

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CORPOETICIDADE

Poeta Miró e sua literatura performática



ANDRÉ TELLES DO ROSÁRIO

Recife
2007

ANDRÉ TELLES DO ROSÁRIO

CORPOETICIDADE

Poeta Miró e sua literatura performática

DISSERTAÇÃO apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras para obtenção do grau de
mestre.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Vieira Tenório

Recife

2007

Rosário, André Telles do
Corpoeticidade: Poeta Miró e sua literatura
perfomática / André Telles do Rosário. —
Recife : O Autor, 2007.
122 folhas : il., fig.,

Dissertação (mestrado) — Universidade
Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da
Literatura, 2007.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Literatura brasileira — Poesia
contemporânea. 2. Literatura alternativa. 3.
Performance poética. I.Título.

869.0(81) CDU (2.ed.) UFPE
B869 CDD (22.ed.) CAC2007-45

CORPOETICIDADE

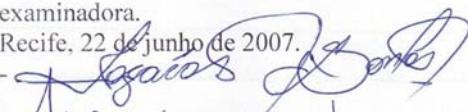
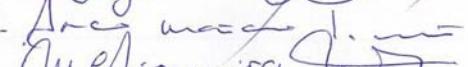
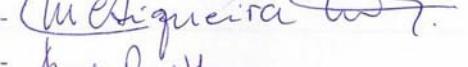
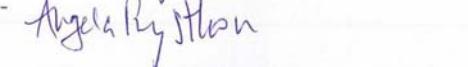
Poeta Miró e sua literatura performática

ANDRÉ TELLES DO ROSÁRIO

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: **“CORPOETICIDADE Poeta Miró e sua literatura performática”**, DE AUTORIA DE: **André Telles do Rosário**, ALUNO DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 15h do dia 26 de junho de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: CORPOETICIDADE POETA MIRÓ E SUA LITERATURA PERFORMÁTICA, de autoria de **André Telles do Rosário**, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador), Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Nino, Prof. Dr. Ângela Freire Prysthon. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira: **Aprovado**, Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Nino: **Aprovado**, Prof. Dr. Ângela Freire Prysthon: **Aprovado**. Em seguida, o prof. Anco Márcio Tenório Vieira comunicou ao candidato **André Telles do Rosário**, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 22 de junho de 2007.

- 
- 
- 
- 

O presente estudo só foi possível porque algumas pessoas pavimentaram com gestos de grandeza
o caminho desta pesquisa. Por isso dedico este rebento – e agradeço
do fundo do coração – àqueles que participaram de maneira mais próxima
da gestação e do parto:

João Flávio Cordeiro.
Cezar (sessentão!), Vera, Fátima, Cacá, Ju, Isadora, Júlio, Margareth e Nics.
Anco Márcio Tenório Vieira.
Ângela Prysthon.
Maria do Carmo Nino.
Lucila Nogueira.
Roland Walter.
Zizo.
França.
Lara.
Malungo.
Valmir Jordão.
Carlos Maia.
Alfredo Cordiviola.
Ermelinda Ferreira.
Diva Albuquerque, Jozaías, Heraldo, estagiários, Ângela Dionísio.
Bione, Brenda, Rogério, Adriana, Igor, Johnny, Wilma, Salmo, Adilson, Jacinto, colegas.
Jandaira Ceci.
Tâmara Abreu.
Amílcar Bezerra, Camilo Soares, HVB, Guto Melo, Márcio Shima, Alexandre H. Figueiroa, Tarta,
Du Nascimento, Ricardo Uruta, Rodrigo Rizla, Félix Farfan, Jomard, Evandro Q.
Camis Andrietta, Patrícia Lima, Sorelli Sotero, Andréa Patriota, Nadja Calábria, Val Lima,
Anastácia Rodrigues, Marina Pinheiro, Stela Mergulhão, Bárbara Wagner, Fernanda Gomes.
Fernando Sujan.
Norbert Wildermuth.
Wilson Freire, Ethel Oliveira.
Bárbara Cristina, Jacqueline Granja, Patrícia Gomes.
Olímpio Costa e Fábio Liberal.
David Richards e Flavinha.

MUITO OBRIGADO!

How they are provided for upon the earth, (appearing at intervals,)
How dear and dreadful they are to earth,
How they inure to themselves as much as to any – what a paradox appears their age,
How people respond to them, yet know them not,
How there is something relentless in their fate all the times,
How all times mischoose the objects of their adulation and reward,
And how the same inerexable price must still be paid for the same great purchase.

WALT WHITMAN

Cada vez que um poeta cria uma borboleta, o leitor exclama: "Olha uma borboleta!"
O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura:
- Ah! Sim, um lepidóptero...

MÁRIO QUINTANA

O sábio tem roupagem modesta,
Mas oculta no seu interior
A mais preciosa jóia.

LAO-TSÉ

SUMÁRIO

Resumo	viii
Abstract	xix
Introdução: O corpo e o poema	1
Capítulo 1: O corpo e a poesia antes do advento da imprensa	7
Capítulo 2: O corpo como suporte, o caminho até as performances poéticas atuais..	18
Capítulo 3: A literatura performática de Miró	42
Conclusão: Identidades, linguagens, épocas, gêneros poéticos	109
Referências Bibliográficas	115
Anexos.....	118

RESUMO

A fim de compreender a interação entre corpo e poesia na obra do poeta performático contemporâneo Miró (João Flávio Cordeiro Silva), este trabalho compila momentos de corporalidade na recepção dessa arte ao longo da História, desde o Trovadorismo, passando pelas experiências com o corpo como suporte para a poesia, no século XX, até chegar às poéticas atuais de expressão corporal, como o slam e os recitais. A partir daí é traçado o contexto contemporâneo desta poética, abordando a situação histórica que propiciou sua conformação no Brasil (a poesia jovem alternativa da década de 70) até apresentar a obra de Miró dentro desta perspectiva, desde os primeiros versos até suas mais recentes criações. Depois do panorama histórico, esta dissertação passa então à demonstração da *Corpoeticidade* da literatura de Miró, ou seja, a relevância do corpo e da cidade para a efetivação desta poética, em suas três dialéticas: a forma da poesia no corpo, a habitação deste corpo na cidade e a presença da cidade na sua poesia.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea, Literatura Alternativa, Performance Poética

ABSTRACT

In order to comprehend the interaction between body and poetry in the work of the contemporary poet and performer Miró (João Flávio Cordeiro Silva), this piece compiles moments of corporeality in the reception of this art through History, since the troubadours, passing by the experiences with the body as support for poetry, in the XXth century, until reaching the present poetics of corporeal expression, such as the slam and the recitals. Based on this information, the contemporary context of this poetics is drawn, approaching the historical background that propiciated its configuration in Brazil (the young, alternative poetry of the seventies) and introducing the work of Miró inside this perspective, since his first lines up to his latest creations. After the historical panorama, this dissertation shows the *Corpoeticity* of Miró's literature, i.e., the relevance of the body and the city to the effectiveness of this poetics, in its three dialectics: the poetry shape in the body, this body inhabiting the city and the presence of the city in his poetry.

Key words: Contemporary Poetry, Alternative Literature, Poetic Performance

Introdução – O corpo e o poema

Nos últimos trinta anos, assistimos a um redespertar da apresentação – a *performance* – como meio de expressão poética. A ascendência dos recitais alternativos, no Brasil, e da *Slam Poetry*, surgida nos Estados Unidos e difundida para a Europa, são exemplos de novas situações de comunicação no desenvolvimento deste gênero ancestral, focadas agora na *corporalidade* da poesia, isto é, na interpretação e na interação pessoal com o público.

João Flávio Cordeiro Silva, o Poeta Miró, cuja obra é objeto da presente dissertação¹, é um dos expoentes desta cena de recitais, zines e livretos, em Recife. Seus poemas fazem uma leitura do espaço geográfico e do ambiente cultural local que destoa consideravelmente das representações tradicionais, tanto da cultura (dita) popular, quanto da (dita) erudita. Além do conteúdo, sua arte também reinventa os meios de se viver da poesia: usando o corpo (e a voz) como suportes de sua arte, em suas apresentações, e publicando impressos de baixo custo e alta inventividade como obras complementares para gerar renda.

Partindo do corpo para a compreensão do fato poético, Paul Zumthor descreveu o contato com a poesia como *performance*, segundo suas palavras: “...a performance é

¹ A corporalidade e sua poesia foram se tornar o foco das considerações recentemente, já que o projeto de mestrado que deu origem ao presente estudo começou de forma bem aberta, procurando compreender as ideologias geográficas e culturais na poesia publicada em impressões de baixo custo de edição em Recife: os zines e as revistas alternativas. Muita informação nova depois, o recorte acabou se concentrando na performance poética e na relação deste gênero com a sociedade que essa arte “refrata e reflete”, para usar a famosa expressão de Bakhtin. Com as leituras do mestrado, fui me convencendo que a obra de cada um destes autores tem beleza e relevância para servirem sozinhas a estudos acadêmicos, em vez de aparecerem dentro de um todo. A obra de Miró foi a primeira com que tive maior contato. Realizei algumas leituras e através delas fui descobrindo o material que aqui vai exposto e entretecido. Aos poucos, percebi que poderia trabalhar melhor as novas perspectivas literárias geradas por essa arte através do foco em um criador apenas. Assim, a poesia de Miró se tornou o objeto principal desta dissertação, a que chegaremos a partir do terceiro capítulo, depois de assentadas as bases para sua leitura privilegiada.

um momento privilegiado da ‘recepção’: aquele em que um enunciado é *realmente* recebido”. E estendendo o alcance do raciocínio – ampliado da estrutura que inicialmente criou para estudar a oralidade medieval – construiu a possibilidade de uma leitura da recepção como ato com diferentes graus de performance. Desde a “audição, acompanhando-se de uma visão global da situação da enunciação”, que denomina performance completa, até a leitura solitária, que seria um grau mais fraco, “aparentemente próximo de zero”². Para ser possível tal compreensão, o autor distingue *texto* de *obra*, definindo-os como segue:

- o texto é a seqüência lingüística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é redutível à soma dos efeitos de sentido particulares produzidos por seus componentes sucessivos.
- a obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares [...]³

Não é nosso interesse esmiuçar a etimologia das palavras, apenas usaremos o método deste autor pela acuidade que sua visão permite à nossa pesquisa⁴. Assim, podemos dizer que a *obra* é a materialização do *texto*, possível de muitíssimas formas, desde uma apresentação teatral ou audiovisual até o mero contato com o objeto livro e suas opções de programação visual, edição e impressão. A obra influencia na maneira em que o texto é criado, e o texto, por sua vez, procura adequar-se à materialização para extrair a maior força expressiva possível do contexto de recepção. Como veremos mais à frente, a poesia de Miró se articula em diferentes níveis de performance, no sentido usado por Zumthor, mas a expressão mais completa, segundo o artista e a audiência, é sua interpretação em público – a performance poética.

O que marca especialmente o interesse por tal expressividade corporal é que ela possibilita outro ponto de partida para a compreensão da comunicação poética. É nossa hipótese que tais reinvenções são parte da força que amplia a audiência desta específica

² Paul Zumthor, *Performance, Recepção e Leitura*, 81.

³ Paul Zumthor, *Escritura e Nomadismo*, 142.

⁴ *Texto e Obra* têm outros significados e usos muito recorrentes tanto no dia-a-dia quanto na Teoria. Adotamos o método de Zumthor porque alguma base é necessária onde apoiar o olhar que retratasse o fenômeno. Entendemos que obra também se refira tanto ao conjunto de produtos culturais que um artista compõe, quanto àquela permanência que resiste e atravessa toda sua produção, marcando a individualidade e a originalidade do criador. E por texto também lemos o conjunto fechado e coeso de signos (cujo todo é maior que a soma das partes), como os poemas de Miró, por exemplo. Todos esses significados são encontrados nesta dissertação. Por isso, quando nos referirmos aos termos *texto* e *obra* no sentido da dicotomia zumthoriana, sempre os situaremos dentro da perspectiva teórica.

maneira de produzir poesia – tanto pelas afiliações possíveis a um meio sempre ritualmente central para construções coletivas e intersubjetivas de significado, quanto pelo uso do espaço público (ou aberto ao público), presencial, irreverente, abrangente e provocador, ou pelas conformações de estilo – mais coloquiais, urbanas, intersemióticas, fragmentárias e irônicas – que surgem como resultados destas readaptações.

Alguns autores vêm percebendo um movimento de retorno ao corpo e à voz nas artes e na comunicação. Paul Zumthor, falando sobre o tema, explicita seu interesse pela *vocalidade* nas manifestações artísticas contemporâneas, e entende na tendência algo que vai além da tecnologia dos novos meios:

[...] faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizer insurreição?) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 50, em toda a Europa e América do Norte.⁵

Considerando as novas tecnologias (em sua influência sobre a performance), e tomando a questão da perspectiva – voz falada versus voz gravada – Zumthor, na continuação do argumento iniciado acima, fornece mais subsídios para compreender a leitura destes fenômenos expressivos contemporâneos:

Parece-me ao menos poder dizer isto: de todo modo, aquilo que se perde com os *mídia*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. Daí, naquele ao qual o meio se dirige (e talvez naquele mesmo cuja voz é assim transmitida), uma alienação particular, uma desencarnação, da qual ele provavelmente só se dá conta de maneira muito confusa, mas que não pode deixar de inscrever-se no inconsciente. [...] a voz tem viva necessidade – uma necessidade vital – de revanche, de “tomar a palavra”, como se diz.⁶

Hans Gumbrecht, por sua vez, interpreta essa plethora de expressões vocais atuais como uma resposta à *descorporeização* característica da contemporaneidade,

⁵ Paul Zumthor, *Performance, Recepção e Leitura*, 18. Usamos o termo *corporalidade*, em vez de *corporeidade*, porque entendemos que a *corporalidade* se transmite através dos meios também, com a *performaticidade* neles intersemioticamente inscrita. Presente, por exemplo, em produtos culturais híbridos de artes visuais e literatura, movidos à poesia, cuja leitura demanda mais participação corporal do leitor.

⁶ Idem, *ibidem*, 19

entendendo as mudanças do comportamento cotidiano “como uma reação a um desaparecimento gradativo da experiência imediata do corpo”⁷. Segundo ele, esse desaparecimento da experiência do corpo seria um dos motivos da intensificação de nossa atenção ao próprio corpo:

A música contemporânea, as imagens em rápido movimento produzidas pela mídia eletrônica que capturam cada vez mais os nossos olhos e as nossas mentes, e o entusiasmo sem precedentes por assistir e praticar esportes parecem apontar para desejos que poderiam vir a ser associados à presença, à intensidade e, certamente, à percepção.⁸

Sem falar propriamente em corpo, mas observando que os novos meios de comunicação surgidos no século XX contribuíram para redimensionar o papel do impresso na sociedade contemporânea, Walter Ong fala do surgimento de uma “oralidade secundária”, apontando alguns aspectos interessantes desta ressurgência das forças vocais através de novos meios, como segue:

[...] com o telefone, o rádio, a televisão e os vários tipos de registros sonoros, a tecnologia eletrônica nos trouxe à era de ‘oralidade secundária’. Essa nova oralidade tem semelhanças impressionantes com a velha, na sua mística participativa, no desenvolvimento do senso comum, na sua concentração no presente momento e mesmo no uso de fórmulas [...] Mas é essencialmente uma oralidade mais deliberada e consciente de si mesma, baseada permanentemente no uso da escrita e da imprensa, essenciais para a manufatura e operação dos equipamentos e para seu uso também.⁹

Tal velha oralidade seria aquela de antes da difusão da imprensa e dos processos de alfabetização popular dos últimos séculos. E a nova oralidade, a que vivemos hoje, descrita por Marshall McLuhan no meio do século passado: o fim da hegemonia do livro e o avanço dos meios eletrônicos de transmissão de informação e entretenimento.

Segundo essa mesma linha, comparando culturas e momentos históricos diferentes, mas semelhantemente baseados na comunicação vocal e gestual (ou no seu

⁷ Hans Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, 288

⁸ Idem, *ibidem*, 27

⁹ Walter Ong, *Orality and Literacy*, 133-4. “[...] with telephone, radio, television and various kinds of sound tape, electronic technology has brought us into the age of ‘secondary orality’. This new orality has striking resemblances to the old in its participatory mystique, its fostering of a communal sense, its concentration on the present moment, and even its use of formulas [...] But it is essentially a more deliberate and self-conscious orality, based permanently on the use of writing and print, which are essential for the manufacture and operation of the equipment and for its use as well.”

simulacro, caso de parte das manifestações desta nova oralidade), acreditamos que a performance contemporânea encontra paralelos tanto na poesia de expressão vocal de antes do surgimento da imprensa, quanto naquelas formas artísticas contemporâneas que procuraram usar o corpo para construir sua comunicação poética. Marcando assim dois momentos extremos bem distintos de uma materialização até certo ponto parecida: o modelo de interação pessoal de comunicação poética da Idade Média (que foi substituído pelos livros, gradativamente, a partir da disseminação da imprensa); e bem depois, com as novas tecnologias e conceitos do século XX, a poesia fundada no corpo como meio de expressão artística, citada na abertura desta introdução.

Há sempre reminiscências que se transformam pouco com o tempo, permanecendo resíduo nas interações sociais e culturais as mais diversas. Com certeza é possível encontrar semelhanças entre os repentistas e emboladores do Nordeste brasileiro, por exemplo, e os *bluesmen* norte-americanos – ambos exemplos de uma inventividade vocalizada, com uma estrutura musical de apoio. Por outro lado, no atual estágio de globalização, novos produtos culturais trafegam conceitos com uma amplidão e velocidade nunca antes verificada na história da humanidade. Canções, livros, filmes e todas as outras formas de arte e entretenimento espalham idéias e estilos através das cidades do planeta. Fundidas à forte tradição oral remanescente, como no caso de Pernambuco, as expressividades contemporâneas se transformam, utilizando o terreno preparado das formas recentes e ancestrais para realizar seu projeto poético.

Pode ser impossível perceber com exatidão a influência de um *texto* em um leitor ou grupo de leitores. Porém deve ser possível traçar, com alguma pertinência, a influência de *meios* de comunicação e suporte sobre a poesia, ao longo da história. Daí que, para melhor retratar as múltiplas sutilezas da obra de Poeta Miró, passaremos por dois contrapontos antes de iniciar a leitura propriamente dita de sua poesia.

No primeiro capítulo, nosso interesse será traçar um panorama sobre a poesia de expressão vocal pré-moderna na Europa¹⁰, do Trovadorismo até os primeiros cancioneiros que marcaram, simbólica e depois gradativamente, a entrada do livro como suporte privilegiado para a poesia. No segundo capítulo, alguns traços da evolução da performance ao longo do século XX, desde os Futurismos até a Slam Poetry. O terceiro capítulo é sobre a obra de Miró, seu contexto de desenvolvimento (a poesia alternativa e

¹⁰ Existem paralelos com culturas orais de todos os tempos. Na poesia de Miró, a influência dos modelos das culturas afro-descendentes não pode ser desconsiderada.

os recitais) e a *corpoeticidade* de sua literatura (as conexões entre corpo, poética e cidade nos seus poemas). E na conclusão, as relações desta corporalidade poética contemporânea com as identidades culturais e geográficas pós-modernas.

Capítulo 1 – O corpo e a poesia antes do advento da imprensa

Sem pretender esmiuçar o assunto, mas apenas apontando traços relevantes para o presente estudo, neste capítulo recolhemos considerações sobre a poesia pré-moderna na Europa, também baseada no corpo e na voz como instrumentos de comunicação, conhecida hoje como Trovadorismo. O recorte se dá porque o universo das culturas brasileiras de expressão poética oral são derivadas, em grande parte, da mesma fonte – tradição poética, inclusive, em que se inscreve o mais antigo manuscrito da língua usada nesta dissertação. Daí a forte influência que as formas tardias e popularizadas desta poesia medieval ainda hoje exercem na cultura brasileira, principalmente na região onde a colonização foi mais antiga, o Nordeste.

Nosso interesse, neste capítulo, é fornecer alguns subsídios para uma posterior leitura em contraponto com a corporalidade atual. Desta forma, e para facilitar a compreensão do quadro, a compilação de informações sobre o tema foi organizada em três feixes de concentração: no primeiro, as formas que dão suporte a esta expressividade poética corporal; no segundo, elementos da subjetividade do poeta pré-moderno; e no terceiro, lugares, geográficos e sociais desta poesia. Vale lembrar ainda, antes de iniciar, que a divisão do panorama em três eixos é uma simplificação para fins de enfoque conceitual. Como poderá ser visto, em alguns momentos as marcas de um dos feixes resultarão em comentários que (também) caberiam em outro(s) segmento(s).

Corpo

A poesia de antes do livro era toda tecida de sons e jogos de memorização, adequados à transmissão oral, instrumentos para facilitar a lembrança e a execução do texto. E justamente por ter tido suporte oral é que sobraram apenas documentos, já que

os manuscritos foram executados como registro e não como publicações. É a imaginação histórica que reconstrói esses eventos, através dos subsídios que nos foram legados, criando as imagens do que teria sido tal poesia “ao vivo”.

A música é importante para compreender a poesia desta época. A melodia e suas demandas por métrica e rimas geraram regras rígidas, forma de facilitar a apreensão pela memória. Em contraponto, a concepção de poesia que passou a viger, depois que o livro passou a ser seu principal suporte, provocou reformulações de conceitos e paradigmas, como seria de se esperar:

...ao passo que na lírica dos séculos XII e XIII dominava a ligação da poesia com a música, com a memória e com a oralidade, na dos séculos XIV e XV, a “poesia fundada no canto” se tornava fundada “no sentimento, no eu”, assim como renuncia à memória para se tornar “escrínio ou cofre”, confiado à forma escrita¹¹

Estamos diante de uma cultura onde o meio de transmissão de informação hegemônico era a interação pessoal, e consequentemente, o corpo, através da voz e dos gestos. Apenas depois da popularização do alfabeto e do livro as sociedades passaram a fundar suas estruturas na comunicação impressa – e promovê-la. Assim, além de serem pouquíssimas as pessoas que sabiam ler, principalmente o clero e alguns nobres, o hábito de leitura em uma sociedade como a de mil anos atrás também diferia bastante da maneira contemporânea:

A prática comum na Antiguidade de ler em voz alta, para os outros ou para si mesmo, não deve ser atribuída à ausência de habilidade de ler apenas com os olhos (esse tipo de leitura é sem dúvida praticada no mundo grego desde o século VI a. C.), mas sim a uma convenção cultural que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escuta.¹²

O latim era a língua que dominava a cultura escrita, de tal forma que por muito tempo não houve registros de manuscritos em vernáculo, apesar de haver tradições orais ancestrais na época. Assim, justamente por se filiar à tradição antiga, o primeiro trovador, Guilherme IX, assim pode ser considerado “somente no sentido de que foi o primeiro a comandar (ou talvez executar) a escrita de textos no vernáculo provençal”¹³.

¹¹ Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário*, 19

¹² Roger Chartier, *Formas e sentido*, 34

¹³ Hans Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, 45

Atitude que rompeu o monopólio do latim medieval sobre os manuscritos, como podemos ver:

Certamente a literatura cortesã teria atravessado a fronteira da forma escrita mesmo sem o “primeiro trovador”. A provocação de pôr canções na forma escrita, que tentamos atribuir a Guilherme IX, aparece portanto como um fenômeno predominantemente contingente a ser compreendido apenas no contexto dos rudimentos de uma biografia individual: algo como uma “centelha inicial” que teríamos esquecido por muito tempo se os seus efeitos (em contraste com as suas motivações) não tivessem – mais ou menos de modo acidental – convergido em processos de transformação social e histórico-cultural.¹⁴

A poesia também acontecia na forma de um jogo comunicativo. Por isso havia “um sentimento de uma distância ou de uma *fronteira entre o mundo cotidiano e o mundo do jogo*”, distância essa que permitia a transgressão de regras sociais dentro deste ambiente isolado da realidade. Simulando as transgressões, o jogo funcionava como válvula de escape:

Por conseguinte, cada exercício individual da execução poética contribuía para o fortalecimento do potencial de fortificar a fronteira entre o cotidiano e uma situação especial com possibilidades experienciais e comportamentais especiais. Em outras palavras, e formulando de modo mais abstrato, toda transgressão da fronteira entre a vida cotidiana e o jogo tornava mais exatas e mais estáveis as esferas do “jogo” e do “cotidiano”.¹⁵

Fazia parte do jogo também a interação com a audiência, ou melhor dizendo, com os co-partícipes. Assim, pode-se dizer sobre a relação entre o executor e o público que:

Estavam próximos um do outro em co-presença física e como um resultado do pronunciado fosso que separa a situação partilhada de festival do mundo cotidiano [...] Nossos conceitos de “recepção” e de “identificação” provavelmente não se aplicam a esta relação; é melhor imaginar que o público cortesão assumia papéis que eram complementares ao papel do executor e assim contribuía como *co-executores* na constituição da situação partilhada.¹⁶

Outro elemento derivado deste quadro de transmissão oral era a aceitação de uma certa imprecisão participativa, uma situação de comunicação onde o próprio

¹⁴ Idem, *ibidem*, 61

¹⁵ Idem, *ibidem*, 41

¹⁶ Idem, *ibidem*, 40

interlocutor – que, como veremos adiante, não compartilhava de nossa acepção contemporânea de autoria – complementava, por si mesmo, espaços que não recordava, acrescentando e modificando a memória de obras de outros autores. Daí a existência de várias versões em manuscrito do mesmo poema ao longo dos séculos. Apenas com o surgimento do livro a preocupação com a precisão ganha força, e “verifica-se também o surgimento de uma necessidade inteiramente nova no tocante à estabilidade, assim como uma nova atenção à historicidade das formas textuais”.¹⁷

Portanto essa poesia, diferentemente da visão contemporânea de literatura, tinha outra relação com o corpo. O que gera um desafio para a imaginação histórica, segundo Gumbrecht, porque “o *corpo* e o *espírito/intelecto* não eram tomados separadamente um do outro nestas execuções poéticas e na cognição comportamental subjacente a elas”¹⁸. Daí que, para o poeta daquele tempo:

“Composição poética” significa constituir um texto (como texto) e realizar o texto com a voz, na verdade com todo o corpo; o amor tematizado no texto não era nunca – como tantas vezes se afirmou – “apenas platônico”, mas implicava sempre, no mínimo, a possibilidade de sua realização físico-erótica; e é possível admitir em conformidade com isso que mesmo a participação da audiência assumia a forma de uma co-encenação física.¹⁹

Ainda derivando construções históricas desta poesia provençal, e para finalizar estas algumas considerações sobre o tema, cabe lembrar, mais uma vez, a rigidez da forma destes cantos, estruturas vistas apenas como fato secundário, como “meio para tornar possível a lembrança físico-oral”, já que “a auto-imagem do trovador estava orientada em torno do ideal de uma realização perfeita da complexa forma cortesã de comunicação, que era socialmente institucionalizada e explicada em diversos tratados”²⁰.

Indivíduo

Partindo para a auto-imagem deste criador, agora, podemos dizer que a questão da subjetividade diz respeito mais ao *texto* que propriamente à *obra*, retomando a estrutura proposta na introdução. É no nível do conteúdo que a individualidade se

¹⁷ Idem, *Corpo e Forma*, 96

¹⁸ Idem, *Modernização dos sentidos*, 41

¹⁹ Idem, *ibidem*, 41

²⁰ Idem, *ibidem*, 41

manifesta mais claramente, embora seja razoável afirmar que, como o texto sempre é moldado pela materialização que toma quando se torna público, a subjetividade deste indivíduo também está inscrita na subjetividade de sua audiência – fazendo parte de um contexto com o conteúdo e a materialização da obra. Afinal, é dentro do horizonte de expectativas do leitor (no nosso caso, entre partícipe e espectador) que a poesia é reconhecida como momento de fruição estética (ou não).

Luiz Costa Lima traça um panorama sobre a questão da subjetividade do indivíduo que declamava poesia no início do milênio passado, no livro *O Controle do Imaginário*. Citando uma análise de Hans Gumbrecht sobre a crise que sacudiu a Idade Média, considerada pelo alemão como resultante da pouca flexibilidade da estrutura mental então dominante, afirma que tal situação seria derivada de duas razões: “1) a cosmologia cristã de então apresentava para cada experiência uma única interpretação. 2) tal cosmologia não continha uma estrutura temporal, mostrando-se daí incapaz de incorporar a mudança.”²¹

Destes dois pontos de partida é possível começar a construir o que seria a auto-imagem do poeta medieval. Dois elementos fundamentais deste sujeito: primeiro, ele se enxergava como parte do cosmos, não como observador – relacionando a univocidade da interpretação à impossibilidade de conceber-se a si mesmo de outra forma que não como mera peça dentro do teatro divino. Segundo, não havia a concepção de tempo sucessivo que temos hoje em dia, mas sim a do tempo como um lugar dos ciclos da natureza, onde tudo está dado e o presente se mistura ao passado e à noção de futuro – sem etapas a se suceder ao longo dos anos. Daí a idéia, comum em nosso tempo, da história como avanço ou movimento de etapas diferentes entre si, ser estranha ao universo da cultura medieval. Com Gumbrecht, retomamos e ampliamos a questão do início da Modernidade:

A seqüência de inovações que, como já propus, pode ser representada metonimicamente pela invenção da imprensa e pela descoberta do continente americano aponta para a emergência do tipo ocidental de subjetividade – para uma subjetividade que está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção de conhecimento. Durante a Idade Média, ao contrário, a auto-imagem predominante do homem o teria apresentado como parte de uma Criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana, ou, no melhor dos casos, era dada a conhecer pela revelação de Deus. Mais do que produzir conhecimento novo, a tarefa da sabedoria humana era proteger do esquecimento todo saber que tivesse sido

²¹ Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário*, 12.

revelado – e tornar presente esta verdade revelada pela pregação e, sobretudo, pela celebração dos sacramentos.²²

Desdobrando uma direção que surge da constatação desse passado preservado indefinidamente, é pertinente descrever a visão do tempo como algo fixo. Gumbrecht, ainda mais uma vez, comentando a tentativa que é seu livro *A Modernização dos Sentidos*, de analisar o passado da Modernidade para “focalizar o *status* histórico peculiar ao nosso próprio momento”, isto é, a atualidade pós-moderna, aproveita e contrapõe tal método ao pensamento medieval, como forma de descrever nossa posição de alteridade histórica com relação à Idade Média:

Nesse procedimento hermenêutico bastante convencional de confrontar passado e presente há algo, no entanto, muito menos convencional em jogo. Poderia muito bem acontecer que a viabilidade de tal contraste dependesse do cronótopo “tempo histórico” – o qual, freqüentemente, compreendemos equivocadamente como um fenômeno meta-histórico, não obstante a sua ocorrência esteja limitada (no máximo) ao período de tempo das diferentes modernidades.²³

Numa sociedade sem a perspectiva de progresso, a reinvenção formal não podia mesmo fazer sentido. Enquanto no século XX a inovação pode ser vista como sinal de atualização e índice de autenticidade, na Idade Média qualquer composição mais “experimental” (esse conceito mesmo estranhíssimo para o universo medieval) seria provavelmente interpretada como inepta:

Assim, é bastante possível que, em completo contraste com a “literatura” moderna, somente é acrescido um valor secundário à forma textual em que esta poesia nos foi transmitida. Esta forma serviu primeiramente para tornar possível a lembrança físico-oral – e não era por acaso que as teorias poéticas medievais procuravam constantemente homologias estruturais entre as formas das letras individuais e os movimentos dos órgãos da fala necessários para sua articulação fonética. Não havia lugar neste esquema situacional para a categoria “originalidade”.²⁴

Deriva daí que também os conceitos atrás da palavra autor – e seus desdobramentos para a paternidade das canções – revelavam outra relação entre poeta e poesia. Pelo fato de todo fenômeno, incluindo a humanidade, ter “seu lugar, sua significação e sentido” numa cosmologia fixa, “inalterável e indiscutivelmente a

²² Hans Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, 11-12

²³ Idem, *ibidem*, 11

²⁴ Idem, *ibidem*, 41

expressão da Vontade de Deus”, o “homem via-se a si mesmo como capaz somente de expressar o sentido cosmológico, mas jamais de descobri-lo”²⁵. Falar em autoria nestes termos é complexo, como podemos ver pelos vários significados da palavra autor, por exemplo:

Precisamente por esta razão, a palavra *auctor* do latim medieval conseguiu assumir tantos papéis: *auctor* era, antes de tudo, Deus, provedor de toda significação; mas *auctor* era também o patrono que patrocinava um manuscrito; *auctor* era, provavelmente, também o “inventor” do conteúdo de um texto (embora a questão dificilmente fosse levantada); *auctor* era a pessoa que copiava o texto no pergaminho; finalmente, era também a pessoa que emprestava sua voz ao texto recitando-o.²⁶

Natural que algo da intencionalidade na produção poética se perdesse com um entendimento de autoria tão confuso, a nossos olhos. Lida desta forma, fica mais fácil de entender porque há tanta intertextualidade – para usar um termo contemporâneo – entre diversos poetas do período. Aliás, como se pode apreender da leitura da teoria, foi a mudança destes hábitos que foi aos poucos alterando também a maneira de se lidar com o conceito: “...E vale ressaltar que a idéia de produção artística ‘sem imitação’ era muito pouco comum no final do século XVII e somente pôde ser concebida através do concurso do processo de subjetivação.”²⁷

Devido à dificuldade de identificação entre a poesia que o cantador declama e sua vida pessoal (algo que para nós é automático, mas para os antigos não era, como se pode deduzir dos parágrafos anteriores), quando um trovador dizia *eu*, era outra subjetividade que encarnava a palavra. Segundo Luís Costa Lima, Paul Zumthor distingue duas situações básicas. A primeira, mais comum, corresponderia a um “eu vazio enquanto referente, i.e., cuja presença se esgota no entrelaçamento das peças do poema”. Este eu “lexicalizado”, “obediente a *topoi* seculares e a uma tradição impessoalizada”, não se refere ao eu da pessoa que escreve, neste primeiro momento:

A experiência textual não integra a experiência pessoal, antes a atravessa e a transcende, como se não encontrasse um resíduo existencial que a prendesse. O *eu* é uma forma vicária, flutuante, que declara apenas a voz que o pronuncia. É nesta acepção que Zumthor afirma tratar-se de “uma poesia quase totalmente objetivada”.²⁸

²⁵ Idem, *ibidem*, 74

²⁶ Idem, *ibidem*, 74

²⁷ Hans Gumbrecht, *Corpo e Forma*, 103

²⁸ Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário*, 16

Num segundo momento, de acordo com a linha de raciocínio do medievalista, houve um início de subjetivação e mudança deste quadro. Não por mera coincidência, o século mencionado no excerto é o mesmo da invenção da imprensa:

Nas formas poéticas que, no século XV, dela (i.e., da tradição do canto cortês) derivaram, assiste-se a uma invasão do discurso pelas circunstâncias. O signo-*je* aí vem-se referir ao sujeito exterior que estas designam, por assim dizer, em branco; nada mais o impede de se identificar com a pessoa do autor: isso sem dúvida se produziu muitas vezes, em Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Charles d'Orléans. O discurso é quando muito narrativo, antes procede por alusões descritivas: confunde-se com os *dits*, na mesma ambigüidade.²⁹

Encerrando este feixe de leitura sobre a poesia medieval, importante observar que a necessidade de coletar imagens da cosmovisão do poeta medieval fica mais clara quando entendemos a relação entre a construção da subjetividade e a consolidação da Literatura como a conhecemos hoje. Apesar de tais virtudes corrosivas do “primeiro trovador” não significarem ainda que ele era um sujeito moderno *antes do tempo*, com certeza apontam no sentido do surgimento de uma individualidade crítica, pilar do pensamento ocidental a partir do Iluminismo. Embora nem Guilherme IX, nem outros trovadores trabalhassem a comicidade ou o erotismo – duas forças desta poesia – com o intuito de oferecer programa e subsídios para ação social nenhuma:

Afinal, o que está inscrito em suas canções provavelmente tem pouco a ver com alguma consciência de “autonomia ou estratégia de ação”; pelo contrário, o que se percebe é a marca de um distanciamento no que concerne à pressão sufocante da autoridade eclesiástica, uma reação, pois, a partir da qual os contornos de um novo discurso e de um novo estilo de vida foram gradualmente formulados³⁰

Pátria

Quando voltamos o olhar para a maneira como essa poesia vocal medieval está social e geograficamente construída, as co-relações tendem a ser mais perceptíveis no texto que na obra. Embora o *meio* fosse claramente visível, devido a dois fatores simples, porém centrais – o local onde se realizava e as línguas usadas como suporte.

Seguindo a deixa do penúltimo parágrafo – voltaremos a leitura da poesia trovadoresca ao estilo de vida e ao discurso que gradualmente se formularam ao longo

²⁹ Apud Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário*, 17

³⁰ Hans Gumbrecht, *Corpo e Forma*, 92

da primeira metade do milênio passado – tomá-la-emos como estratégia para melhor compreender a quais lugares sociais e geográficos ela dizia respeito. Retomando conceitos já expostos aqui com novas informações históricas, o próximo excerto fornece bom ponto de partida para uma perspectiva sobre a cultura cortesã:

Sobretudo, a habilidade para participar de um novo estilo de vida era parte do privilégio da nobreza, dos cortesãos – e deste novo estilo participavam tanto os trovadores quanto os ouvintes, se é que tais definições são adequadas no contexto dos séculos XI e XII. O que o adjetivo “cortesão” implicava em seu novo sentido, por volta de 1100, conhece portanto sua descrição mais evidente, quando contrastando com o estilo de vida clerical e, sobretudo, com o comportamento dos habitantes das cidades e das aldeias.³¹

A posição dessa poesia na sociedade era ligada aos festivais cortesãos, “que não eram tão circunscritos no tempo e no espaço como o carnaval, mas que se encontravam apesar disso a uma distância considerável da seriedade religiosa da vida cotidiana da Idade Média”³², como afirma Gumbrecht. Localizando ainda mais a expressividade que ora buscamos definir, o mesmo autor segue com as referências:

Inúmeros textos colocam as situações que evocam no período entre a Páscoa e o Pentecostes; a sempre enfatizada distância social em relação ao *vilão*, a todos aqueles a quem faltava competência para satisfazer o hábito da conduta cortesã, restringiu ainda mais a área dos festivais aos castelos e palácios da nobreza e suas circunvizinhanças imediatas (e, por outro lado, existia para os membros das outras classes o preceito sancionado pela religião de se manterem longe dos festivais da corte).³³

A insularidade deste jogo de poesia estava ligada à sociedade rigidamente estratificada de então, tal estilo de vida sendo expressão de uma classe social bem específica: a nobreza. Com o passar do tempo, o gênero, originado no Sul da França, se expande para o norte do mesmo país, para a Ibéria e para áreas dominadas pelo alemão medieval. E há um retorno da “seriedade moral” e da cosmovisão cristã. Mesmo Guilherme IX, o grande provocador, naquele que é considerado seu último poema, roga a Deus para que lhe conduza à Sua presença. Outra mudança, fundamental para a chegada do gênero às Américas, foi a expansão das práticas da “cultura cortesã” para além dos ambientes da nobreza, antes e durante a época dos descobrimentos.

³¹ Idem, *ibidem*, 92

³² Idem, *Modernização dos sentidos*, 38

³³ Idem, *ibidem*, 38-39

É interessante cogitar sobre a noção de pertencimento geográfico e cultural deste indivíduo. Foi o Trovadorismo que possibilitou o primeiro registro escrito de diversos idiomas europeus. Os manuscritos mais antigos em nossa língua, aí incluídos, surgiram na mesma época em que nascia a pátria portuguesa, sobre o território reconquistado dos mouros pelos cristãos e independente de Castela. A espécie de pertencimento estaria então muito mais próxima da origem social e da fé (como no pensamento feudal medieval), do que da língua e da pátria (que incipientemente ganhavam força com a centralização em torno do rei)³⁴, e ainda mais distante da concepção contemporânea de fronteiras e territórios. As movimentações de diversos povos pela península ibérica desde a chegada dos Celtas, no século VIII a.C.³⁵ até a dos árabes, em 711 da nossa era³⁶, são exemplos de outras relações entre coletividade e território, estranhas à concepção moderna de soberania e nação.

Falamos do mundo cristão, onde o latim funcionava como uma “língua franca” erudita desde a Antiguidade (e ainda até poucos séculos atrás), sustentando uma (em alguns momentos desta história, muito frágil) rede de estudiosos e eclesiásticos. A referência continental comum no período é o Cristianismo, principalmente, e grupos de línguas e dialetos que se comunicavam apenas oralmente, mas já compunham alguns produtos culturais com força suficiente para suplantar suas inconstantes fronteiras lingüísticas, como no caso da disseminação de temas e canções desta poesia trovadoresca por toda a Europa. O próximo excerto, retirado do livro *A Letra e a Voz*, de Paul Zumthor, descreve um pouco das relações entre ideologias geográficas e território no citado momento histórico:

A comunidade humana se sente frágil; donde um esforço secular de criar instituições que sejam próprias para reforçá-la e cujos resultados começam a aparecer, conforme as regiões, nos séculos XII, XIII e XIV; donde a curiosidade e, entre alguns, a paixão pela escritura. Mas, ao apego que se manifesta para com a terra em que nascemos e que nos detém, opõe-se fortemente o desejo de outras terras, novas, ricas, onde a vida seria mais fácil e menos breve. No lado oposto, atua a tendência ao agrupamento; manifesta-se politicamente já entre os imperadores carolingios, cuja ideologia devia marcar os limites do poder eclesiástico que a inspirara. Mais tarde ela seria reassumida pelas dinastias régias e, mais ainda e em união estreita com estas últimas, pelas burguesias urbanas. Um espaço fixo e um tempo medido existem desde então, exemplares, propostos a uma Europa em movimento perpétuo. [...] As extensões ainda em grande parte

³⁴ Um nobre era um nobre em qualquer monarquia, sendo comum, para ficar no exemplo português, a mudança de uma Corte para outra, sem que isso significasse a perda do título de nobreza.

³⁵ Serafim Silva Neto, *História da Língua Portuguesa*, 58

³⁶ Idem, *ibidem*, 233

florestais (apesar dos desmatamentos) que formam a França, os países alemães e eslavos, a Inglaterra, os Balcãs durarão até os séculos XVI, XVII e XVIII, sulcadas por uma população errante, não integrável nas comunidades que atravessa, embora integrada na imagem global que fazem de si mesmas.³⁷

Finalizando este recorte, segundo Zumthor, é justamente no nomadismo destas populações e dentro delas, dos cantadores populares – marginalizados pela ascendência da cultura escrita e da necessidade feudal de fixação das populações na terra – que é transmitida a poesia em vernáculo, no período, já que:

[...] até meados do século XII, a palavra poética, nas línguas maternas, formava-se unicamente na boca dos nômades. [...] Quantas *Vidas* de trovadores, redigidas nos séculos XIV e XV, assinalam elogiosamente as vagueações de seu herói, como Elias Cairel, do Périgord, letrado ‘sutil na poesia e na palavra’, que *serquet la major parte de terra habitada* (‘percorreu a maior parte da terra habitada’).³⁸

Retomaremos pontos aqui expostos nos capítulos seguintes, onde o foco vai se dar a partir das formas modernas até a poesia de Miró. Nesses encontros entre novos meios e práticas ancestrais, expressividades poéticas recém-nascidas ganham vida a partir de velhas estruturas, e novos olhares descobrem atitudes e posicionamentos consertados tanto com a necessidade de reinventar-se o lugar, quanto com alguma adequação ao repertório de um público moderno na aparência e no conteúdo, mas ainda habitado de inconscientes coletivos imemoriais. Ainda mais em um momento histórico tão nodal, quando o meio de transmissão de conhecimento que foi essencial para a constituição do modernismo como o conhecemos se vê deslocado pela força de uma nova revolução tecnológica:

“O livro não exerce mais o poder que teve, não é mais o mestre de nossos raciocínios ou de nossos sentimentos em face dos novos meios de informação e de comunicação dos quais dispomos doravante”: essa observação de Henri-Jean Martin constitui um bom ponto de partida para toda reflexão que queira identificar e designar os efeitos de uma revolução temida por uns ou aplaudida por outros, dada como inevitável ou apenas designada como possível.³⁹

E agora voltaremos para ela.

³⁷ Paul Zumthor, *A letra e a voz*, 93-4

³⁸ Idem, *ibidem*, 95

³⁹ Roger Chartier, *Formas e sentido*, 29-30

Capítulo 2 – O corpo como suporte, o caminho até as performances poéticas atuais

O advento e a expansão da imprensa contribuíram para o surgimento de novas percepções de individualidade, coletividade e fruição estética. Desde o século XV até o XIX, o Ocidente adaptou-se à tipografia, e mais e mais indivíduos, grupos sociais e artes passaram a ser pensados através de outra estrutura mental, onde a visualidade e a individualidade ocupavam o lugar da oralidade e da interação pessoal, principalmente depois das ondas de alfabetização na Europa e em parte das Américas⁴⁰. Como anota Ong, em seu livro *Orality and Literacy*:

A imprensa foi também um fator principal no desenvolvimento do sentido de privacidade pessoal que marca a sociedade moderna. Ela produziu livros menores e mais portáteis do que os comuns em uma cultura manuscrita, preparando o palco psicologicamente para a leitura solitária em um canto quieto, e eventualmente para a leitura completamente silenciosa. Na cultura manuscrita e por consequência no início da cultura impressa, ler tendia a ser uma atividade social, uma pessoa lendo pra outras em um grupo.⁴¹

A poesia, que precisava do corpo para se concretizar no Trovadorismo (como vimos no primeiro capítulo), com a popularização do livro, acabou abolindo a necessidade da interação corporal para sua transmissão, até o século XIX. Como resultado, consolidaram-se padrões mais precisos para a poesia, com a disposição gráfica baseada em estrofes, a concessão de direitos sobre a obra para seu autor, o esforço de correção na reprodução do poema. E também houve mudanças no conteúdo e

⁴⁰ Como no Brasil esse movimento nunca foi concluído (e em vários lugares sequer mal começado...) mesmo hoje é enorme o analfabetismo funcional, o que nos lega resíduos mais presentes desta oralidade pré-moderna em várias manifestações da cultura popular.

⁴¹ Walter Ong, *Orality and Literacy*, 128. “Print was also a major factor in the development of the sense of personal privacy that marks modern society. It produced books smaller and more portable than those common in a manuscript culture, setting the stage psychologically for solo reading in a quiet corner, and eventually for completely silent reading. In manuscript culture and hence in early print culture, reading had tended to be a social activity, one person reading to others in a group.”

na sociabilidade, quando comparada àquelas de antes de Gutemberg: as poéticas que temos no século XIX eram voltadas para questões espirituais e intelectuais mais que para o jogo corporal, e feitas para serem consumidas de maneira solitária e grave, geralmente – ou, quando muito, em eventos sociais aristocráticos, de maneira quase solene nos intervalos dos espetáculos das noites no teatro e/ou como passatempo culto em recepções e festas. Entretanto, resquícios daquela ancestral oralidade permaneciam marcando a poesia, principalmente através da cultura bacharelesca, perceptível, por exemplo, na maneira de se declamar o poema no romantismo (ainda forte hoje), com hábitos da milenar oratória. Outras reminiscências eram a própria métrica e as formas tradicionais, surgidas de necessidades da cultura oral, mas absorvidos e reproduzidos por um público há gerações educado pelos livros, nos países e regiões mais desenvolvidos. Sempre lembrando que manifestações populares derivadas das culturas orais pré-modernas continuavam existindo, embora menosprezadas pela crítica erudita.

Esse era o quadro que tínhamos quando, na primeira metade do século XX, novas tecnologias deram à humanidade meios de registrar e transmitir imagens e sons. A fonografia, o telefone, o rádio, o cinema falado, a televisão começaram, então, a recuperar a voz (e o corpo) como instrumento de comunicação. Com a variedade de produtos culturais possíveis pelos avanços técnicos consolidaram-se as indústrias culturais como o cinema e a tevê, que tiraram da literatura e do livro a centralidade na representação da sociedade e do indivíduo⁴².

Paralelamente a essa plethora de novidades, gerações de artistas atacavam e atualizavam os fundamentos das poéticas do século anterior, revendo a participação do corpo, dentre outros elementos, no processo artístico. Seguindo o sentimento de seu tempo e guiando as expressividades para mais perto do público, tal movimento não se deu de forma consciente e propositada, mas provavelmente foi o resultado final, de certa

⁴² Não quero dizer com isto que se consomem menos livros hoje, ou menos impressos. Sabemos que a verdade é que as editoras nunca publicaram tanto na história da humanidade, e que diversas pessoas agora podem imprimir textos em casa, com o computador e suas ferramentas. O que vêm acontecendo é que onde antes havia praticamente uma monopólio da produção de narrativas ficcionais e estudos, com o livro como principal produto cultural consumido entre os indivíduos alfabetizados do planeta, agora encontramos uma multiplicidade quase infinita de meios onde podemos matar nossa sede de entretenimento, formação e informação – e que ultrapassa, inclusive, a barreira da alfabetização funcional. Se pudéssemos mensurar as horas gastas por dia com os diferentes meios na população mundial, o livro com certeza não “subiria ao pódio” (onde já esteve, numa época, é verdade, em que se consumia muito menos arte e/ou entretenimento do que hoje).

forma despretensioso, de acréscimos às vezes até menores e menos relevantes para o “total” do projeto expressivo destes criadores.

Por esses e outros fatores, nos últimos cem anos, as maneiras de recepção de poesia se multiplicaram enormemente. Diferentes graus de performance (aqui usada no sentido zumthoriano) possibilitaram variações àquele “grau zero” descrito na introdução, ou seja, à leitura solitária, pura e simples, de versos empilhados horizontalmente em estrofes sobre a folha branca. Incipientemente, desde a introdução da linguagem popular nos poemas (principalmente com o modernismo), da ruptura com a métrica e a rima como conhecidas nos tratados de versificação (com todos os futurismos), até as inovações na programação gráfica das obras (com os formalistas russos e com Mallarmé, por exemplo), inserindo a preocupação formal com os elementos visuais na construção do poema (com o Concretismo), e depois inclusive reinventando o próprio material em que essa poesia ia transmitida (Poema Objeto, poesia Marginal, poesia Intersignos, Polipoesia), foram sendo acrescentados elementos que possibilitaram mudanças na maneira de se ler poesia. A arte resultante destas novidades é mais performática que a anterior por possibilitar outra relação do poema com a realidade cultural de seu meio de produção e divulgação, no momento mesmo da recepção deste produto cultural. Pois a quebra das expectativas tradicionais do modelo de publicação de poesia acresce espanto no cálculo final do efeito estético, o que quer dizer que exige uma demanda maior do corpo do leitor para ser compreendida, seja virando, afastando, aproximando ou tateando o livro. O olhar sobre essa poesia percorre caminhos menos utilizados, a manipulação do livro é mais estranha, a memória ativada para sua compreensão é voltada para a experiência do leitor, rompendo expectativas até então estáticas. Durante muito tempo apenas se deu atenção secundária à *obra* em detrimento do *texto*, para usar a dialética que abre esta dissertação. A poesia era tida como a imagem acústica e visual imaterial, sendo o livro apenas um meio de transmitir essa mensagem. Apenas no século XX ganharam reforço as preocupações com a maneira como a poesia ia impressa, com a sua materialização. Mas, mesmo assim, é importante ressaltar que o termo performance só pode ser usado para as mudanças descritas neste parágrafo com a licença do método, pois todas elas ainda ocorreram dentro do limite da impressão, num grau ainda baixo de corporalidade, pode-se dizer, por ainda ser feita de (e para) papel e tinta.

Nosso interesse neste capítulo é justamente a evolução desta corporalidade para além do impresso. E o olhar sobre a poesia contemporânea necessário para executar tal aventura, pode ser descrito de maneira bem simples: com que poesia temos contato quando fechamos os livros?⁴³

Acompanhando as alterações na cultura impressa, houve também uma série de experimentações que procuraram usar o próprio corpo do artista como meio de transmissão da poesia. Neste capítulo reconstituímos alguns momentos importantes, a nosso ver, no ressurgimento do corpo como meio de comunicação, durante o século XX. A partir da obra de artistas que procuraram a interação pessoal e a voz para expressar sua arte, de uma maneira diferente das formas populares e da canção, mas também, por outro lado, rompendo com a oratória e com o costumeiro uso público da poesia no século XIX.

Também se recitava antes destes experimentos, em eventos sociais fechados, e por muito tempo a leitura em voz alta de livros foi um dos principais hábitos de fruição literária; mas não havia a consciência da *apresentação* de poesia pelo próprio poeta como um gênero, no sentido de poder ser compreendido e apreciado por uma audiência autonomamente em relação ao impresso. Aliás, a poesia mesmo dependia do impresso a tal grau que, entre os literatos, era (e ainda hoje é) entendida como essencialmente feita para o meio livro – pelo menos as expressões eruditas do gênero, afinal, também havia (como ainda há, hoje) formas poéticas populares. A performance poética começa a surgir das pesquisas com o corpo na execução da arte, nos modernismos do início do século passado, com a mistura das musas – teatro, artes plásticas, dança, música e poesia – fundidas para gerar novas maneiras de se fazer e pensar a ação artística, a sociedade e a existência.

No Trovadorismo o corpo era algo essencial, interno à execução do poema. Não havia outra maneira de ter contato com a poesia a não ser através do corpo de outra pessoa, primeiro apenas em festivais cortesãos e depois em eventos e lugares públicos das vilas. Com a expansão da cultura impressa, a situação se inverte, e no fim do século XIX é possível dizer que a poesia era feita para a mente em oposição ao corpo, essa própria divisão entre mente e corpo resultado das estruturas de pensamento da cultura tipográfica (na Idade Média, tal distinção, conforme visto no capítulo passado, não fazia

⁴³ E desligamos os computadores (o que seja texto, o que for audiovisual não necessariamente).

sentido). Assim, quando os futuristas iniciaram as experiências que mais tarde seriam consideradas os primeiros movimentos da arte da performance, a recolocação do corpo como suporte para a forma acontece quase como um maneirismo, algo quase desnecessário para a compreensão do fato poético, uma vez que os poemas ainda eram feitos para publicação. Podemos dizer desse momento que nele o corpo era algo externo ao poema, mas já sugerido. Esta série de experiências poéticas e artísticas do século XX foram precursoras das formas de performance poética urbana contemporânea. E a diferença básica, nesse quesito, entre a poesia de Miró ou a Slam Poetry e as performances futuristas e dadaístas é que hoje o corpo, diferentemente do que acontecia logo no início das experimentações, é ao mesmo tempo externo e interno à execução do poema. Não se trata mais de um acessório ou de uma forma de provação, a poesia tratada nessa dissertação é espetacularizada, já que depende da apresentação do autor e da sua comunicação para que funcione nessas situações. As obras criadas nesses meios têm uma dinâmica de criação onde o corpo do autor, perante uma audiência imaginada (e/ou testada), demanda soluções estéticas que resultam numa poesia híbrida de oralidade e literatura, utilizando voz, gesto e indumentária para amplificar a mensagem que também segue impressa. Pois, diferentemente do Trovadorismo, o criador de hoje depende do meio impresso como forma de gerar sua fória.

Uma vez que a performance, intersemiótica por formação e estratégia, utiliza elementos de diversas artes para acontecer; e como o caminho até a poesia vocal urbana contemporânea teve influência de vários produtos culturais, a seguir construímos um ligeiro panorama com alguns acontecimentos que julgamos mais relevantes no último século. Sua história tem diversos momentos, mas pode-se dizer que há um período inicial de pesquisa que vai até a década de 70, onde as condições e as formas atuais não estão ainda totalmente consolidadas e diversos caminhos são “testados”. A performance poética urbana tem relação com alguns pontos surgidos das pesquisas que aconteceram então, e não apenas com essa poesia, mas principalmente, neste período, com o teatro, a dança, as artes plásticas. A ponto de ser ponto pacífico, hoje, que seja um gênero de todas as outras artes mencionadas acima, embora com mais polêmica no caso da poesia.

Modernismos

Os futuristas italianos foram pioneiros nesse tipo de expressividade. A origem de suas manifestações corporais, no entanto, foi mais a necessidade de uma atitude

iconoclasta perante os padrões artísticos então vigentes do que a construção de novos gêneros, como atesta RoseLee Goldberg: “em seus primórdios, a performance futurista era mais manifesto do que prática, mais propaganda do que produção efetiva.”⁴⁴ Fazia parte do projeto estético dos manifestos futuristas a luta contra as formas estabelecidas de se fazer arte. A força corrosiva de suas propostas e o próprio surgimento da performance como meio de expressão estão intrincadamente relacionados a possibilidades derivadas deste embate e de seus resultados:

A performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como *performers*. Manifestos subseqüentes deixaram essas intenções muito claras: instruíam os pintores a “ir para as ruas, incitar a violência a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística”. E, fiéis ao ritual, foi exatamente o que fizeram. A reação das platéias não foi menos anárquica – arremesso de batatas, laranjas e qualquer outra coisa que o público exaltado conseguisse encontrar nos mercados mais próximos.⁴⁵

O principal mentor destas atividades subversivas foi Fillipo Tommaso Marinetti, que em 1909 publicou o manifesto futurista em jornais de Paris e Moscou. O rico poeta havia vivido na capital francesa entre 1893 e 1896, e, jovem ainda, travara contato com os realizadores do periódico literário *La Plume*, que lhe apresentaram os preceitos do verso livre, adotado imediatamente pelo italiano. Entre os poetas que conheceu ali, encontrava-se Alfred Jarry, autor da peça *Ubu Rei*, “produção absurda e burlesca”⁴⁶, encenada em 1896 em Paris, que marca “o início da modernidade nas artes cênicas [...] porque] rompe completamente com os padrões estéticos da época, trazendo a semente do que iria acontecer no próximo século”⁴⁷.

Influenciado por essa obra, Marinetti, dois meses depois de lançar o manifesto, apresentou sua própria peça *Roi Bombance* [O Rei Pândego], no mesmo teatro onde havia sido encenada a peça de Jarry. De volta à Itália, o poeta e seu grupo de artistas radicados em Milão, entre eles Umberto Boccione, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo e Balilla Pratella, passaram a realizar diversos eventos, entre

⁴⁴ RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance*, 1

⁴⁵ Idem, *ibidem*, 4-6

⁴⁶ Idem, *ibidem*, 1

⁴⁷ Renato Cohen, *Performance como linguagem*, 40

peças, saraus e outros acontecimentos – além de continuarem lançando manifestos sobre o futurismo.

Com a experimentação, o conhecimento acumulado sobre o meio e a procura de novas estratégias de combate artístico fizeram surgir um manifesto de especial interesse para este estudo, por tratar justamente de uma *vocalidade* para estas performances, onde se pode notar claramente o contraponto com a tradição da oratória, tão presente na declamação de poesias (hoje e antigamente):

Como era de esperar, essa performance levou a outro manifesto, o da *Declamação dinâmica e sinóptica*. Basicamente, esse manifesto ensinava os futuros *performers* a realizar sua atuação performática, ou “declamar”, como dizia Marinetti. O objetivo desta “técnica declamatória”, salientava ele, consistia em “libertar os círculos intelectuais da declamação antiga, estática, pacifista e nostálgica”. Para esses fins, fazia-se necessária uma nova declamação, dinâmica e belicosa. Marinetti atribuiu a si mesmo a “inquestionável primazia como declamador do verso livre e das palavras-em-liberdade”. Isso, dizia ele, habilitava-o a perceber as deficiências da declamação do modo como era entendida até então. O declamador futurista [...] deveria declamar tanto com suas pernas quanto com seus braços. As mãos do declamador deveriam, além disso, brandir diferentes instrumentos ruidosos.⁴⁸

Além deste, foram lançados modelos futuristas de ação para a pintura, a música, a dança, o teatro, o cinema e até para o rádio. Junto com os manifestos, as apresentações ajudaram a difundir o movimento e as novas visões de arte. Os espetáculos deste período aconteciam principalmente em teatros, além de galerias, bares e alguns poucos eventos na rua. O teatro, nesta época, era o centro da vida cultural da aristocracia e dos burgueses das grandes cidades, com um público e importância de muito maior relevo do que tem hoje. E esta acaba sendo uma marca do uso do corpo e da voz como suporte da poesia até a segunda guerra mundial: em maior ou menor grau, dependendo da escola, mas sempre presente, a herança teatral era forte ainda, e a performance é pensada como uma atividade cênica, apesar de fora das formas antigas da dramaturgia – e muitas vezes contra elas.

O surgimento das experiências com o corpo como suporte para a arte na Rússia aconteceu paralelamente às experiências acima descritas, mas também se deve, um pouco, ao fato de Moscou ter sido, junto com Paris, a cidade onde Marinetti publicou o manifesto futurista em 1909. Apesar de já existir agitação cultural e política no país, o

⁴⁸ RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance*, 8

manifesto deu impulso maior às pesquisas e provocações formais de um grupo de jovens artistas, muitos deles, inclusive, reagindo à postura aristocrática e estrangeira dessa influência:

Dois fatores assinalaram as origens da performance na Rússia: por um lado, a reação dos artistas contra a velha ordem – tanto o regime czarista quanto os estilos importados de pintura, isto é, o impressionismo e a fase inicial do cubismo –, e, por outro, o fato de que o futurismo italiano, estrangeiro o bastante para ser suspeito, porém mais aceitável por fazer eco a esse abandono das velhas formas de arte, foi reinterpretado no contexto russo, proporcionando uma arma que podia ser usada contra toda a arte do passado.⁴⁹

Com preocupações artísticas parecidas, num contexto social que contrastava aquele dos italianos, a nova geração de artistas russos estava interessada em reverter o comportamento de cópia dos modelos do ocidente europeu, comum em gerações anteriores. Daí que suas experimentações, além de renovarem a arte em um sentido mais amplo, tinham também o intuito de produzir “impacto na cultura européia a partir de um ponto de vista novo e puramente russo”⁵⁰. O lugar de encontro destes criadores foi um bar de São Petersburgo⁵¹, o Café Cachorro Sem Dono⁵², onde se reuniam poetas como Vielímir Khliébnikov, Anna Andreievna, David Burliúk e Vladimir Maiakóvski. Ali, em outros pontos da mesma cidade e em Moscou, os princípios do futurismo foram inicialmente difundidos. Foi nesse bar que Maiakóvski recitou grande parte de seus poemas, na época da Primeira Guerra Mundial e às vésperas da revolução bolchevique, utilizando o meio antigo de passatempo culto e intelectual insípido e purista para subverter e questionar o próprio meio em que essa arte era discutida e apresentada. Há o caso de quando declamou “A Vocês!”, conforme descreve Boris Schnaiderman, um de seus tradutores para o português brasileiro:

“A Vocês!” é tipicamente um poema de desafio, como tantos outros em sua obra, e teve essa função na prática. Na noite de 11 de fevereiro de 1915, Maiakóvski o disse no cabaré artístico “O Cão Vadio”. Aquela bofetada no público burguês, ao qual se lembrava a imoralidade de sua vida boêmia, no momento em que o soldado russo

⁴⁹ Idem, *ibidem*, 21

⁵⁰ Idem, *ibidem*, 21.

⁵¹ Então capital da Rússia (até que os bolcheviques transferissem o poder para Moscou, em 1918, durante a guerra civil que seguiu a revolução comunista), desde 1914 chamava-se *Petrogrado*, para em 1924 ser rebatizada *Leningrado*, assim permanecendo até 1991, quando voltou a ter o nome antigo (o atual, *São Petersburgo*, utilizado nesta dissertação).

⁵² Boris Schnaiderman traduziu o nome do espaço como *Café Cão Vadio*; no livro de A.M. Ripelino, a tradução é *O Cão Errante* (de “Brodiátciaia sobaka”).

morria nas frentes de combate, provocou indignação geral entre os freqüentadores do cabaré. Em suas reminiscências, Maiakóvski relata que “O Cão Vadio” por pouco não foi fechado, por causa daquela noite de poesia.⁵³

Com a repercussão dos encontros, o movimento passou a ganhar corpo. Cansados do público previsível do cabaré, levaram sua arte para a rua, primeiro com sua maneira de se vestir e se pintar, e depois fazendo turnês por várias cidades da Rússia e realizando filmes, como *Drama no Cabaré N° 13*, que registrava o cotidiano de suas vidas futuristas, e *Quero ser futurista*, com Maiakóvski no papel principal. E assim “prepararam o terreno para a introdução da performance, declarando que a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação dessas idéias a todas as esferas da cultura”⁵⁴.

Os dois primeiros eventos montados por esse grupo, no teatro Luna Park, em São Petersburgo, começaram a surgir em outubro de 1913, a “ópera” *Vitória sobre o Sol*, de Alexei Kruchenykh, e a “tragédia” *Vladimir Maiakóvski*, de Maiakóvski, “uma celebração de seu próprio gênio poético, com a repetição obsessiva de seu próprio nome”⁵⁵. Desde o teste de audição, passando pelos ensaios, até as apresentações e a repercussão das obras, o interesse popular foi considerável, embora os jornais não tenham noticiado absolutamente nada a respeito:

As duas produções foram um enorme sucesso⁵⁶. Um forte contingente policial ficou na frente do teatro. Multidões compareceram às mais de quarenta palestras, discussões e debates organizados nas semanas seguintes. Mas a imprensa de São Petersburgo adotou uma postura de total ignorância e perplexidade diante da importância destes eventos. “Será possível”, perguntava-se Mikhail Matyushin, o compositor da música de *Vitória sobre o Sol*, “que eles [a imprensa] estejam tão presos a seu instinto gregário que não consigam observar de perto, assimilar ou refletir sobre o que está acontecendo na literatura, na música e nas artes visuais de nossos dias?”. As mudanças que muitos consideravam tão indigestas incluíam uma total subversão das relações visuais, a introdução de novos conceitos de relevo e peso, novas idéias sobre forma e cor, harmonia e melodia, e uma ruptura com o uso tradicional das palavras.⁵⁷

⁵³ Boris Schnaiderman, *Maiakóvski: evolução e unidade*. In Vladimir Maiakóvski, *Poemas*, 18.

⁵⁴ RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance*, 22-23

⁵⁵ Idem, *ibidem*, 24

⁵⁶ Maiakóvski tem outro ponto de vista. Afirma que os eventos foram estrondosos literalmente: “Esta época veio a culminar na tragédia *Vladimir Maiakóvski*, Montada em Petersburgo. O Luna Parque. A vaia foi de estourar os tímpanos”. Vladimir Maiakóvski, *Eu Mesmo*. In *Poemas*, 42.

⁵⁷ RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance*, 26

Maiakóvski é sem dúvida o maior nome dessa geração de artistas, quando nos referimos à poesia, principalmente no contexto desta dissertação. Seus experimentos foram além das peças citadas e dos filmes que fez. Sua produção artística inovou na experimentação tanto com a visualidade (mais conhecida atualmente), tanto com a voz e com o corpo (ele mesmo leu/apresentou seus poemas pessoalmente em incontáveis ocasiões e lugares). Sua expressividade incorporou a força da poesia popular russa, com sua pesquisa com a sonoridade do substrato ficcional oral, como nos poemas metrados de 1915, e também, por outro lado, expandiu a força e o lugar da poesia na sociedade através dos novos meios:

Sua personalidade poética se manifestava nas mais diversas formas, e o emprego das chamadas palavras e expressões “não-poéticas” era acompanhado de um desprezo pela divisão convencional em gêneros “superiores” e “inferiores”. Difundir poesia através da imprensa cotidiana, do anúncio de um produto, ler poemas pelo rádio – eis algumas modalidades que assumiu a atividade poética de Maiakóvski. Sua atuação no cinema, no teatro, no circo, seu interesse pela “comunicação de massa”, nas formas existentes na época, mostram bem como ele compreendia a função do poeta no mundo moderno: ligado à linguagem coloquial e utilizando os meios de difusão que a civilização industrial proporciona, tudo isto com um máximo de expressividade.⁵⁸

Um bom exemplo desta inventividade intertextual do poeta é a obra *A Extraordinária Aventura Vivida por Vladímir Maiakóvski no Verão na Datcha*, de 1920, em que descreve um encontro fantástico com o Sol. Augusto de Campos, em ensaio que segue à tradução *Poemas*, de 1992, descreve um registro fonográfico de Maiakóvski que encontrou, onde o poeta interpreta a obra acima citada:

Há um registro fonográfico desse poema, lido pelo próprio Maiakóvski, em 1920. Tenho-o num disco “made in URSS”, adquirido em Nova York. A leitura, entre conversacional e declamatória, faz pressentir, sob o apagado da antiga gravação, uma voz poderosa. Não me esqueço do comovente final, onde a palavra SVIETIT (brilhar) aflora em sucessivas explosões, com o brilho do sol que vara os tempos.⁵⁹

Foram vários os espetáculos desta geração de criadores, principalmente depois da revolução proletária. Com ela, vários artistas passaram a trabalhar para o governo revolucionário, prosseguindo com as experimentações multidisciplinares, mas agora

⁵⁸ Boris Schnaiderman, *Maiakóvski: evolução e unidade*. In Vladimir Maiakóvski, *Poemas*, 19.

⁵⁹ Augusto de Campos, *Maiakóvski, 50 anos depois*. In Vladimir Maiakóvski, *Poemas*, 167.

através de grandes apresentações ao ar livre e da elaboração de peças gráficas, teatro e cinema para propaganda do regime, além da forte pesquisa acadêmica sobre língua, linguagens, comunicação e poesia dos formalistas russos, Roman Jakobson à frente. As experimentações seguiram por toda a década de 30, arrefecendo no final desta, devido a constrições da política. Goldberg apresenta o percurso desta busca de uma arte nova, popular e russa desde seu primeiro estopim até a última pá de cal:

Embora o ano de 1909 assinale o início da performance artística, foi 1905, o ano do Domingo Sangrento, que verdadeiramente deflagrou uma revolução teatral e artística na Rússia. Foi quando a crescente energia dos trabalhadores, em seu afã de derrubar o regime czarista, levou a um movimento teatral da classe trabalhadora, movimento que logo atrairia a participação de muitos artistas. Por outro lado, o ano de 1934 assinalou dramaticamente um segundo momento crucial para o teatro e a performance artística, colocando um ponto final em quase trinta anos de produções extraordinárias [...] Não por acaso, foi em 1934, no Congresso de Escritores realizado em Moscou, que Zhdanov, o porta-voz do partido para questões relativas às artes, fez a primeira e definitiva declaração sobre o realismo socialista, apresentando as linhas gerais de um código oficial e obrigatório que viria a reger toda a atividade cultural.⁶⁰

Assim como o Cachorro Sem Dono serviu de ponto de partida e laboratório para uma revolução cultural na Rússia – o Cabaré Voltaire, um café-cabaré aberto em 1916, em Zurique, também tem seu lugar na História, por ter servido para aglutinar um grupo de artistas inovadores e irquietos. Desde o início do século, diversas experiências cênicas ocorriam em Munique, Berlim e Viena, com o teatro-cabaré e o teatro experimental. Depois do início da Primeira Guerra na Alemanha e na Áustria, muitos artistas migraram para Suíça, dentre eles Hugo Ball e Emmy Hennings, que haviam participado da cena de Munique. Depois de passarem necessidade no primeiro ano entre trabalhos braçais e comerciais, conseguiram convencer o proprietário de um pequeno bar a ceder seu espaço. Passaram dias buscando obras de arte para decorar o local, inclusive com a distribuição de material informativo convidando os jovens artistas de Zurique a comparecer. A idéia era possibilitar o encontro de novas experiências e idéias. A noite de estréia atraiu uma multidão, entre criadores já conhecidos dos tempos da Baviera e outros até então desconhecidos do casal que organizava o bar. Depois dela, durante impressionantes apenas cinco meses, Tristan Tzara, Marcel e Georges Janco,

⁶⁰ Idem, *ibidem*, 38-39

Richard Huesenbeck, Jean Arp entre diversos outros criadores apresentaram-se com poemas, música e leituras de teatro de artistas contemporâneos. O ritmo frenético do cabaré incendiava a arte que se fazia no local, e a recepção do público reforçava a tese de seus “gerentes”, de que a renovação era uma necessidade urgente:

Sob a pressão de entreter um público diversificado, eles se viam obrigados a “estar incessantemente entusiasmados, receptivos às novidades e abertos às manifestações artísticas mais espontâneas. É uma corrida com as expectativas do público, e essa corrida exige muito de toda a nossa capacidade de invenção e debate.” Para Ball, havia algo de especialmente agradável no cabaré: “Não se pode exatamente dizer que a arte nos últimos vinte anos tenha sido alegre, nem que os poetas modernos sejam muito divertidos e populares.” A declamação e a performance eram a chave para a redescoberta do prazer na arte.⁶¹

Esse ambiente de experimentação gerou diversas performances que interessam a este estudo especialmente. O poema simultâneo, recitado por Tzara, Huelsenbeck e Janco, na noite de 30 de março, conforme descrito por Ball:

Um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assoviam etc. ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça se dá a conhecer por meio dessas combinações. Em tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer de sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um *rrrr* arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes, etc.) são superiores à voz humana em energia.⁶²

e o “poema sonoro”, baseado em um novo tipo de “verso sem palavras”, em que “o equilíbrio das vogais só é determinado e distribuído de acordo com o valor do verso inicial”⁶³. Vestido com uma indumentária de papelão criada para a performance, Ball precisou ser carregado até o palco, onde leu, a partir de porta-partituras, e de maneira vagarosa, o seguinte poema:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tufmm i zimbrabim⁶⁴

⁶¹ RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance*, 46-48

⁶² Hugo Ball. Apud Goldberg, *A Arte da Performance*, 48

⁶³ Idem, *ibidem*, 50

⁶⁴ Idem, *ibidem*, 51

Depois, refletindo sobre a experiência, o artista chegou à conclusão que sua apresentação tinha sido condicionada pela “pompa de seu cenário”, que teria dado à recitação a “antiqüíssima cadênciade um lamento sacerdotal”⁶⁵. O excerto seguinte é uma transcrição de seu diário, e é bastante esclarecedora quanto ao papel que as experimentações no Cabaré tiveram na história da arte:

“Levamos a plasticidade da palavra a um ponto que dificilmente se pode igualar. Chegamos a isso à custa da frase racional, logicamente construída, e também mediante o abandono do trabalho documental.”
 [...] Seu ponto de partida, reconhecia, era Marinetti, cujas palavras-em-liberdade tinham libertado a palavra da prisão da frase (a imagem do mundo) “e alimentado o magro vocabulário das grandes cidades com luz e ar, restituindo-lhe seu calor, sua emoção e a limpidez de sua liberdade original”.⁶⁶

Foi neste ambiente etílico cultural que teve início a mais anarquista das vanguardas da primeira metade do século. A radicalização dessa (anti)pesquisa gerou o Dadaísmo, com um programa onde todas as hierarquias e fronteiras da arte e do sentido foram atacadas. A ordem era destruir a ordem. Tzara à frente, a primeira manifestação pública aconteceu no Waag Hall de Zurique, em 14 de julho de 1916. Sucederam-se revistas, volumes de poesia e a primeira exposição pública, na Galeria Corray, em janeiro do ano seguinte. Em março, Ball e Tzara passaram à direção e a reabriram como Galeria Dada.

Com ela, a natureza do trabalho mudou de figura, em vez das performances espontâneas, tomou lugar a organização didática das galerias, somada às experiências práticas já adquiridas no Cabaré. O espaço durou onze semanas, três exposições e um sem número de palestras, *soirées* e demonstrações depois, fechou – mas fez expandir o Dadaísmo por cidades alemãs, romenas, tchecas e holandesas quando grande parte de seus criadores deixaram a Suíça. Tzara ficou em Zurique mais um pouco, publicando a revista *Dada*, porta-voz do movimento, e realizando diversos eventos até 1919. Nesse ano, depois da última apresentação na cidade, o poeta romeno mudou-se para Paris, onde continuou com a edição, além das apresentações e exposições, e envolveu outros artistas no projeto, como Francis Picabia, Jean Cocteau e André Breton. A mudança ampliou o Dadaísmo para Barcelona e Nova York, e estimulou o surgimento de outra escola: o Surrealismo.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, 51

⁶⁶ RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance*, 52

Em Paris alguns espetáculos cênicos seguiram a trilha começada por *Ubu Rei*. Artistas como Erik Satie, Raymond Roussel, Pablo Picasso e Jean Cocteau continuavam desafiando os defensores das concepções tradicionais das artes cênicas. Foi contra o realismo do teatro que o termo Surrealismo foi cunhado por Guillaume Apollinaire. Embora o autor tenha deixado claro que não pretendia iniciar escola literária nenhuma, Jean Cocteau acabou produzindo a primeira peça em acordo com o conceito, utilizando técnicas dos outros espetáculos:

Só quatro anos depois, em 1921, Cocteau desenvolveria essa nova estética em sua primeira produção solo, *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Lembrando tanto *Ubu Rei* quanto *Les Mamelles de Tirésias*, a peça empregava muitas das mesmas técnicas das obras anteriores, em particular o hábito de fazer um só ator representar vários papéis, como se essa fosse a única maneira de se contrapor ao teatro realista tradicional. Empregava também o recurso do *vaudeville* de ter um casal de mestres-de-cerimônias anunciando cada nova seqüência e explicando a ação ao público. Os *performers*, membros dos Ballets Suíços, movimentavam-se sob a direção de figuras vestidas como fonógrafos com cornetas no lugar da boca. Contra um cenário pintado da Torre Eiffel, a obra, segundo Cocteau, podia ter “a assustadora aparência de uma gota de poesia vista ao microscópio”. Essa “poesia” terminava com uma criança aos berros durante toda a festa de casamento, tentando fazer com que lhe dessem alguns bolinhos.⁶⁷

Com a dissolução do grupo dadaísta, alguns de seus artistas resolveram a questão do que fazer com o Dadá seguindo o caminho aberto pela exploração do subconsciente na arte. O Manifesto Surrealista, em 1925, marcou a fundação oficial do movimento, seguido da revista *La Révolution Surréaliste* e de um espaço próprio, o Departamento de Pesquisas Surrealistas. Segundo a definição inicial de Breton:

Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico por meio do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento.⁶⁸

Esse mecanismo seria, segundo a crença de seus iniciadores, a “realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no livro jogo do pensamento”.⁶⁹ A partir destes princípios, o que se viu, na verdade, foi uma utilização da performance dadaísta alinhavada numa lógica agora ainda mais claramente onírica, com o imprescindível acréscimo do cinema e o proveito de um

⁶⁷ Idem, *ibidem*, 70

⁶⁸ Idem, *ibidem*, 79

⁶⁹ Idem, *ibidem*, 79

longo período de realizações que fortaleceu o movimento – até a Segunda Guerra impor um limite à continuidade de quatro décadas de experimentações formais na Europa:

Apesar dessa [última] exposição e de mostras subseqüentes em Londres e Nova York, a performance surrealista em si já havia marcado o fim de uma era e o início de outra. Em Paris, a partir da década de 1890, as invenções de Jarry e de Satie tinham mudado radicalmente o curso do desenvolvimento “teatral”, além de fornecer o nascedouro do Novo Espírito, pontuado ao longo dos anos por Roussel, Apollinaire, Cocteau e os dadaístas e surrealistas “importados” e locais, para citar apenas algumas dessas extraordinárias figuras que transformaram Paris numa florescente capital cultural durante tantos anos. O surrealismo havia introduzido os estudos psicológicos na arte, de modo que os vastos domínios da mente se tornaram, literalmente, material para novas explorações da performance. Na verdade, com sua concentração na linguagem, a performance surrealista afetaria mais fortemente o mundo do teatro do que as subseqüentes expressões da arte performática. Porque foi para os princípios básicos do dadaísmo e do futurismo – acaso, simultaneidade e surpresa – que os artistas se voltaram, indireta ou mesmo diretamente, depois da Segunda Guerra Mundial.⁷⁰

Precursors mais próximos

Com o fim da Guerra, o foco de desenvolvimento da performance migrou da Europa para os Estados Unidos. Fundado em Nova York, em 1947, pela estudante alemã Judith Malina e pelo pintor expressionista abstrato Julian Beck, o grupo *Living Theatre* foi o pioneiro na adaptação de poemas de artistas americanos e europeus para criar uma maneira não-convencional de encenar poesia. Autores como Gertrude Stein, Williams Carlos Williams, Jean Cocteau, García Lorca e Bertolt Brecht foram produzidos pela companhia que inaugurou o circuito *off-Broadway*, com o teatro alternativo aos espetáculos comerciais naquela cidade. Depois de passar os anos 50 em teatros mal-equipados e em prédios condenados, nos anos 60 se tornou nômade e se aprofundou na busca pela criação de “uma nova forma de interpretação não-ficcional baseada no comprometimento político e físico do ator com o uso do teatro como um meio para acelerar as mudanças sociais”⁷¹. Na década de 70 se apresentaram em lugares nada convencionais, inclusive em prisões no Brasil, sempre com o viés crítico. Desde então a continuidade das atividades da companhia e as experiências já mencionadas marcaram a maneira de se viver e enxergar a ação cênica na sociedade.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, 86

⁷¹ <http://www.livingtheatre.org/abou/history.html>, em 25/2/2007, tradução livre.

Outras contribuições fundamentais vieram com a *Live Art* e o conceito de *Happening*, que ampliou a expressividade artística para abranger o público, o contexto e o lugar como partes integrantes da obra. Expressão nascida da interpretação e reformulação da situação cotidiana para, a partir da intervenção, marcada pela presença do artista, possibilitar outra relação com a arte e com a experiência. Assim abrindo a possibilidade, para o performer, de utilizar espaços inusitados – principalmente lugares públicos – menos como palcos e mais como locais de intervenção artística, como também fez o *Living Theatre*.

E com a arte conceitual, por sua vez, através do movimento *Fluxus*, que extravasou a tendência. A necessidade de politizar o uso da arte nos difíceis anos 60 deu ao grupo uma combatividade que fazia lembrar os dadaístas em seus ataques aos padrões de cultura estabelecidos no Ocidente. Seguindo o caminho aberto por Duchamps, uma das maneiras achadas pelo grupo para atacar a burocratização, a fetichização e a mercantilização da arte, foi acabar com a distinção entre experiência de vida e experiência estética. Se tudo fosse arte, nada seria arte. Não haveria mais divisão hierárquica entre momentos de cognição cotidiana e os de apreciação estética. O raciocínio anárquico destruía as fronteiras não apenas para questionar as premissas oficiais da civilização, mas para posicionar a experiência pessoal e a vida no centro da expressão artística⁷².

Ainda é importante lembrar, no caso dos Estados Unidos, a tradição da leitura de poesia em universidades e em bares. Há cursos de faculdade que incentivam a criação poética como forma de estudo, e hoje ainda existem programas de poesia bem práticos, remontando aos manuais de criação metrificada e rimada do século XIX. Esses tradicionais usos da literatura foram subvertidos por um grupo de artistas que ficou conhecido como a *Beat Generation*. A Universidade de Columbia, em Nova York, foi o lugar onde Allen Ginsberg, Jack Kerouac (que foi inclusive expulso da instituição) e William Burroughs se conheceram e praticaram os primeiros absurdos que praticamente doze anos mais tarde, depois do encontro com o grupo de poetas da *San Francisco Renaissance*, resultariam na famosa leitura de poemas na Galeria Six, em São Francisco, na Califórnia, em 1956. Cláudio Willer, poeta que traduziu Ginsberg para a

⁷² E, nesse sentido, não se pode negar a forte influência, sobre a poesia alternativa da década de 70, das tendências libertárias que voavam pelos conceitos de artes plásticas. Principalmente na opção pela presença do artista e na sua interação criativa com o público.

nossa língua, nos dá um bom panorama do que representou e de como aconteceu o movimento:

Toda a rebelião contracultural dos anos 60, toda uma série de mudanças no plano da criação artística, do comportamento individual e da atuação política, descendem em linha direta da leitura na Galeria Six, organizada como uma recepção a Kerouac em San Francisco, por Ginsberg (que, segundo seus biógrafos, sempre se destacou como animador cultural, com seu empenho em aproximar pessoas e promover manifestações). O acontecimento mais marcante da noite foi a leitura de *Uivo*, pontuada por gritos de aprovação de Jack Kerouac (totalmente bêbado depois de uma farta distribuição de garrafões de vinho) ao final de cada verso. Os motivos do impacto provocado por *Uivo* são vários: seu ritmo alucinante, sua sequência de imagens fortes, a linguagem crua e direta, a ausência de concessões a padrões morais e bom gosto, o tom profético e apocalíptico, a síntese no relato das experiências dos marginalizados e radicalmente comprometidos com a vida daquela geração.⁷³

A maneira de Allen Ginsberg ler foi a que mais marcou entre estes artistas. Seus poemas tinham semelhança com os lamentos judaicos, lidos monocordicamente e de um impulso do início ao fim de cada um de seus versos enormes. Pelo contexto que subverteu e pelo que criou, além da inovação na maneira de ler, adaptada de um ambiente cultural ancestral, o judaísmo, é que sua obra repercute nas performances poéticas atuais.

A leitura tem alto grau de performance, para voltar ao termo de Zumthor, mas ainda não é uma performance poética completa. Não se trata de um exercício corporal completo, a não ser que seja sem o apoio do impresso. Por tudo que o livro representa e pela centralidade que ele tem em leituras, inclusive a maioria delas acontecendo em livrarias e bibliotecas, o que já diz muito. A questão é interpretar, e atores não interpretam com textos na mão. Poetas performáticos também não. Miró não faz isso, o rap não faz isso, o slam tem regras contra isso. Nesse sentido essas obras são completas, conduzem, seduzem, sem quebras. Você não apenas ouve, mas vê e é envolvido. A leitura é focada no ouvir, não no assistir. E tem outro ritmo, fundamentalmente. Outro fator que não pode ser desprezado, é que a presença do livro ainda é uma seleção da audiência, que já vai preparada para ouvir leituras – um público bem seletivo, em termos de instrução e de renda. No Brasil, em Recife, este é um retrato estatisticamente razoável desta prática. Só que não nas universidades, e sim nas livrarias, principalmente relacionadas a lançamentos de publicações e eventos literários.

⁷³ Cláudio Willer, *Allen Ginsberg, poeta contemporâneo*. In Allen Ginsberg, *Uivo, Kaddish e outros poemas*, 18.

Outro aspecto interessante surgido no século XX é que muitos poetas gravaram e venderam discos com suas poesias, lidas por eles mesmos e por outros. Nunca se chegou a um fenômeno comercial desta forma, mas foram possíveis registros interessantíssimos no mundo todo, com a fonografia. Mais uma vez, eram fenômenos acessórios, retomando a questão que abre este capítulo. Trabalhos fantásticos foram produzidos, mas a poesia ainda era muito comprometida com os meios de divulgação do mercado editorial e dos suplementos literários dos jornais. Não se tratou, na maioria dos casos, de guardar uma maneira de apresentar-se poeticamente praticada por algum artista, mas de eventos esporádicos e situações ocasionais.

Além disso, a gravação de poesia não é necessariamente a gravação de uma performance poética. Há algo interno ao poema (e colado a todo o corpo da voz que declama no estúdio) que surge com a prática pública da performance poética. O aprendizado da audiência muda bastante a perspectiva técnica do poema pelo poeta. E isso se reflete na materialidade que nos chega aos ouvidos, no seu conteúdo e na sua vocalidade – apesar da performance nunca ser plenamente captável, é possível perceber que mesmo quando gravada, a voz de um poeta performático utiliza melhor os recursos disponíveis.

E, mesmo assim, através dos *mediats*⁷⁴, por onde a voz (e o corpo) vai registrada e reiterável como a escrita, a *espontaneidade* da performance, em sua expressão completa, não passa. A *presença* é intransmissível. Como afirma Zumthor, “a socialidade que na existência cotidiana enriquece a voz ‘ao vivo’ é mudada para uma hipersocialidade que circula nas redes de telecomunicações”⁷⁵, alterando ou borrando o contexto da emissão vocal ou da apresentação poética:

A mobilidade espaço-temporal da mensagem aumenta a distância entre sua produção e seu consumo. A presença física do locutor é eliminada; o que permanece é o eco fixado de uma voz e, para a televisão e o filme, uma imagem fotográfica. O ouvinte numa audição é completamente presente; mas durante as sessões de gravação, ele ou ela são apenas uma figura abstrata, uma estatística. [...] A mensagem, um objeto nessa relação, é fabricada, expedida, comprada, e vendida, e em todos os lugares é idêntica. Todavia, ela não é um objeto que alguém toque: os dedos do comprador tocam somente a ferramenta de transmissão – disco ou fita. Os sentidos sozinhos são uma ocupação, a serviço da percepção distante: som e, para filme e televisão, visão.

⁷⁴ Para usar o termo de Zumthor para “aqueles meios que usam modalidades audiovisuais excluindo qualquer forma de impresso” (those media using audiovisual modalities to the exclusion of any form of the press), Paul Zumthor, *Oral Poetry*, p. 18.

⁷⁵ Paul Zumthor, *Oral Poetry*, p. 19. “The sociality that in day-to-day existence enriches ‘live’ voice is changed into a hypersociality circulating in the networks of telecommunications”.

Assim um atraso no tempo, um deslocamento do ato oral comunicativo, é produzido.⁷⁶

No mesmo período, e também por causa dos vinis, o rock inaugurou a cultura pop de alcance global. A voz e a presença de palco dos vocalistas, somados ao estilo de vida que cada um propagava, desenvolveram ao longo da segunda metade do século XX uma linguagem característica, que depois saltou para dentro do vídeoclipe⁷⁷, com a popularização da televisão. A música ganhou espaço na vida cotidiana das pessoas com a indústria fonográfica, e alguns *performers* criaram estilos de presença no palco marcantes a ponto de sua linguagem corporal ser tão relevante para sua arte quanto a voz e a canção. Artistas como James Brown, Iggy Pop e Mick Jagger são marcos na maneira de se expressar usando a música pop como performance, embora sua “poesia” tenha sido sempre cantada. Exatamente por isso não eram poetas, mas cantores, se seguirmos a divisão de gêneros surgida com a cultura impressa. Poeta era Jim Morrison, um dos pioneiros entre os vocalistas desta época a inserir a palavra declamada em suas apresentações, sob influência do Teatro do Absurdo de Artaud, dialogando com poetas “malditos” como Rimbaud, Blake e com a poesia Beat. Realizou também gravações, mas na mesma situação descrita acima – eventualmente. No Brasil, artistas como Tom Zé, Arnaldo Antunes e Chico Science podem ser considerados exemplos de experiências notáveis fundindo poesia e música com expressão corporal. Mais se poderia dizer de tantos outros cantores/vocalistas, embora na verdade sejam poucos os que realmente conseguiram atingir um grau de expressividade suficiente para serem considerados marcos e referência fora da música. Várias composições destes criadores apresentadas ao vivo podem muito bem se encaixar no rótulo de poesia performática, dependendo da obra e do contexto. Mas ainda assim trata-se mais de uma aparição incidental aqui e ali (muitas vezes de poesia espantosamente viva), em obras de músicos que flertam com a literatura. Ainda assim, a cultura pop influenciou a performance

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 19. “The spatiotemporal mobility of the message increases the distance between its production and its consumption. The physical presence of the speaker is eliminated; what remains is the fixed echo of a voice and, for television and film, a photographic image. The listener while listening is completely present; but during recording sessions, he or she is only an abstract figure, a statistic. [...] The message, na object in this respect, is fabricated, expedited, bought, and sold, and everywhere is identical. Nevertheless, it is not an object that one touches: the buyer’s fingers touch only the transmitting tool – record or tape. The senses alone are a concern, in service to a distant perception: sound and, for film and television, sight. Thus a lag time, a displacement of the communicative oral act, is produced”.

⁷⁷ Daí, talvez, os primeiros clipes, na década de 70, apenas apresentarem a banda tocando. Só com o tempo a performance foi assimilada e a maneira de se fazer videoclipes pode construir gramáticas, estilos e historiografias próprias.

poética, tanto pelo estilo de vida das chamadas culturas juvenis, quanto pelo conteúdo e pelo lirismo das obras de alguns de seus compositores. No Brasil, é inegável a força que letras de autores como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Raul Seixas e Cazuza, para citar alguns, exercem sobre a poesia contemporânea. Por outro lado, o Punk, por exemplo, exerceu influência na poesia brasileira principalmente por sua ideologia anárquica de expressão artística, cáustica e niilista, mas também independente e alternativa, criando redes de contato e divulgação e pontos de encontro e convivência.

Nos Estados Unidos o movimento negro ganhou força com a poesia gravada, como com as obras dos Last Poets, grupo de poetas afro e hispano-americanos, da época da luta pelos direitos civis, nos anos 60. Outro momento foi o desenvolvimento do hip-hop. O rap, ritmo e poesia (*rhythm and poetry*), é performance vocal pura, acompanhada de música de fundo. A obra se adequa ao andamento, com métrica e rima, o que faz deste gênero de performance um tipo de poesia feito para se dançar. Podemos falar de autonomia aqui de maneira clara porque essas composições são feitas para serem ouvidas e assistidas. A letra no encarte tem uma função semelhante à letra das canções, é um acessório. E a própria expressão corporal dos rappers segue uma gramática gestual claramente identificável como do gênero, com a predominância da linguagem corporal das periferias das grandes cidades do Ocidente. Agora, por usar sempre a música de fundo, ou quase sempre, é uma poesia performática com suporte rítmico e harmônico. Também não é focada nos livros, e também é muito melhor ao vivo, mas já se tornou um gênero dentro do gênero, de tão desenvolvido e entrelaçado com o acompanhamento da música, do gestual, da dança e do contexto.

Poesias contemporâneas

Esses modelos todos se fundiram e se misturaram um pouco a todas as outras tantas tendências que vimos ao longo deste capítulo para criar duas vertentes atuais da performance poética a que chamaremos “total”, ou seja, com o autor se apresentando solo, sem acompanhamento: a poesia performática urbana, de Poeta Miró, a que chegaremos no próximo capítulo – e a *Slam Poetry*.

A *Slam Poetry* surgiu com os *poetry slams*, torneios de declamação de poesia nos Estados Unidos, na década de 80, em Chicago. Esses encontros também derivaram

das leituras acadêmicas da poesia, mas estavam relacionados aos novos meios e novos estilos urbanos que surgiram pela época, como o próprio rap. Kurt Heinz, em seu *An Incomplete history of Slam*, longo artigo publicado em site, traz um panorama a respeito do surgimento desta cena:

[...] A história da poesia slam (enquanto estilo) está intimamente ligada à história dos torneios [*slams*] de poesia (enquanto um evento social, uma competição). [...] Marc Smith precipitou um fenômeno que, embora não fosse novo, era, até então, ignorado e subestimado. [...] No início dos anos 80, Marc Smith era um jovem escritor e performer amador. Ele não participava [das questões literárias de então...] e tinha pouca bagagem pessoal. Smith não tinha nada a perder adotando uma posição própria [perante a tradição poética então vigente]. Ele falou desta missão: “eu queria manter a idéia da responsabilidade que o poeta tinha de se comunicar efetivamente.” Ele procurou balancear poesia e performance de uma maneira prática. “A real fonte do que faria [a poesia] mais efetiva do que a que estava acontecendo na academia, seria que o poeta sabia que ele tinha que manter a atenção deles [do público], ou seria vaiado até parar de declamar”. Smith queria que as pessoas julgassem e assim se tornassem parte de uma dialética aberta entre poeta e público, e não entre poeta e poeta.⁷⁸

Por causa dessa necessidade de aproximação do público teve início uma cena de recitais competitivos, cujas regras foram criadas até a virada dos anos 80 para os 90, e que depois se expandiu para diversos países da Europa no final do século passado. Nestes *slams*, cada poeta tem um tempo limitado (geralmente três minutos) para apresentar um poema de sua autoria. Não há qualquer limitação de ordem estilística, embora o verso livre seja o mais usado. São geralmente realizados em bares, e antes de ter início a competição, escolhem-se juízes, dentre o público presente, para dar notas às performances. O poeta não pode vestir fantasias e, o mais importante, jamais pode ler seus versos: a poesia tem de ser apresentada de memória. Hoje em dia há grandes encontros nacionais onde competições de *slammers* definem os melhores de cada país. Além dos EUA, no Canadá, na França, na Alemanha, na Holanda e na Dinamarca acontecem eventos desta natureza.

⁷⁸ <http://www.e-poets.net/library/slam/converge.html> , em 30/05/2007. “The history of slam poetry (as a style) is wound tightly with the history of the poetry slam (as a social enterprise, a contest). [...] Marc Smith precipitated a phenomenon which, while not new, had been overlooked and undervalued. [...] In the early 1980s, Marc Smith was a young and informally trained writer and performer. He took up no such dialectical connection and had little personal baggage. Smith had nothing to risk by adopting a stance of his own. He spoke of his mission, ‘I wanted to maintain the idea of the responsibility the poet had to communicate effectively.’ He sought to balance poetry versus performance in a practical way. ‘The real source of what made it more effective than what was going on in the academy was that the poet knew he had to keep their attention or he was going to get booed out of there.’ Smith wanted the people in the audience to judge by making them part of an overt dialectic from poet to public, not from poet to poet.”

Apesar da expansão para a Europa, no Brasil não se tem notícia de eventos duradouros que tenham acontecido nos mesmos moldes e assumindo a influência direta do Slam. Por isso fazemos apenas mencionar em vez de entrar em detalhes maiores. Sem dúvida, um estudo de literatura comparada mais aprofundado seria interessantíssimo para entender a performance poética contemporânea como um gênero dentro da poesia e da arte da performance. Aqui, devido aos exíguos espaço e tempo disponíveis, ficam apenas indicações de possíveis leituras para outros trabalhos.

Uma coincidência estrutural

Ambas as vertentes puderam surgir por causa de uma mesma movimentação tectônica no *campo*, para usar um termo de Bourdieu. Em *As Regras da Arte*, ele faz um desenho da sucessão das demandas editoriais e do mercado editorial francês para apanhar uma estrutura atrás da mudança e da permanência entre gerações de escritores. Assim como as novas tecnologias do início do século XX marcaram o início da busca de expressividades corporais na poesia contemporânea, as novíssimas tecnologias do fim do mesmo centênio viram o corpo de volta como meio de transmissão do poema. O que vislumbramos nas últimas três décadas foi uma mudança dos meios de inscrição e propagação comercial da literatura. O espaço do jogo foi ampliado. A popularização da televisão, do vídeo e depois do computador aconteceu enquanto a literatura sumia dos jornais, com o fim dos suplementos literários. Lenta agonia, mas obra completa: não restou um único para contar história. Tornaram-se os cadernos de cultura, onde não mais se publica poesia. Ao mesmo tempo, houve um crescimento no interesse pela experiência pessoal, presente principalmente na prática de esportes, no turismo e na interatividade e intersemiose da arte produzida neste período.

Nos Estados Unidos, o *slam* surgiu das leituras de poesia e das apresentações em universidades e bares, quando a procura por valorizar o prazer na experiência de recepção de poesia acabou delimitando as regras básicas dos torneios. A necessidade da interação pessoal com o leitor se aproveitou da tradição dos duelos de free-style do rap, onde a “rima” (poesia, na linguagem do hip-hop) é inventada na hora da declamação, e se estruturou em cima da competitividade como meio de jogo, em eventos sociais com lugar, hora e data marcada. Lá nunca houve censura, pelo menos não a estatal, como tivemos no Brasil. O direito de se encontrar e de publicar é um dos fundamentos da

sociedade americana. Quando as novas tecnologias possibilitaram à praticamente qualquer pessoa imprimir e reproduzir suas obras, paralelamente aconteceu o movimento de diminuição da participação das editoras no total de entretenimento “literário” disponível na sociedade. Dentro desse ambiente de ruptura, surgiu o *slam*, em busca de um lugar ainda mais próximo do “leitor”.

No Brasil, com a censura e com o fechamento das editoras para novos autores nos anos 70, além do mesmo declínio presenciado nos EUA no mercado editorial como fonte de consumo de poesia para a população, alguns artistas começaram a utilizar as novas tecnologias para publicar sua arte e vencer as várias mordaças da época. Como resultado dessa estratégia de sobrevivência criativa, e por conta também de mudanças na maneira de se enxergar a comunicação artística e poética, como vimos até agora, houve a mudança para a interação pessoal como método de ação do poeta na cidade. Recitais ganharam força e a oralidade foi entrando na composição da poesia de volta, por causa do repetido contato de alguns poetas desta geração de “marginais” (como ficaram conhecidos) com a declamação de seus poemas, melhor forma de chamar atenção para os produtos impressos, quando passaram a ser vendidos⁷⁹. Quando o impresso é feito para render dinheiro ao autor, a recitação passa a ser um elemento forte de propaganda, pois ao novo da situação pública e inusitada dessa poesia – acontecendo em recitais abertos não competitivos⁸⁰ – se acresce a expectativa que o público já tem por poesia popular recitada e por livretos parecidos com cordéis na singeleza da feitura, mas distintos em todo o resto. Além de camisetas e outros produtos, esses criadores também vendem suas apresentações, como os músicos⁸¹. Realizando a aproximação com o público de uma maneira bastante semelhante ao *slam* – apesar de não haver nexo causal direto nenhum entre as duas manifestações, historicamente.

É realmente interessante ter havido esse desenvolvimento mais recente da performance poética no “Primeiro Mundo” e, de maneira paralela e independente, desenvolver-se no Brasil, na mesma época, um estilo urbano de divulgação de poesia baseado em recitais alternativos e publicações de baixo custo de edição. A

⁷⁹ Posto que a mera distribuição gratuita do impresso, como é comum para alguns autores, é sim um bom meio de fazer propagar sua obra pela cidade, mas não atiça no espectador/leitor o desejo pelo seu produto, esse pré-comprometimento que move o leitor a iniciar a aventura que o artista sugere.

⁸⁰ A exceção da Recitata no último Festival de Literatura em 2006, e de eventos esporádicos.

⁸¹ Miró, por exemplo, foi atração do Festival Rec Beat de música, no carnaval recifense de 2006.

disponibilidade de novos meios com certeza possibilitou novos caminhos para se fazer pública a poesia. Há semelhanças entre os dois estilos, mas as diferenças são também notáveis. Em Pernambuco, os encontros não têm regras rígidas nem competição, e no lugar dos bares estão eventuais apresentações pela cidade e eventos como o recital *Eu, Poeta Errante*, do poeta França, as *Quartas Literárias*, no Centro Luiz Freire; e o *Saraú da Independência* ou o *Natal dos Poetas*, no Mercado da Boa Vista. Além do contexto da poesia performática urbana pernambucana ser consideravelmente distinto daquele norte-americano, como veremos no próximo capítulo.

Capítulo 3 – A literatura performática de Miró

Retomando o início do capítulo passado, sabemos que desde o século XV até o XX, o Ocidente, a partir da Europa, foi se adaptando mais e mais à tipografia – o que provocou alterações na arte e na cultura, mudando o panorama medieval de comunicação, descrito no capítulo inicial (baseado na oralidade da interação pessoal e, de maneira mais restrita, no manuscrito). Entretanto, enquanto que em países como França, Inglaterra e Estados Unidos as populações já são, hoje, acostumadas por gerações à cultura impressa, em outros lugares, a expansão do letramento foi bem mais tardia e heterogênea⁸². Como na América Latina, por exemplo, onde o processo se deu de forma bastante desigual entre os países e dentro deles⁸³.

No Brasil, em alguns Estados, ainda hoje, em pleno século XXI, persistem altas taxas de analfabetismo. A impressão de livros era proibida na Colônia, e seu consumo restrito e controlado pela Metrópole. Ainda hoje é proibitivo: objeto de consumo raro nas periferias, caro e distante. Nas regiões mais pobres do país, a ausente ou péssima escola pública faz permanecerem milhões fora da cultura escrita. Somando a inalterância do quadro de alfabetização ao isolamento sofrido por manifestações da oralidade medieval, importadas da Europa com a colonização, temos as formas poéticas encontradas no interior, que se assemelham em diversos pontos ao universo da poesia trovadoresca, como, por exemplo, na música como suporte, no jogo entre os cantadores, nas brincadeiras com a audiência, no uso do espaço público e dos momentos de celebração coletiva como encontros e festivais.

Por outro lado, a revolução da cultura impressa também ocorreu no Brasil, embora tardiamente e mais arraigada apenas nos grandes centros urbanos, fazendo

⁸² E mesmo dentro destas nações ainda existem grupos étnicos e regiões menos adaptados pela escrita.

⁸³ Não por mera coincidência, nestes lugares tendem a resistir formas de comunicação poética oral até os nossos dias.

coexistir o universo popular da cultura oral com a hegemonia da cultura livresca das elites e das classes médias urbanas. Assim, a poesia brasileira do século XX também pôde estar na vanguarda de uma poética essencialmente *visual*, com o Concretismo, o Poema Processo e a Poesia Intersignos, possíveis somente numa cultura de base tipográfica⁸⁴. Daí, talvez, que alguns autores modernos tenham gravado sua poesia, e também tenham experimentado com meios fonográficos e audiovisuais – mas, curiosamente, não aconteceram, como no modernismo europeu, performances relevantes, focadas na apresentação do corpo e da voz para veicular o poema. A maioria destas experiências se concentrou na Semana de Arte Moderna de 22 (e mesmo nesse caso, com o intuito de romper as regras mais que criar novas expressividades). Apesar dessa ausência de corporalidade, a coloquialização da linguagem poética, principalmente em Oswald de Andrade, foi grande influência no conteúdo e no contexto da poesia performática posterior.

Assim, a pesquisa de vocalidade para essa poesia aconteceu principalmente em algumas experiências através do teatro, com o CPC, inspirado nas formas populares acima mencionadas; com o Teatro Arena e o Teatro Oficina, mais voltados para a experimentação e para a crítica cultural; e, um pouco mais tarde, com o Teatro do Oprimido, influenciado pelos *happenings* e que levou os espetáculos para a rua e para dentro do cotidiano. Mas ainda aí falamos de teatro, e o uso da poesia é um mero acessório dentro do espetáculo, nesses casos.

Por isso se pode dizer que somente na década de 70, quando as constrições do regime militar e da censura⁸⁵ viram surgir uma poesia que precisava se virar fora do mercado editorial (censurado ou comprometido com o poder censurador), é que surgiram formas que derivariam diretamente nos recitais alternativos urbanos da década de 80. E, com seus desenvolvimentos, na poesia performática contemporânea – da qual Miró é um dos expoentes. A situação do surgimento dessa poesia é descrita por Heloísa Buarque de Hollanda:

É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. [...] destacando-se [...] em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas

⁸⁴ Walter Ong, *Orality and Literacy*, 127.

⁸⁵ Somadas ao desenvolvimento dos meios de comunicação e da indústria cultural no Brasil.

experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, *na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural*. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas.⁸⁶

Produzindo fora das editoras, estes autores acabaram por privilegiar, tanto por estratégia comercial quanto por estilo de vida, o contato direto com os editores (muitas vezes criando eles mesmos suas publicações) e, sobretudo, com os leitores, ao venderem pessoalmente suas obras. Assim, a participação do autor na produção e na distribuição de seus livros acaba determinando “um produto gráfico integrado, de imagem personalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos”⁸⁷. A aproximação com o público se dá também no conteúdo dessa poesia, além de seu formato e de sua maneira de distribuição pessoal:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos “poemas marginais”.⁸⁸

Curioso notar que essa mudança no meio impresso que serve de suporte para o poema já é um grau de performaticidade em relação ao livro. Na programação visual, na produção e na distribuição há elementos que reforçam uma interatividade nova entre leitor e poema. A necessidade da venda pessoal destes livretos – muitas vezes nem exatamente livros, como na obra *Preço da Passagem*, de Chacal, um envelope com poemas dentro – acabou criando a situação propícia para a declamação de poemas, como forma de estimular a venda destes produtos. Somando a essa observação o fato de que tal contato entre autor e leitor geralmente se dava em lugares públicos, temos as condições específicas finalmente criadas para o surgimento da poesia performática que se consolidaria posteriormente.

⁸⁶ Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem*, 96

⁸⁷ Idem, *ibidem*, 97-98

⁸⁸ Idem, *ibidem*, 98

Desta forma, na década de 80, por todo o Brasil, pipocaram cenas de recitais nas principais capitais brasileiras. Em Recife, o Movimento dos Escritores Independentes (MEI) se reunia em bares da Rua Sete de Setembro para apresentar seus poemas na rua. Como já foi visto, a cultura de recitais é antiga no Estado, o que faz nova a situação é o reposicionamento que insere o contexto e o conteúdo da poesia marginal acima exposta nas apresentações públicas – até então apenas comuns de duas formas: na leitura de poemas em circuitos intelectuais (na Livraria Livro Sete, por exemplo), onde o livro é nitidamente o centro ainda, e não o corpo; e nas formas populares do repente, da embolada e da poesia sertaneja (geralmente apresentadas na rua e em festivais), derivadas de formas da culturas orais pré-modernas.

Na década de 90, consolida-se, em Pernambuco, a geração de poetas que viria a ser conhecida como a da Poesia Marginal⁸⁹. Na verdade, desde a década de 70 o termo “marginal” causa polêmica, e ainda hoje não é aceito por vários criadores que poderiam ser inclusos na cena contemporânea daqui e de outros lugares do país. Há aqueles que, com Ferréz⁹⁰, dão ao termo o significado de “literatura periférica”, ou seja, poesia e prosa feita por moradores das periferias das grandes cidades do país, das classes mais pobres. Não é o caso da visão de Poeta Miró sobre o tema, por exemplo, que faz questão de definir exatamente como aceita tal designação para sua poesia: devido à maneira como sua arte é feita, fora do circuito editorial tradicional – e não por ele morar na Muribeca. Há a coincidência, nesta geração de poetas pernambucanos, da maioria destes criadores terem crescido nos subúrbios de Recife ou em cidades do interior, mas o termo *marginal* serve, no caso dessa poesia pernambucana, principalmente para aproximar sua expressividade daquela gerada no Rio na década de 70. Embora o fato de terem surgido de famílias advindas das classes ‘C, D e E’⁹¹ contribua para apurar a visão cáustica e iconoclasta com relação às representações da cultura (que se pretende) “canônica” (aquele ‘popular’ para indivíduos ‘das classes A e B’⁹²). Há muita semelhança entre os dois momentos dessa poesia, mas há, entre os poetas dos 70 no Sul e os poetas de Pernambuco de hoje diferenças sutis: a origem social de seus criadores e

⁸⁹ Outro termo muito utilizado para definir essa poesia é poesia *alternativa*, como alguns preferem, entre eles Malungo.

⁹⁰ “A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo.” Ferréz (org.), *Literatura Marginal*, 12.

⁹¹ Como os economistas, a mídia e o governo gostam de dizer.

⁹² A classe dos economistas, dos proprietários da mídia e dos políticos, estatisticamente falando.

a ênfase na corporalidade como motor da comercialização da poesia (além de outras diferenças: seus lugares geográficos e históricos).

Por isso não deixa de ser irônico que um marco de registro desses criadores tenha sido justamente os quatro livros lançados dentro de um projeto editorial bancado pela Prefeitura do Recife, entre 2002 e 2005. A coletânea *Marginal Recife* guardou para as bibliotecas poemas de 40 autores e consagrou o epíteto. Um olhar mais aproximado percebe que entre os autores selecionados pelo projeto editorial, vários fizeram parte do MEI, como Cida Pedrosa, Francisco Espinhara, Lara, Valmir Jordão, Erickson Luna, entre outros que participaram do movimento que iniciou a cultura urbana de recitais em Pernambuco. Há também aqueles que começaram na poesia na década de 80, mas sem ligação a grupos político-culturais de então, como Malungo e Miró. E, mais velhos um pouco, com trajetória desde a década de 70, estão presentes alguns dos grandes “fanzineiros” e editores artesanais de Recife e Olinda, como Zizo e França.

Por outro lado, alguns dentre os autores contemplados compõem poesia sertaneja, e há ainda poetas nascidos nos anos 70 que começaram na poesia no final da década passada. Alguns nunca publicaram nada antes, muitos tiveram participação nos recitais apesar de publicar pouco ou quase nada em zines, e outros apenas cederam poemas para as publicações ou participaram pontualmente em projetos relevantes. Entretanto, apesar da dispersão acima demonstrada e do critério político que coletâneas oficiais sempre têm, há o registro de alguns estilos interessantíssimos, em se tratando de poesia publicada alternativamente e apresentada em performance.

Após as edições, o (re)conhecimento dessa forma de poesia ganhou corpo e gerou repercussão mais acalorada. É curioso não apenas por ter sido através de um registro *impresso “industrial”* que tenha se gerado atenção maior para poéticas que têm na *apresentação* em recitais e nos livretos *artesanais* seu suporte. Mas porque essa poesia traz também a marca da exclusão. Além de justa, por registrar pequenos excertos e histórias da literatura contemporânea urbana de Pernambuco, o projeto foi também o reconhecimento oficial da existência desta poesia, ainda um ponto polêmico para alguns setores mais resistentes da cultura local. Mesmo com a diluição que representa o número de dez autores por livro e com os desvios que a política utilizou para esticar o que seria o conceito *marginal*, de forma a caber tanta expressividade dessemelhante em peso e gênero.

Apesar da má-vontade manifestada por alguns críticos ainda ligados ao antigo paradigma tipográfico de poesia, a verdade é que hoje muitos eventos e impressos “baratos”, periódicos ou não, são realizados e repassados nas principais cidades do país. Diversos zines⁹³, panfletos periódicos de poesia, divulgam e sustentam redes alternativas de publicação e de convivência social criativa. Dentre os mais relevantes para a geração de poetas a que nos atemos neste capítulo, é importante citar o *Caos*, de Zizo, distribuído na UFPE, principalmente no Centro de Artes e Comunicação; e o *De Cara com a Poesia*, de Malungo, cuja rede de pontos de distribuição é a mais abrangente entre todas as publicações alternativas de poesia do Estado.

Saltando do impresso para o corpo, há eventos como o recital itinerante *Eu, Poeta Errante*, do poeta França, que acontece sempre à meia-noite de quinta-feira, em lugares diferentes da Grande Recife (e eventualmente fora também). Os poetas descritos aqui também costumam pousar, às vezes, nas *Quartas Literárias*, organizadas por Silvana Menezes, desde maio de 2000, no Centro Luiz Freire, em Olinda, misturando literatura com outras manifestações artísticas. Houve também alguns exemplos interessantes, que já não acontecem mais, como os recitais do *Poesia na Praça*, em 2001. Mais ultimamente, a *Recitata*, concurso de poesia declamada durante o Festival de Literatura do Recife, foi um bom termômetro para a cena atual de performance poética. Houve rodadas preliminares no Parque 13 de Maio e no Mercado da Boa Vista e a decisão final aconteceu na Praça do Arsenal, no Recife Antigo⁹⁴. O *Sarau da Independência* (todo dia Sete de Setembro) e o *Natal dos Poetas* (no sábado antes do Natal) reúnem os que hoje recitam essa poesia urbana, ácida e lírica, no Mercado da Boa Vista – e são os dois principais eventos em Recife, atualmente, contando até com equipamento de som para as apresentações, e com tendas onde os poetas vendem seus livretos e outros produtos⁹⁵.

⁹³ Zine – Fanzine, do inglês *Fan Magazine*, ou seja, revista de fã, inicialmente feitas por Fã-Clubes de bandas de rock, e depois muito difundidas com o punk e ampliadas para outros usos, como poesia e história em quadrinhos. São edições baratas, realizadas antigamente através de recortes e colagens de textos datilografados ou manuscritos em uma matriz a ser xerocopiada, para distribuição gratuita ou a preços bem baixos. Com a popularização do computador, a partir da década de 90, passaram a ser realizadas cada vez mais através de editores de texto.

⁹⁴ Devido às tradições orais, as manifestações que estavam competindo representaram a variedade da cultura pernambucana contemporânea de base vocal: o campeão se apresentou com viola entoando um lamento sertanejo, composto conforme as rígidas normas de metrificação e rima das formas derivadas do quadro exposto no primeiro capítulo. Miró ficou em terceiro, com sua poesia urbana e seus gestos elétricos, na mesma competição.

⁹⁵ Como um disquete de Lara, com quatro livros em arquivo de texto.

Apesar de praticamente todos os criadores deste grupo morarem na periferia, em lugares como Muribeca, Várzea e Maranguape – a Boa Vista, bairro central de Recife, é que tem assistido aos principais encontros deste grupo. Além do Mercado, há sempre um boteco que faz as vezes de ponto de encontro, com maior ou menor assiduidade, dependendo do momento. A Quitanda Vinil, no térreo do Edifício Kennedy na Rua Riachuelo, é um lugar onde se podem encontrar tanto as criações quanto os próprios poetas, ultimamente, por exemplo. O Beco da Fome, na Sete de Setembro, os bares na Rua do Hospício – e mesmo a própria Livro Sete, antigamente – já serviram de parada para esses criadores.

Além do Centro e dos poetas “marginais”, há uma geração mais nova de criadores fazendo poesia performática no subúrbio de Recife⁹⁶, e dialogando com Miró, França, Malungo e outros, inclusive com participação deles em alguns eventos. No Alto José do Pinho, durante algum tempo havia o encontro *Poesia ao Por do Sol*, aos domingos. Em Peixinhos, as apresentações acontecem principalmente através das ações do *Movimento Cultural Boca do Lixo*. Há algumas outras manifestações que podem se encaixar na descrição de performance urbana, esporádicas ou não, fixas ou itinerantes, onde a poesia falada ocupa centralidade. São geralmente grupos de jovens da periferia, das classes média e média-baixa, no Ibura, na Muribeca, na Várzea, em Olinda, envolvidos com produção e expressão cultural, através de bandas, grupos de teatro, publicações alternativas e intervenções na cidade.

Alguns poetas urbanos construíram um estilo muito característico de poesia, semelhantemente vocal e crítico às representações geográficas e culturais tradicionais. Além da violenta beleza presente já no *texto* (no sentido zumthoriano do termo) destes autores, a apresentação de qualquer um deles amplia o poema de tal forma que o que vai meramente escrito não consegue fazer supor. Sua poesia é corporal, para ser vivenciada. E seus impressos tentam captar essa presença do corpo, através de opções editoriais como a programação visual diferenciada (aproximada da arte seqüencial), impressões artesanais e distribuição pessoal. Para estes autores, vale dizer que seu meio de difusão⁹⁷ mais denso de significados é a performance poética. As publicações, apesar da

⁹⁶ A região metropolitana – Peixinhos fica entre os municípios de Olinda e Recife.

⁹⁷ A *recepção*, se tomarmos a mesma situação de comunicação poética pelo ponto de vista do leitor/espectador.

inventividade (marca também dessa presença do corpo no impresso), são suportes que dependem da presença da voz e do gesto do poeta para serem comercializados.

Foi para observar melhor algumas perspectivas de tal arte, que a obra de Miró se tornou o objeto principal desta dissertação. Assim, depois de assentadas as bases para a leitura, a atenção vai toda para sua poesia, a que finalmente chegamos.

João Flávio Cordeiro (miró)

Exatamente como no título acima foi registrada a autoria do livro *Quem Descobriu o Azul Anil?*, o primeiro de Poeta Miró, em 1984⁹⁸. Como desde antes das primeiras apresentações para o lançamento muitos já o conheciam pelo apelido⁹⁹, o seu nome de nascimento não pegou, e foi a alcunha entre parênteses que ganhou maiúscula e virou estilo.

Antes de falar de sua estréia literária, entretanto, a designação “livro” precisa de algumas observações, para poder seguir no presente trabalho. O poeta cuja obra é objeto deste estudo jamais publicou um livro com ISBN ou ficha catalográfica. Mas vendeu todos os 1000 livretos publicados de *Onde estará Norma?*, em 2006 (a R\$ 10,00 cada). O primeiro esclarecimento, portanto, diz respeito ao tipo de impresso que o autor usa, alternativo em relação à produção editorial industrial. Os onze livretos que temos como resultado do percurso de Miró pela poesia foram todos publicados fora do mercado editorial tradicional. São livros no sentido de guardarem textos organizados em um projeto editorial gráfico autônomo, com a única diferença em relação aos livros convencionais: sua maneira alternativa de criação, impressão e distribuição.

O segundo ponto diz respeito ao primeiro, e o amplia em direção à principal força dessa poética: é a “performaticidade” dessas publicações, pelos elementos de composição gráfica no planejamento visual delas, e pela situação de comercialização

⁹⁸ Em diversas ocasiões, Miró refere-se ao seu primeiro livro como se tivesse sido lançado em 85, inclusive no prefácio de sua segunda “antologia”, Ilusão de Ética, de 1995 e relançado em 1998. Mas na cópia que consegui de seu livro de estréia há uma dedicatória de 1984, e quando conversei com Miró, ele não tinha certeza de que ano teria sido, com precisão.

⁹⁹ Seu nome artístico não vem do pintor catalão Joan Miró, mas de um jogador de futebol chamado Miró, que foi ídolo no Santa Cruz. João Flávio era um exímio atacante (seu sonho era ser atleta profissional, na verdade, e não poeta), e certa vez, numa partida, imitou uma jogada de Miró – e ganhou o apelido.

desses produtos, baseadas no contato pessoal¹⁰⁰. Quando usamos este termo (tão ligado à presença do artista em corpo e alma no momento da cognição estética) para nos referir aos impressos, estamos dizendo que o uso de imagens e outros elementos gráficos em um livro de poesia altera aquele “grau zero” de performance que Zumthor afirma haver na leitura pura e simples de letras agrupadas em linhas horizontais, sobre uma folha branca. As imagens, as diferentes fontes impressas em várias direções, os grafismos e os outros elementos visuais dialogam e fazem trocadilhos com os poemas, exigem do leitor uma participação corporal diferenciada em relação aos volumes antigos de poesia, com diferente correr de olhos, diferente manuseio e, consequentemente, diferentes atos de recepção.

Assim, por causa do planejamento visual, da montagem e da distribuição, os livretos de Miró não são como os livros de poesia tradicionais. Um desdobramento dessas particularidades é a percepção de certa desigualdade entre as obras publicadas: livretos com quase 50 poemas (como o *Quem Descobriu o Azul Anil?*) ou folhas de papel ofício xerocadas com 14 poemas-pílula e dobradas em 16 faces (como o *Flagrante Deleito*); poemas presentes em diversos livros, com versões ligeiramente diferentes; e grandes períodos sem publicar, seguidos de produção intensa. Isso para fazer referência apenas aos impressos, documentos restantes de sua passagem. Porque além dos livretos, também fazem parte de sua obra camisetas, cartões-postais, apresentações em programas de rádio, de televisão, festivais e encontros por todo o país, de Porto Alegre a Fortaleza, de Goiânia a São Paulo. Olhada em retrospectiva, em vez de livros enfileirados ordenadamente nas estantes do tempo, a obra de Miró se assemelha mais a um sistema solar, com órbitas variadas, corpos de diferentes tamanhos e posicionados em distância irregular uns dos outros, planetas, cometas e asteróides girando ao redor do absurdo da existência, motor de sua poesia. E, como na astronomia, o acaso parece ser o método dentro de seus poemas e através de suas realizações, povoando de acontecimentos sua poesia e seus caminhos.

Além do acaso e através dos eventos que vêm com ele, o tempo também deixou alguns traços de constância perceptíveis ao longo desse sistema. Por exemplo, pode parecer uma ironia analisar a trajetória de um poeta do corpo através dos impressos que publicou. Mas se pensássemos assim, acreditariíamos que sua obra falada não

¹⁰⁰ Miró afirma que nunca vende livros deixados em livrarias, mas apenas pessoalmente.

influenciaria sua obra impressa (e vice-versa), esquecendo que Miró joga com esse duplo suporte para fazer a corporalidade de sua poesia. E mesmo essa corporalidade não nasceu pronta, não trouxe desde sempre os elementos presentes na sua atual expressividade. Tanto que no início sua poética ganhou consciência de si através dos livros, principalmente da poesia publicada dos Marginais de 70, e de Drummond (embora já houvesse o grande fascínio pelas letras das músicas, grande influência da obra de Miró, com Roberto Carlos, Gilberto Gil e Caetano Veloso, dentre outros). A performaticidade de sua poesia e de sua literatura foram adquiridos com a experiência corporal de vender poesia.

Desta forma, nos objetos impressos e na própria poesia declamada é possível enxergar uma evolução da intersemiose dentro do objeto que o sustenta. Resultado tanto do acúmulo de experiência de produção e criação, quanto do avanço das tecnologias de impressão e gravação, durante o período. Por isso, talvez, que só de 1995 em diante é que passe a haver uma regularidade maior das publicações e a consequente possibilidade de uso mais variado dos recursos gráficos. O que é visível, principalmente, das obras de 2000 para cá, quando seus livros vêm resolvendo mais plenamente sua programação visual, como em *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*, de 2000, em *Poemas pra sentir tesão ou não*, de 2002, em *Tu Tás Aonde?*, de 2007.

Sua poesia, declamada, também seguiu esse caminho. Do primeiro livro, lírico, com poemas longos, voltados para o sentimento do poeta sobre o estar no mundo, para o segundo, já se percebe uma adaptação às ruas. Com a viagem para São Paulo, outra visão e outra prosódia foram entrando no seu poema. Perguntas, trocadilhos, descrença sarcástica na política cotidiana oficial, poemas-pílulas – e a cidade, com seus lugares, seus personagens, suas situações, suas invisíveis opressões, passaram a habitar mais e mais sua voz. Por fim, questionamentos sobre a existência e sobre o ofício da poesia surgiram, mais ultimamente, dentre as expressividades que compõem sua poesia.

Feitas as apreciações iniciais, partiremos agora para uma descrição sucinta dos principais fatos em sua carreira, utilizando os livretos publicados como marcos das mudanças por que passou em quase 30 anos de poesia. Para reconstituir partes de tal percurso, além dos dados contidos nas publicações, como prefácios e dedicatórias, utilizaremos a informação coletada no convívio com Miró (e com outros poetas, como Lara, França, Valmir Jordão, Carlos Maia e Malungo), estreitado desde o final de 2005, com o projeto de mestrado. Tivemos também contato com diversos artigos, publicados

em jornais e ensaios, através do arquivo pessoal do autor e na internet; e com um livro especial, ainda não publicado devidamente, que facilitou bastante a coleta dos dados que seguem neste trecho: *Goles Decadentes*, de Camilo Soares¹⁰¹.

Dois textos do livro de estréia resumem um pouco como foi a iniciação de Miró. Um, o poema *Gol do Autor*, explica o contexto que o levou a fazer poesia:

Pode lhe parecer estranho
mas a poesia entrou na minha
vida num grito de gool,
moleque vindo da favela
da quadra José Revoredo
feliz da vida com a plasticidade
da classe média,
uma paixão relâmpago pela Sandra
um amor grande por Maurício
“Alemanha faz vinte e cinco anos
que não como uma mulher”
o Maurício sempre foi um Poeta
muito Louco, e eu pensando:
será que um dia vou escrever
um poema?

João Flávio conheceu o ambiente cultural que o iniciaria na poesia através das peladas nas quadras perto da comunidade onde morava com sua mãe, Dona Joaquina. Mais um pouco começou a participar de jogos nas ruas do bairro, e do time de futebol de salão dos meninos de classe média. Cresceu com eles, e de tanto freqüentar a casa de seus novos amigos, acabou sendo “adotado” pelas famílias, realizando serviços como varrer e lavar carros, até ser “contratado” para trabalhar na casa de Dona Godiva, mãe do Maurício do poema:

Lá dormia, tinha a oportunidade de comer bem [...] e, entre uma faxina e outra, escutava discos que os irmãos Maurício Silva [...] e Alex gostavam. Conheceu, assim, Milton Nascimento, Gal Costa, Djavan, Caetano Veloso (esse, achava-o incompreensível) e uma de suas grandes paixões: Gilberto Gil. [...] Passou a ter quatro casas e receber muito carinho a ponto de não o deixarem voltar para casa à noite. Eram famílias bem liberais que acabaram gerando muitos artistas.

¹⁰¹ Livro-reportagem, feito como projeto experimental de conclusão do curso de Comunicação Social - Jornalismo na UFPE, orientado por Ângela Prystyon em 2001. Nesta obra, o fotógrafo e jornalista pernambucano aborda a vida de três poetas recifenses: Zizo, Erickson Luna e Miró.

Miró acabou convivendo com músicos, poetas e pintores desde cedo. Cansou de ver Lenine e Paulo Rafael irem ensaiar com Zé Rocha, irmão de Maurício Silva, as músicas da banda Flor de Cactus. [...] A primeira vez que leu uma poesia foi quando Geraldinho lhe emprestou um livro de Drummond. Bem verdade que não entendeu muito, mas alguma coisa naquela maneira de se expressar o cativou. Mas não foi de Drummond, e sim de Maurício Silva, a primeira influência poética: “Farda verde verde verde / Praça verde verde verde / E o coração bate continência / a toda mulher que passa.” Os olhos dele brilhavam. Aquilo de trazer uma cena do dia-a-dia para o papel era maravilhoso. Queria um dia escrever como o amigo: “Maurício Silva foi minha primeira parabólica”.¹⁰²

O primeiro poema veio desta inspiração, aliada ao “acaso” de um dia ver, enquanto passava pela ponte Duarte Coelho, policiais maltratarem meninos de rua. Comovido com o evento e impressionado com a poesia que conhecera, escreveu o primeiro poema que teve coragem de mostrar para Maurício¹⁰³: “Quatro horas / Quatro ônibus / levando vinte e quatro pessoas / tristonhas e solitárias / Quatro horas e um minuto / acendi um cigarro / e a cidade pegou fogo / Cinco horas / Cinco soldados / espancando cinco pivetes / filhos sem pai e / órfãos de pão / Seis horas / o Recife reza / e eu voando / pra ver Maria”.

O outro texto de *Quem Descobriu o Azul Anil?* que apresenta mais informações sobre seu início de carreira é o que fecha a coletânea. Inaugurando o hábito, presente em quase todas suas obras, de comentar e dedicar – em versos – o contexto material e emocional da criação, o posfácio resume o currículo do autor até o lançamento de seu primeiro livro (e inclusive faz referência ao poema *Quatro horas e um minuto*, acima transcrito):

Desde 79
 A Poesia Viaja
 Nas Minhas Veias
 e Por Todas as Vias,
 Tento dizer quem sou.
 E quem sou eu?
 Poemas Publicados:
 No “Novo Horizonte”,
 Jornal Interno da Sudene
 Paralelo 8, Diário de Pernambuco.

¹⁰² Idem, ibidem.

¹⁰³ Mauricio Silva é hoje artista plástico, mas já teve livro publicado de poesia, o *Cestos e Balaios*, junto com Carlos Maia, pelas Edições Piratas.

Jornal do Commercio,
 No Caderno Cultural.
 Curso de Poesia Contemporânea,
 Na Unicap, com “César Guiste”.
 2º Lugar no Concurso
 de Poesia no Festival de Inverno
 da Unicap deste ano,
 com o Poema “Quatro Horas
 e um Minuto”.
 e Agora Lançando:
 Quem descobriu o Azul Anil?
 Quem?

Depois dos empregos nas casas e de iniciado na poesia, foi trabalhar na Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste, a Sudene, como servente. Lá conheceu Wilson Araújo de Souza e Fábio de Almeida Neves, amigos com quem continuou aprendendo sobre literatura e sobre a vida. Como o posfácio acima menciona, na Sudene, através das amizades que fez, teve a oportunidade de publicar poemas no jornal interno. E, devido à proximidade da autarquia com a Universidade Federal de Pernambuco, foi também neste período que começou a assistir e depois a participar de recitais organizados no Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Por fim, a Sudene também representou para Miró, curiosamente, tanto seu último emprego formal, quanto a plataforma para a descoberta da poesia como ofício – Wilson e Fábio, entre outras pessoas que lá conheceu, deram o suporte material para a publicação e lançamento de seu primeiro livro, entre 1984 e 1985.

Quem Descobriu o Azul Anil?, 1984-85

Quem Descobriu o Azul Anil? foi o resultado dos primeiros cinco anos de contato com a poesia. Por isso, talvez, seja o livro maior e mais variado do autor. São 49 poemas de sua autoria, em um livreto estreito (10,1cm x 20,7cm, 100 páginas), ainda rodado em tipografia, com capa de Maurício Silva e prefácios de quatro amigos¹⁰⁴. Se fosse responder a pergunta do título, diria que foi Miró quem descobriu o Azul Anil, ou seja, encontrou a poesia enquanto beleza e cimento social e se mudou para lá. Azul Anil

¹⁰⁴ Wilson Souza de Araújo, José Carlos Gomes, Fábio de Almeida Neves e Maria do Carmo Campelo de Melo.

pode substituir a palavra “Brasil” que é costumeiramente perguntada nas provas da escola desde cedo, significando em termos mais amplos a cultura brasileira e suas expressões artísticas. Na descoberta desse novo idioma colorido, experimenta diversas faces. Abrange desde a fase de despertar as palavras, como *Nu Ato*: “No ato / relato / o poema; // Na dor, / retrato / o emblema, // No amor / o poema / relata / o retrato / do emblema / no ato / da dor.”; erguendo imagens quase mitológicas do ofício: “[...] mas a lua pingou na / cabeça do menino / e hoje eu sou poeta” (*O Pingo da Lua*). Passa também pelo lirismo incendiado, como nos poemas na mesma página e com o mesmo nome, *Amor*: “um beijo leva / esfrega / navega / um homem é barco / uma mulher é remo...” e “eu quero crer no teu amor / até o ano 2000 / (ou além) / beijar o céu da tua boca / até o zumbido da última bomba / nuclear...”. Até chegar à crítica social sagaz, cortante e bem-humorada que se tornou depois sua marca principal: “[...] não tente me convencer / como vencer o tédio desse / imenso prédio sem quebrar / a vidraça da esperança que veste / purissimamente dona Rosete [...]” (*Não tente me convencer*); e também: “[...] Veja bem / no dia 05 de agosto / eu levei umas porradas / d’um policial só porque eu estava sorrindo / (Assim já é demais, comenta o leitor) / Eu estava tão inocente / que por um instante, / pensei não ser eu aquele! / mas era. / Aí a dor foi maior [...]” (*Poesia?*).

Abrange desde poemas rimados, quase metrificados, como *Rua da Palma* a pílulas como: “Do lado esquerdo do meu Peito / mora algo / que o direito desconhece”. É bastante clara, em todos os poemas, a influência de canções da MPB e do rock nacional, de Drummond, e da estética marginal dos 70, através dos artistas e poetas com quem conviveu em Recife. A cidade, por sinal, marcou seu poema de baixo para cima, conforme ia aprendendo o lugar dos negros e dos pobres na sua estrutura social. Mesmo assim Miró ousou desafiar a estatística para fazer arte e rebater o preconceito com flores e bombas de efeito moral. O episódio marcado no último parágrafo, descrito pelo poema *Poesia?*, por exemplo, é verídico. Na véspera de completar 24 anos, Miró levou uma surra por “desacato”, ou seja, passar distraído e sem medo ao lado de policiais. Apesar de aparecerem poucos poemas tão virulentos como esse em *Quem Descobriu o Azul Anil?*, o evento marcou para sempre sua poesia – e se não são muitos os textos que seguem esse estilo na sua obra de estréia, é mais porque havia a necessidade de coletar poemas de todas as épocas para fazer seu primeiro livro, lançado poucos meses depois do fatídico encontro.

Nessa época, a força da expressão corporal na poesia de Miró ainda engatinhava. Participava de recitais, mas sem atentar para a apresentação mais que para o poema escrito que transmitia oralmente. Sempre compôs e leu poesia em voz alta, o que dá uma sonoridade característica a seu estilo desde os primórdios, mas até lançar seu primeiro livro, não tinha a experiência de interagir para difundir (e vender) suas obras. O humor, as rimas rápidas e as inversões irônicas, que funcionam tão bem em público, estavam presentes em alguns poemas apenas. E o livro reflete isso, pode-se dizer que foi o livro de Miró com programação visual mais convencional, apenas versos impressos em folhas brancas, de mesmo tamanho e tipo.

Com o primeiro “rebento”, vieram também mudanças na sua vida. Como foi dito, nunca mais trabalhou como servente, passou a sobreviver de sua poesia, com a venda dos livros. Além deste fator, dois outros, centrais para compreender a obra de Miró hoje, foram adicionados a sua carreira depois de virar autor “publicado”: viagens e apresentações – a realidade das cidades do Brasil e a performance poética como meio de propaganda para melhor vender seus impressos, como Camilo Soares muito bem descreve:

Tornou-se um camelô da poesia, vendendo seus versos em bares, escolas e praças. Sentia, no entanto, que algo estava faltando em sua arte. Algum tempero. Um dia viu o poeta baiano Manuca Almeida (autor da canção-tema do filme *Eu Tu Eles*, “Esperando na janela”) se apresentando no teatro Waldemar de Oliveira, no Recife, e ficou impressionado com a energia daquele poeta magricela que entrou todo pintando no palco, gritando [...] Extasiado, Miró se disse: “É isso que vou fazer”. Poucos meses depois, liga um primo para Miró. “Vem lançar seu livro aqui. Eu conheço um cara que faz isso também”. “É mesmo? Quem é?”. “É Manuca Almeida”¹⁰⁵. No dia seguinte estava num ônibus para Petrolina. Quando chegou, [...] cruzou o São Francisco e foi direto na loja [...] de Manuca, em Juazeiro. [...] Ele estava sentado na porta. Miró disse: “Boa Tarde. Eu sou Miró, de Recife, eu te vi recitando lá e vim aqui lançar um livro, queria que tu me desse uma força”. [...] Ele abaixou a porta corrediça. “Vamos pra casa, maluco. [...] que eu vou te levar pra rádio agora mesmo”. Levou Miró para todas as rádios de Juazeiro e Petrolina. [...] Miró não acreditava no que estava fazendo e tinha medo de dizer a Manuca que nunca fizera aquilo. Tomou coragem e revelou que não recitava, mas acabou decidindo encarar o desafio. [...] Dia 27 de março, a grande noite chegou [...] Miró pegou o microfone sem nunca ter declamado na vida. Tinha feito um raicai sobre o assunto do momento na cidade, a praga de potó, um inseto cuja urina causava incômodas assaduras. Decidiu entrar na onda de Manuca e recitou balançando os ombros: “Meu amor / Hoje a gente não pode namorar / Você não sabe onde o potó acabou de mijar”. O povo foi a delírio. Manuca olhou sério para

¹⁰⁵ Quando seu primo lhe falou o nome, Miró não o ligou imediatamente ao poeta que tinha assistido em Recife. Foi apenas na chegada à *Entrada do Céu*, nome da loja de Manuca, que descobriu que se tratava da mesma pessoa.

ele e disse: “Seu filho da puta, você não falou que não recitava?”. Nasceu uma grande amizade e parceria de viagens.

Passou um tempo em Petrolina, onde lançou o jornal alternativo *Pó Di Crer*¹⁰⁶, e foi através do lançamento da edição número dois do folheto que foi convidado pela Secretaria de Cultura do município, Andréa Raquel, para trabalhar como office-boy cultural da Prefeitura. Depois da parceria com Manuca, com quem aprendeu sobre a performance poética, lá também conheceu o poeta Milton Aguiar, que lhe iniciou na produção e comércio de cartões-postais, cartões e camisetas contendo poesia, ensinando-lhe o caminho das pedras do contato com as gráficas. A poesia de Miró se aproximou da publicidade e ganhou agilidade e lampejos: “Você vê tv / Eu vou pra rua / A liberdade é uma / Nossas vidas são duas” e “Não me contento / em ter um lugar / pra dormir / quero é ter / mil lugares / pra sonhar” foram arranjadas com outras imagens em dois de seus cartões. Curiosamente, acabou sendo Petrolina, e não Recife, a ponte para a corporalidade, cuja cena de Recife, apesar de existente já nessa época, ainda era de certa forma alheia para Miró. E também foi através da cidade sertaneja que passou a viajar com seu trabalho, indo para São Paulo pela primeira vez, fato que também marcaria sua vida e sua obra de maneira decisiva, introduzindo a mobilidade, as viagens e as excursões pela cidade grande na sua poesia.

E foi Milton Aguiar quem viajou com Miró para São Paulo, rumo à Bienal do Livro de 1986, num projeto bancado pela Prefeitura de Petrolina. Na capital paulista pode completar os “aprendizados” das experiências recifenses e sertanejas. Depois de um tempo vendendo seus produtos e se apresentando em bares, voltou para Petrolina e de lá para capital pernambucana.

São Paulo é Fogo, 1987

Em Recife, financiado por um amigo de Ouricuri, Tam, lançou seu segundo livrero: *São Paulo é Fogo*, com cinco poemas escritos na habitação da Paulicéia, em 1987, sob o “selo”¹⁰⁷ *Pó di Crer*. A vivência na capital econômica do país transformou a pessoa e o poeta. A amplidão concreta da experiência no “estrangeiro” e no centro cultural do país é perceptível. Sua poesia está mais crua e agora fere também. A

¹⁰⁶ O nome deste jornal depois lhe serviu de marca para seus produtos: com este “selo”, publicou os cartões produzidos na primeira visita a São Paulo, o seu segundo livro, *São Paulo é Fogo*.

¹⁰⁷ Para usar um termo comum na indústria fonográfica, significando tanto uma marca utilizada por editoras para segmentar seu catálogo, quanto pequenas editoras independentes.

começar pelo título, *fogo* pode significar também tiro de revólver, ou mesmo um eufemismo para um palavrão (*foda*), revertendo os relatos de viagem tradicionais, reinventando o sentimento de opressão e melancolia que a cidade enorme dissemina (em vez do vislumbre tão comum dos afagos mais insossos e ingênuos).

Pequenas grandes mudanças em relação à estréia literária, para revelar que a fé em grandes mudanças no país está morta. Essa uma mudança também nas influências com que tem contato na vida e na arte, como o movimento negro, por exemplo. Existia agora uma presença crítica na cidade, como nos trocadilhos com os topônimos em *Ana Rosa*¹⁰⁸: “Ana Rosa / Mora na Vila Mariana / E assim como eu / Não acredita nessa estória di Paraíso / Nem tão pouco / Na Liberdade que aí está [...] Agora / sou capaz até / Di dar um grito lá no Ipiranga: / Socorro! / Socorro!”. O planejamento visual já não era mais tão simples, as doze páginas em formato quadrangular (17cm de lado) foram todas escritas a mão, em letras de forma, variando de tamanho conforme o poema; com um prefácio de Silvana na segunda página e um posfácio de Fábio Almeida Neves na contracapa, esta último com foto de Miró, em São Paulo, sobre fundo de prédios. E um fac-símile da capa do antigo jornal sensacionalista paulistano *Notícias Populares*, de 2 de dezembro de 1987. O corpo começava a se insinuar, seja pela letra, seja pelas imagens e formato, veloz, eficiente, diferenciado. O produto agora tem uma cara, um tema – não se trata de um mero depósito de poemas. Apesar de curto, é grosso, direto no ponto e bem-humorado, até sarcástico às vezes.

Em São Paulo sua poesia se politizou mais, culturalmente inclusive. As tradições em que fora criado nos primeiros anos passaram agora a ser vistas mais criticamente, especialmente o cânone modernista, como no poema *Manifesto Contra a Cultura Lata di Sardinha*:

Quantos sacos di cimento
Há em ti São Paulo?
Quiçá meu coração não fique concreto
Alguma coisa acontece?
A elite vai em massa a Eletra
Substantivo concreto
Quem lê os campos?
Substantivo abstrato

¹⁰⁸ Este poema volta a aparecer em outro livro seu, o *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*, de 2000. Além de ter sido gravado em seu primeiro CD como faixa bônus, em 2006. Por isso, há uma leitura mais demorada deste texto na página 74.

Náufragos dessa onda
Atenção para o toque di 8 segundos

E suas certezas também foram reconstruídas, num processo solitário de aprendizado: “Tu anda tão confuso / que até o espelho / nega tua cara / teu ego desesperado / tropeça no velho álbum”. Ali também ele começou a praticar uma das forças de sua poesia, a releitura das representações culturais tradicionais, revertendo o conteúdo de suas ideologias, como em *Marca Passo*: “Dizem que a Paulista / é o coração di São Paulo / Eu digo que é o ataque cardíaco”.

Voltando a Recife, mudou-se com sua mãe para a Muribeca, depois de peregrinar por quase uma década entre diversos lugares da região metropolitana, já que a construção do Hospital Osvaldo Cruz os tinha despejado da José Revoredo, marcando o fim da infância do poeta. Novo morador, não se fez de rogado, e se tornou célebre no bairro realizando eventos como o recital *Vamos Comer Poesia Para Ver Se Engorda – Canibalismo Poético*, no lixão da Muribeca, com a participação de artistas do lugar, e contando com boa cobertura da imprensa televisiva e impressa. Passou a participar também de alguns recitais que aconteciam na cidade então. De tanto ir aos que aconteciam no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, muitas pessoas chegavam a pensar que ele estudava Letras lá. Nessa época conheceu e começou sua amizade com alguns dos escritores do MEI como Lara, Valmir Jordão, Erickson Luna, Francisco Espinhara, entre outros tantos, devido aos contatos em lugares como o Beco da Fome, na Boa Vista.

Depois de algum tempo na Muribeca, surgiu a oportunidade de viajar de novo. Foi lançar *São Paulo é Fogo* na cidade que lhe serviu de inspiração, durante a Bienal do Livro de 1988. Mudou-se para São Paulo, onde viveu da sua poesia, com apresentações, cartões e camisetas. Algumas coincidências bastante felizes o acompanharam na Paulicéia, uma delas foi um concurso de poesia apresentada num bar que por acaso visitava com alguns amigos. Resultado, Miró levou o concurso, e de quebra ganhou capa do jornal do bairro de Pinheiros, por causa de um jornalista que lá estava e, além da matéria sobre o concurso, aproveitou a ocasião e fez também uma matéria em que o descreveu como a “nova onda”, o poeta dos bares.

Ficou em São Paulo um bom tempo, até o fim do relacionamento com Diane, uma americana que estudava na USP, com quem dividia o apartamento e a vida na capital paulista. Em 1991, para curar a fossa, aproveitou que Milton Aguiar estava

morando em Visconde de Mauá, no interior do Rio de Janeiro, e para lá mudou-se. Foi, até hoje, a única época em que Miró conseguiu viver de sua poesia. Morando em Maromba, tinha público para suas produções e gastava pouco para se manter¹⁰⁹. Nesse período leu muito, principalmente Ignácio de Loyola Brandão e seu *Não Verás País Nenhum*¹¹⁰. Quando retornou a Recife, em 1994, estava mais afiado – com as experiências adquiridas apresentando e vendendo literatura por vários cantos do Brasil, e com tudo o que lera no caminho, sua poesia já tinha na corporalidade sua mais viva e espantosa expressão.

Ilusão de Ética, 1995 e 1998

O terceiro livreto de Miró, *Ilusão de Ética*, foi publicado em 1995, em Recife. O título usa o que cada vez mais se torna uma marca do poeta, o trocadilho, para tentar uma vista sobre os valores distorcidos da sociedade contemporânea. Já se passava uma década do lançamento que mudou sua vida, e as consequências da estréia já não eram novidade no cotidiano do poeta. Tanto tempo sem publicar, foi natural mesclar aos novos poemas alguns antigos sucessos. Dos trinta, incluindo a dedicatória e o comentário versificado, nove estavam presentes em seus livros anteriores, sendo oito de *QDoAA?* e um de *São Paulo é Fogo*. Primeiro livro dele rodado em off-set, patrocinado pelo Sindicato dos Servidores Federais de Pernambuco (primeiro contato com um de seus mais importantes apoiadores, o meio sindical), continha 72 páginas em formato de caderno brochura (15,5cm x 21cm), e foi a única obra sua a ter uma reedição, em Fortaleza, no ano de 1998, pela Livros & Letras¹¹¹. Prefaciado por Jomard Muniz de Brito, com projeto gráfico diferenciado de Jorge Andrade e Kelito, revisão de Eliane e Poroca, e a foto da contracapa de Fernando Araújo.

É uma obra muito importante na carreira de Miró por ter sido o livro que passou mais tempo vendendo. E também porque depois de coletar alguns poemas antigos para lançar seu terceiro livreto, prometeu a si mesmo que o próximo trabalho conteria apenas textos inéditos. Quanto ao produto, é como se pudéssemos observar a fusão de *Quem*

¹⁰⁹ Além de cartões e camisetas, Miró também fez serviços “publicitários”, como dar nome a um restaurante bem na entrada da vila, o que lhe rendeu um mês de almoço grátis, além de mais um padrinho a lhe ajudar nesses anos. O nome que inventou para o estabelecimento: *É aqui mesmo*.

¹¹⁰ Miró conheceu Ignácio de Loyola Brandão na Bienal do Livro de 88, quando teve contato com o primeiro livro do escritor. Quando subiu para Visconde de Mauá, em 1991, levou consigo diversas obras de Loyola, e foi então que realmente pôde mergulhar no universo do autor.

¹¹¹ Com apenas três variações da primeira para a segunda edição: a capa, a folha de rosto com os créditos acrescentados do Ceará, e o prefácio de Socorro Acioli (dona da editora de Fortaleza).

Descobriu o Azul Anil? com a radicalização de alguns dos elementos visuais que *São Paulo é Fogo* timidamente introduziu. Imagens e sombras, letras e palavras ampliadas, dão novo corpo à página do livro. Quanto à poética, os poemas estão menores e mais coloquiais. Programas de TV e produtos entram na poesia, junto com o debate político e cultural, cada vez aproximando seus poemas de crônicas do cotidiano: “[...] Por outro lado tô cansado de só ver revolução / pela televisão: / Foi a queda do muro / o leste europeu / A passeata gay na Califórnia / Os negros em Los Angeles... / E aqui tá longe? / Sabe a distância daqui pra Muribeca? / Geraldo Freire ou Samir Abou Hana? / Não embanana / intelectual escuta rádio? / Ou só debate? / O bar virou um ringue lingüístico? / O que é mais pesado? / O murro de Tyson / ou o feijão podre e sem vergonha” (*Ilusão de Ética*). Com o tempo, sua veia lírica também passou a ficar mais enxuta, como em *Radiografia*:

Certos estranhos
pedaços de rua
habitam meu olhar.

A solidão sentada
no colo das vovós
novelo de linha,
traçando o tempo
veloz das esquinas.

Com a volta a Recife, sua permanência na periferia foi marcada pela constatação que seu ofício era na verdade um subemprego, aos olhos dos habitantes da cidade inchada (inclusive no excesso de artistas). Com dificuldades em manter-se e tendo a situação piorada por conta de um relacionamento amoroso que não prosseguiu devido a sua pouca renda, acabou se perdendo no alcoolismo e se afundou na Muribeca. O próprio comentário versificado que segue a dedicatória e precede os poemas posiciona sua obra corrente como uma “tentativa de um salto para fora / do marasmo alcoólico periférico. / É um chute / no saco de quem tá cheio desse imenso vazio. / Puta que o pariu. / O que aconteceu com o BRA\$IL? // Achei melhor escrever um livro. Juntar os / caquinhos lingüísticos, iscas no mar do / cotidiano. / Ônibus: Olho de poeta vira anzol [...]”.

Nesse contexto, Fortaleza foi um respiro. A única reedição de um livro seu foi possível lá. No Ceará, Miró encontrou a melhor recepção a seu trabalho, até então. Conseguiu a publicação por uma editora local, e no lançamento houve grande espaço na mídia, com matérias de página inteira em jornais locais¹¹². Fortaleza, assim como Recife e São Paulo, exerceu grande influência na sua poesia, expressa em poemas de seus futuros livros, já que este primeiro por lá lançado tinha apenas textos de antes desse contato. Miró tinha ido para Fortaleza em 1997, por causa de mais um relacionamento terminado e para fugir da situação descrita no parágrafo anterior. De lá, conseguiu voltar com energia para Recife, onde também relançou a obra, no final de 1998.

Flagrante Deleito, 1998

Fazendo uma ruptura na linha cronológica da descrição de suas obras¹¹³, no início de 1998, antes da reedição, portanto, Miró tinha lançado um pequeno panfleto de apenas uma página, dobrada três vezes pela metade, de forma a disponibilizar 16 faces de 8 x 11 cms. *Flagrante Deleito*, é a menor de suas obras¹¹⁴, embora traga 14 poemas, mais que outros livretos seus. Foi o projeto chamado “Pra descolar a mortadela”, realizado em parceria com Zizo, poeta editor do Caos e de outros zines, e vendido por um real, lembrando um pouco a estratégia/título do *Preço da Passagem*, de Chacal, nos 70. Mais uma vez, o trocadilho, substituindo, na expressão corriqueira, um termo de conotação negativa, “delito”, por outro desejante, “deleito”, prazer e proibição, dois temas recorrentes em sua obra. Dos 14 poemas, apenas três não eram inéditos, *Sobre o Gostar*, “Periféricos Peladeiros...” e “ele estava apenas na esquina...”, que também fazem parte de *Ilusão de Ética*. Alguns poemas desta publicação repercutem até hoje. Como um que saiu sem título, mas que mais tarde foi publicado como *Marginal Recife*, vindo a dar nome à coletânea lançada pela Prefeitura:

¹¹² Um contraste impressionante com o espaço que os jornais lhe dão em Recife. Aqui, apenas conseguiu, em mais de vinte anos, pequenas notas entre os eventos culturais do fim-de-semana e comentários menores dentro de matérias terceiras.

¹¹³ Para fazer valer a impressão de sistema solar que sua obra tem, essa peça se assemelha a um asteroide cruzando em outros planos o conjunto de sua obra, pelo custo e pela agilidade de produção.

¹¹⁴ O poeta faz referência a um outra publicação sua que teria o mesmo tamanho e seria, portanto, junto com *Flagrante Deleito*, seu livro em menor escala. *Entrando pra fora e saindo pra dentro*, segundo Miró, teria sido feito no mesmo modelo, e também com Zizo, só que no ano anterior. Como Miró não tem nenhum exemplar desse impresso, consultei Zizo, que negou ter criado tal publicação, confirmando ter feito apenas uma publicação exclusivamente com Miró. A questão e a procura seguem em aberto, mas como o modelo e o momento deste “asteróide” estão/estariam inseridos no projeto “Pra descolar a mortadela”, pelo menos sua forma vem representada com a descrição de *Flagrante Deleito*.

Recife,
 cidade das pontes
 e das fontes
 de miséria.
 Poetas mendigando
 passes
 pra voltar
 pra casa.
 E sua poesia
 passando despercebida,
 aliás
 nem passa.

É uma obra composta apenas por textos curtos, principalmente poemas-pílula: “merece / um / tiro / quem / inventou / a / bala”, um de seus poemas que costuma imprimir em camisetas¹¹⁵. O contexto social em que está inserido o poeta (como em *Reflexões Sobre A Construção Civil*: “Cimento na cabeça / dos outros / é isopor.”), e que afeta sua poesia (“Palavras / ladram. / Poetas / é que / levam / uma vida / de cão”), convive lado a lado com momentos de lirismo romântico (“Passado o 1º susto / o resto é café pequeno / Gostar tem lá seus golpes, / beijos e quedas / que quase sempre / nos levam a uma / clínica de fraturas. / Tem uns até que dizem / engessar o coração / pra sempre [...]” – *Sobre gostar*) e existencial (“eu ando tão esquecido / de mim / que ontem à noite / ao chegar em casa / coloquei a roupa na cama / e fui dormir / dentro do / guarda-roupa”).

Quebra a Direita, Segue a Esquerda e vai em frente, 1999

Seu próximo livro com poemas apenas inéditos, conforme havia prometido, veio em 1999: *Quebra a Direita, Segue a Esquerda e vai em frente*. Aqui a presença de Fortaleza é clara e central. Desde o prefácio de Dawlton Moura, que faz referência a esse acolhimento: “[...] que os verdes mares alencarinos continuem a abençoá-lo em sua poesia [...]”. Até o costumeiro comentário inicial em versos de Miró: “Neste quase livro, um gesto / Não quase de amor / Às ruas e pessoas de uma / Cidade quase metrópole /

¹¹⁵ Foi com essa camiseta, uma das que mais vendeu até hoje, que Miró se apresentou como atração oficial no palco do Festival Rec-Beat, durante o carnaval de 2006. Esse poema foi criado em 1992, sob o impacto do massacre do Carandiru, quando 111 presos foram executados pela Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Que espero que / Nunca se torne. / Que não me torne mero turista / Por esse quase meio ano de ausência [...]" . O livreto foi financiado com patrocínios conseguidos no Ceará, lançado primeiro em Recife, no sábado, 7 de agosto de 1999, no Mercado São José, com direito a participação especial da então iniciante banda Cordel do Fogo Encantado; e depois em Fortaleza, logo na seqüência. São 52 páginas de 10,5 por 19,6 cm, com capa em couché, miolo de papel ofício e tinta preta. O projeto gráfico foi de Jaqueline Synara e Marcelo Marques, e a foto da capa de Fernando Araújo Sá. Vinte e três poemas, onde foram usadas fontes diversas e de vários tamanhos e efeitos, mas com menos figuras que em suas duas publicações anteriores. Se *Ilusão de Ética* foi seu primeiro livro a ser impresso em off-set, *Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente* é seu trabalho onde começa a se notar a influência do computador na criação da publicação, com freqüentes efeitos comuns em softwares de edição de texto e de imagem. O título é mais uma vez um trocadilho, usando a maneira de explicar localizações na cidade para sugerir uma revisão do paradigma tradicional da política partidária, já que se trata de um de seus livros mais politizados, onde critica o cotidiano através de suas crônicas.

Morar em Fortaleza complementou as experiências urbanas de Recife e São Paulo, é o que se pode notar da leitura de seus poemas. A Fortaleza que descreve é peculiar, mas semelhantemente opressora e urbana, como na questão do turismo sexual, por exemplo, captada pelo poema: "Flores na córnea / Morenas e loiras / florescem à orla. // Gringos e troianos / não necessariamente humanos / fedem a grana. // Esquecendo Fortaleza / dos seus verdadeiros aromas [...] Espero que um dia / essas meninas digam: / já vai tarde // Mesmo que seja noite." Neste livro há, também, um dos poucos poemas em que Miró faz referência, virulenta, ao termo Nordeste, talvez uma constatação definitiva, depois de conhecer Petrolina, Recife e Fortaleza por dentro: "Quatro séculos de solidão / e os pés rachados de tanto / tentar a vida na cidade de São Paulo / deixa claro / que o problema do nordeste / não é a falta d'água // É a falta / de vergonha na cara".

Aparece também, neste livreto, um texto em que a metalingüística e o comentário sobre o contexto social da sua poesia revelam a diferença de recepção entre as capitais de Pernambuco e do Ceará: "Sim, / às vezes o poema vem de / uma vez sim. // Não, às vezes ele fica ali ao lado / com sua aura // Fazendo cócegas na ponta da caneta. / Computador ainda / não tenho, / (nem sou – ou + feliz por isso) / Quase tudo / Fortaleza tem me dado, / Inclusive o direito de escrever / esse poema errado. / Certos mesmo estão os críticos. / Quase todos ricos / pobres de Espírito".

No poema ele cita que não tinha computador (ainda não tem). Quando falamos que este seu livro foi o primeiro a usar os programas de computador para ser composto, não dizemos que foi Miró, ele mesmo, que os fez. Miró não digita seus livros, ele apenas cria os poemas oralmente, e vai os anotando em qualquer papel, à caneta. Quando a oportunidade de lançar uma nova obra aparece, ele na verdade coordena a produção: fazendo o contato com seus patrocinadores; acompanhando a digitação, edição e planejamento visual de seus poemas (sempre feitos por outras pessoas¹¹⁶); supervisionando a impressão, preparando o lançamento e fazendo a divulgação.

Há a lembrança da temática de Erickson Luna, poeta das ruas de Recife, como influência, em *Poema pra mim*: “Agora só uma certeza te resta: / Esse ser que és, / Tá gasto. / Nem a unha se aproveita. / Teu perfume / teu creme de pele / pouco importa. / Teu mau cheiro é interno. / Um banho / Uma toalha / Uma roupa nova / Dá não!!! / Do jeito que estou / Nem passando graxa / Só eu sendo outro mesmo.” E também no ceticismo e agudez das observações sobre os relacionamentos amorosos, como em *Love Histérico*: “Juntos ficaram sete anos / Algumas vezes separados: / Turbulências financeiras / Ausência de tesão / Ciúme e tédio. // Todos os casais passam e pensam: / e o futuro, e o presente do passado do / pretérito do Indicativo? // A vida e o relógio provam / Que tudo não passa de alguns segundos / 24 horas, / 365 dias. // É pegar / ou pegar”; e em *Nos Arredores das Universidades nº3*: “É triste ir num bar / E não encontrar ninguém / Saia curta / E nenhum olhar de alguém / Carro / Celular / Buceta / Um som ligado bem alto / E uma solidão do caralho.”

Seus lampejos pela cidade e através das notícias do mundo que lhe chegam pela TV vão cada vez mais ganhando em velocidade e simplicidade – ao mesmo tempo em que o veneno vai sendo depurado para ser mais veículo a descrever o que vê na rua, do que intimidade fechada em si. Como em *Primeiro de abril*, onde comenta, com humor, os estereótipos nos discursos das gerações: “Pais ensinam aos filhos / que velhos maltrapilhos / São papa-figos / Que masturbação faz mal à saúde / E que não é muito bom / Ficar no sereno / Filhos ensinam aos pais / Que aproveitem a vida / Pois o mundo vai se acabar no / Ano 2000 / É mentira / que / só / a porra”. Em *Fato isolado uma ova*, por sua vez, depois do escândalo da Favela Naval, em Diadema, quando um cinegrafista

¹¹⁶ Daí a ausência de um padrão de pontuação nítido em toda sua obra, quem digita é quase sempre uma pessoa diferente de um livro para o outro. Como veremos mais adiante, na verdade esse é mais um elemento da oralidade na sua poética. Miró pensa o poema acusticamente, os versos que cria são as pausas em sua apresentação – a versificação que vai escrita não significa exatamente a vontade (e a prosódia, principalmente) do autor.

amador filmou policiais torturando, revela o verdadeiro papel da Justiça no Brasil: “Tem nada não: / Essas policiais porradas / Que agora virou moda, / Não é moda de agora. / A moda agora é ser / cinegrafista amador, / A dor via-satélite / Na nossa sala de jantar: / Café, pão e porrada / E a Justiça passando manteiga”.

Por fim, aos poucos sua poesia vai ganhando um viés existencial resignado e cortantemente lírico, como no poema que encerra a obra:

Passo horas
Pensando porque tanto penso
Em algo que não é nem tanto.
Ser humano:
Saco de coisas.
Uma pá de sentimentos.
Tijolo por tijolo
Até virar cimento.

São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus, 2000

Em 1999 foi para a capital paulista de novo¹¹⁷. E desta vez publicou um livro lá, o único, junto com *São Paulo é Fogo* (que lhe serviu de base, pode-se dizer, com quatro de seus cinco poemas presentes), dedicado totalmente à mesma cidade: *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*. Miró seguia humanizando a dureza das relações humanas, registrando alguns absurdos da condição de vida nas grandes e enfartadas cidades do Brasil, e celebrando os bons sustos, grandes e menores encontros, detalhes e momentos memoráveis da existência. Onze poemas em um livreto de papel couché, tamanho 10,5 por 14 cm, 16 páginas, produzido pela Sampalavras, nome de fantasia que Miró inventou para usar como um selo, e impresso na Gráfica RWC, cujo dono, um amigo baiano, bancou a edição. O planejamento visual de duas pernambucanas recém-mudadas para São Paulo, a dupla de designers Amador & D’albuquerque, responsável por uma programação visual que, pela primeira vez em um livro seu, dialoga com os poemas em todas as páginas. Neste livreto as intervenções não foram pontuais, apenas acrescentando elementos sobre uma estrutura de livro de poesia (página branca e versos horizontais), como em *Ilusão de Ética*. Agora o impresso se assemelha mais a um gibi

¹¹⁷ Além do livro, nesse período também se apresentou no programa Altas Horas, da TV Globo, em 2000.

pouco linear, arte seqüencial com um só significado, através do uso de diferentes fontes, fotos, mapas e outras imagens, construindo para cada página uma visualidade, complementando o projeto da publicação. E se no livro anterior era perceptível a influência dos editores de texto na composição, desta vez a programação visual só foi possível por causa das novas tecnologias e do computador. Pelo material, pelo cuidado editorial e visual, é com certeza sua obra mais bem acabada, principalmente por ter sido a primeira executada por um profissional de design gráfico cujos instrumentos já estavam todos informatizados. Não à toa, foi seu livreto que se esgotou mais rápido.

A começar pelo título, o trabalho já dá a entender que existem duas cidades, uma para ser gostada, a da classe média e alta (a “de carro”), e outra para ser suportada, a da periferia e da classe baixa (a “de ônibus”). Miró, mesmo fazendo parte do segundo grupo, ama a cidade e tenta usufruí-la de maneira mais criativa. Neste livreto, usando poemas antigos mesclados com novas criações, o poeta visitou os bairros e limites da cidade – de ônibus, metrô, a pé e pela invenção, desconstruindo mitos originais, presentes na nomeação como reivindicação de propriedade do espaço urbano. E revertendo as ideologias que sustentam as narrativas históricas oficiais deste pertencimento, assim revelando hierarquias, posses, privilégios e opressões – dentro da ficção jurídica que é a democracia brasileira e paulistana.

Os nomes são as esquinas das línguas, quando designam qualquer espaço geográfico. É possível visualizar caminhos em sua aparente imobilidade. Atrás do óbvio, menos visível ao olhar autóctone, nos topônimos se escondem histórias e ridículos. O poema que abre a obra, *Ana Rosa*¹¹⁸, aproveitado de seu segundo livro e recontextualizado pela força complementar dos outros textos do livreto, é um bom exemplo deste procedimento. Ana Rosa é o nome de uma personagem do poema, que, como o poeta, “não acredita nesta história de Paraíso / Nem tão pouco / na Liberdade que aí está”. Paraíso, Liberdade e Ana Rosa são regiões e estações de metrô de São Paulo. Ao mesmo tempo em que desmascara o discurso geográfico oficial, a referência aponta para o significado do nome do lugar, refletindo o discurso que justifica a cidade. Miró personifica também um bairro da periferia, Jardim Miriam, na divisa entre a capital e Diadema, conhecida como a Amsterdã paulista, pelo tráfico de drogas: “Já Miriam / (que é um Jardim de menina) / Foi na Lapa / E também perdeu a viagem / Mas / Na volta / Encontrou uns amigos de Pinheiros / Que bom tê-los para limpar a vista / De

¹¹⁸ Presente em *São Paulo é Fogo*, de 1987.

uma tarde que não era tão bela...”. A maneira com que Miró refere-se ao subúrbio, com o olhar de dentro, traduz sentimentos característicos, vistos de perto e com revoltada ternura. Miriam é um jardim de menina, foi à Lapa, bairro de classe média (conforme o dicionário revela, também quer dizer: “grande pedra ou laje que forma um abrigo”), e perdeu a viagem, frustração que os amigos de Pinheiros – árvores no deserto cinza – confortam com contato humano, depurando impressões amargas da batalha diária (de pinheiros também se fazem desinfetantes e produtos de limpeza). O grito do Ipiranga não é “Independência ou morte!”, mas “Socorro! / Socorro!” (outro bairro da periferia de SP). E ecoa por toda a cidade: “Tá todo mundo help! / Do Mandaqui ao Brooklin / Todos Perdizes por aí / Uns / fazem promessa a Santo Amaro / E eu / Chutando latinhas de cola na Sé / Fotografia 3x4 – atestado de saúde / Para um país com tantos Band-aids econômicos / Miséria / Miséria / Do norte ao Sumaré / Do Carandiru ao Brás / Ninguém agüenta mais / Nem eu / nem tu / nem tietê / Mas tá aí o pessoal do Itaim / Tatuapé / Que apesar do nada / ainda acha que tudo vai dá pé”. Mandaqui, Brooklin, Perdizes, Sumaré, Sé, Sumaré, Carandiru, Brás, Tietê, Itaim, Tatuapé – o poeta viaja pela capital, favelas, mendigos, cortiços, os amigos perdidos da zona oeste, os cheira-cola da praça da Sé, a (então em plena atividade) Casa de Detenção no Carandiru, o mundo de camelôs nordestinos do Brás, o rio Tietê – nem rio mais. E a elite do Itaim insistindo em seu discurso: de que as condições materiais de existência podem evoluir para todos.

Em *São Paulo é fogo*¹¹⁹, segundo poema do livreto, mais uma vez a contradição é escancarada: “Por favor, este ônibus vai até paraíso? / É um inferno a paulista às seis da tarde / Ardem os olhos, dói nos ossos, é ócio, é ácido! / É gente comendo o pão que nem o diabo amassou”. Dentro do coletivo, no horário de pico, em direção ao bairro do Paraíso, situado em uma de suas pontas, a avenida é a própria visão do inferno. Em *Recife – Sampa*, quinto poema, outro momento da apropriação do espaço geográfico que sinaliza para a etimologia da palavra, no desfecho: “Teus beijos no metrô (nunca vi beijarem tanto no metrô) / Mergulho, volto e respiro o ar quase puro, / das raras ruas arborizadas da Aclimação”. Este poema é o primeiro com um relato mais emotivo do estar no lugar: “Agora fico aqui / Te sentindo depois de seis anos, cidade de São Paulo. / [...] / Sim, estou feliz! / Por saber que não és de perto, o que de longe / Mostra o José Luiz Datena na tela / Sim, estou feliz! / por tuas branquelas com sardas e peitos fartos...”. Muito natural que – da coincidência do poeta sentir-se bem na Aclimação,

¹¹⁹ Presente em *São Paulo é Fogo*, 1987

lugar de moradia de diversos artistas pernambucanos em Sampa; e da alguma natureza (em meio aos túneis da metrópole) presente neste bairro – surgisse o trocadilho que encerra e corrobora o momento do poeta na cidade. Outra maneira de reapropriar o espaço geográfico é através da releitura da relação do paulistano com a sua cidade, como em *marca passo*, sexto texto¹²⁰, onde a Avenida Paulista, por anos eleita o símbolo da cidade, é revista – e com ela o sentido de todo o agrupamento humano que nela conseguiu se espelhar, através do discurso histórico oficial: “dizem que a paulista / é o coração de são paulo / Eu digo que é o ataque cardíaco”. Entupindo as artérias da cidade, o ícone é descrito pelo que tem de retenção de tráfego e divisas – o grande parasita centralizador dos lucros do país, enfarto e congestionamento.

Por sinal, a São Paulo de Miró é repleta de alusões ao trânsito. Avenidas, metrô, ônibus – para atingir diferentes regiões e bairros. Como maneira de adaptação, entre turista e migrante, roda e cita a cidade com suas criações. A urbe que declara amar “mesmo andando de ônibus”, é tornada familiar para si e para a comunidade que seu trabalho traduz – através do relato de seus deslocamentos dentro dela. Até nos momentos mais líricos, de encontro e ternura, imagens dessa movimentação cruzam o fundo da poesia: “Ela presa no trânsito / Meu coração congestionado / Dando sinais / Que não agüenta mais / Saudade / Pedágio pago com abraços / Na hora em que o interfone toca”. A referência ao transporte dentro da cidade acontece em oito dos onze poemas. Dois dos três onde não aparecem metáforas de trânsito, saem da boca de personagens subalternos, estáticos no espaço geográfico dentro da poesia. No terceiro, *1 FATO*, a narrativa lembra aquelas que costumavam povoar a seção de polícia do extinto jornal sensacionalista paulistano Notícias Populares: Paula enche a cara e resolve tacar fogo na quitinete de um “velho escritor cético de merda”, provavelmente (de alguma forma bastante troncha) seu parceiro afetivo. No quarto texto, *2 FATO*, a mensagem do mano do subúrbio é bastante simples, óbvia a ponto de se tornar invisível, para quem está do outro lado, em se tratando do usufruto da geografia urbana: “– Troco meu revólver por / COMIDA, / LAZER, / EDUCAÇÃO / E MORADIA / (disse o cara da periferia)”. Miró, como Mercúrio, percorre os mundos dentro da sociedade, conecta experiências, serve de ponte entre as cidades da cidade (e os países da nação). Na experiência que ele assina como sua o trânsito é marcante. Porém, quando cria personagens para humanizar a voz do indivíduo subalterno, as situações são “fixas”, não

¹²⁰ Presente em *São Paulo é Fogo*, 1987

ocorre trânsito de pessoas ou produtos. Em outros poemas seus, o autor mescla seu discurso com declarações de personagens, narrativas fundidas à vontade de expressão do criador, entre o social e o individual da poesia – mas nestes dois os poemas são o que os títulos lhes impõe: fatos. Forma de enfatizar a realidade antes da arte, mais urgente.

Miró trafica informação subjetiva entre as classes da cidade partida. Em livro, escritor, recorta e remonta discursos e narrativas das vias expressas e dos becos sem saída da Paulicéia. Para o turista, como para o migrante, ser é menos ter do que conhecer. A valorização da experiência é um convite à viagem, além de um poderoso e estimulante paliativo contra a precariedade dos primeiros anos de aclimação. Flanando entre carrões e flanelinhas, descobre e reinventa São Paulo – percebendo, no movimento incessante de fluxos, um abrigo menos inadequado dentro da transitoriedade da metrópole. Cruzando fronteiras, contradições e coincidências – lê as marcas da história nas paisagens percorridas, como em *“pra não dizerem que não falei de flores”*: “Branquitos deslizam leves / Em seus carrões nas avenidas / Uns, blindados até os dentes. / E os banguelos no \$inal”, para revelar os grilhões escondidos (ou nem tanto) de nossos dias. A dialética rico/pobre, desta forma, é outra natural e interessante recorrência em sua obra. Está presente no poema 2 *FATO*, que vimos anteriormente, saído da boca do “cara da periferia”, o desacordo é seco e grosso: “Troco meu revólver por COMIDA, LAZER, EDUCAÇÃO E MORADIA” – como numa coluna do *Primeirão* (jornal paulistano, de distribuição gratuita, apenas com anúncios de classificados). E nas entrelinhas, a ironia contra o discurso de poder da unidade nacional, o questionamento sobre que tipo de união e para quem serve, e principalmente, o que ela significa.

Por falar em carestia, esta sua última visita a São Paulo foi a mais difícil para o poeta. Como não fazia dinheiro suficiente para bancar o caro custo de vida na metrópole, vivia de favores. Um amigo lhe emprestou um apartamento desocupado na Luz, onde podia ficar de graça, mas com a chegada de uma nova moradora, teve que sair porque não tinha como pagar o rateio de aluguel e condomínio. Passou um tempo de casa em casa, mas chegou uma hora que não tinha coragem de pedir mais a quem já tinha lhe dado guarida no passado. Chegou a dormir na rua, uma noite, na Praça da Sé. Por sorte, mais uma vez, nessa mesma época, o jornalista Camilo Soares estava terminando seu curso de jornalismo, na UFPE, e para poder realizar as entrevistas necessárias, lhe pagou a passagem de volta.

Poemas pra sentir Tesão ou não, 2002

De novo em Recife, Miró lançou *Poemas pra sentir Tesão ou não*, em 2002, pela Editora Mão de Veludo, de Sil, poetisa e artista gráfica, então esposa do Poeta França, em Olinda. Junto com o livreto anterior, essa obra representa o melhor aproveitamento do espaço visual da página para compor uma publicação única, híbrida de literatura e artes visuais aplicadas, na carreira do poeta. Junto com duas fotos, uma de Miró e outra de Dona Joaquina (mãe do poeta), Sil usou vários desenhos e grafismos para compor em cada página um ambiente diferente. Traz um poema-pílula de Xico Sá como excerto de abertura: “Masturbação, justiça / com as próprias mãos”, foi produzido com o apoio de Ana Paula Pontes, tem 28 páginas, 11 por 22 cm, capa em duas cores e plastificada, e miolo de papel ofício comum, preto e branco. Contém onze gravuras acompanhando os dezoito textos, incluindo a dedicatória inicial versificada. É sua única obra publicada sem prefácio nem posfácio de outra pessoa.

Este livro e o anterior são as publicações de Miró com o mais alto grau de intersemiose, tanto no impresso que é vendido, quanto na poesia que vai manifestada. O uso ostensivo de imagens em seqüência, compondo as páginas como quadros, é um sinal gráfico deste diálogo. Entre outros exemplos, logo no início, o punho cerrado voltado para cima na base de uma página e a mão aberta voltada para baixo no alto do outro lado, cada imagem acompanhando um poema, o terceiro e quarto do livreto: *11 de setembro* (“Ficar triste, / Sacar o casal e um filho / Buscando coisas no lixo / Isso de ter saudades sem nexo... / Achar que tudo agora se resume / Aos aviões jogados nos Estados Unidos. / Separados povos: / Uni-vos”) e *De Muribeca ao Centro*:

O cheira-cola coçando piolhos
 De frente ao aeroporto
 Fantasias eróticas Domingo e segunda-feira
 -21 hs- não percam!!
 Um pedreiro negro sem camisa e chapéu
 Dizendo ao patrão branco
 O que tá faltando na construção do mundo.
 Dois caras encostados na estátua
 da calçada do Geraldão
 Na inércia de uma Terça nublada
 O motorista do ônibus dá um banho
 num cara de gravata todo arrumado

é melhor evitar a Mascarenhas de Moraes
 (disse o cara pelo celular)
 uma sirene da polícia bem alto
 avisando ao ladrão que está chegando
 um ser humano se arrastando
 no alumínio do ônibus
 descendo com duas moedas de 10 centavos

Quanto aos poemas, ambos trazem imagens da cidade, o primeiro contrapondo a cobertura jornalística do ataque, ao atentado contra a humanidade que é a pobreza massiva, e parodia Marx para indicar as classes sociais como fator de afastamento entre os seres humanos. O segundo, a bordo de um ônibus da linha Muribeca-Centro, elenca as contradições da paisagem urbana. Pessoas e lugares deste nada turístico Recife se sucedem. Em frente ao moderno aeroporto uma invisível criança de rua se droga, acostuma-se a não desejar voar. Nem deve pisar o ar condicionado do saguão de chão lustrado, um segurança aparece para lembrar que sua cidadania não dá direito a tal usufruto. Por trás das fantasias eróticas do anúncio, por sua vez, sequer há pessoas. Estas fantasias serão cumpridas por Adalgisas sem rosto, no escuro da boate ao lado do posto de gasolina. Objetos metonimizados na palavra buceta. Opressão dentro da opressão. Um pedreiro negro, sem camisa e chapéu (capacete?) fazenda a lista de compras para terminar a obra do patrão branco. Vontade (do poeta e do pedreiro) de dizer o que está faltando na sua cidadania. Dialética de classe e de etnia que retrata além do mero fato a estatística: o branco comandando e usufruindo; o negro, construindo, sobrevivendo. Dois caras (desocupados? desempregados? marginais?) encostados na estátua do Ginásio Geraldo Magalhães (camuflados na imobilidade da pedra?), sem levar a vida mas “na inércia” deste qualquer-dia nublado, sem perspectiva. O motorista do ônibus – representando os subalternos – se vinga dessa dominação econômica ao “dar um banho num cara de gravata todo arrumado” – representante da elite. Faz isso como pode, rindo, infringindo apenas um transtorno inofensivo. Já o ladrão, não é tão benevolente – apenas a polícia, por preguiça e medo ou falta de preparo e estrutura para trabalhar, dando tempo para o assaltante sumir na multidão. E por último, o poeta, afirmado a si mesmo que é humano, apesar do tratamento de gado que recebe onde mora ou vai e das fronteiras impostas pelo Capital ao redor de si e do Mundo. Descendo do ônibus de lata como um nada consciente de tudo. No Centro sem mesmo ter o dinheiro para a volta pra casa.

Assim, personagens passam a habitar cada vez mais sua poesia, e esse livro é o ápice dessa tendência, como *São Paulo eu te amo...* foi para a ressignificação dos topônimos. O primeiro poema descreve uma garota de 18 anos, onde Miró pesca intimidades para apresentar o universo dela e depois situar o contexto do retrato, introduzindo o tema do livreto:

Ela tem 18 anos,
 Tá quase acreditando
 Que Deus não existe
 Largou o vício de ir todo domingo
 Na Igreja Batista tradicional.
 Na capa do caderno a foto do Tom Cruise
 Já não tem tanta importância
 Brad Pitt que vá tomar no cu
 (até votou no PSTU)
 Ficou tão puta com o sistema
 Que não vê graça nenhuma quando
 os outros dizem “Bom dia”
 “Bom dia” porquê?
 Gostaria mesmo, era de soltar
 uma bomba no planalto
 e ficar a tarde todinha ouvindo Djavan.
 Lendo Álvares de Azevedo
 Essas são as únicas coisas que sei
 sobre ela, Sr. Delegado,
 Até porquê, ontem, foi a 1^a noite
 que saímos juntos
 (não sei nem pra que time ela torce)
 no mais,
 ela tem uma bunda linda.
 Digo isso, Sr. Delegado,
 Com a certeza que isso
 Não constará nos autos.

É seu livro com conteúdo mais erótico, como o próprio título demonstra, onde sexo, classes sociais e o convívio na cidade grande se misturam. Situações e figuras povoam sua obra: a mulher com quem divide o elevador e que o convida para uma festa no apartamento 51; Carla, a catadora de latas; Dona Leonora, a patroa insaciável; o cara

da água; o amigo André com quem compartilha o fim do mundo dentro do Makro; as putas da Luz, além dos já citados. Outro fator que salta aos olhos é o uso maior de diálogos e de perguntas, o que, somado ao uso da linguagem coloquial urbana, pode ser considerado um signo de interatividade. Voltar o questionamento para o leitor, além de ser um bom marcador para uso em apresentações, pela expectativa que gera, é também uma fissura dentro das certezas que automatizam nosso cotidiano.

Pra não dizer que não falei de flúor, 2004

Em 2004, Fortaleza voltou a ser pouso seguro para o poeta. Nesta época teve seu melhor emprego formal, como criador publicitário, e antes de aparecer a posição, ajudava no Restaurante Capitão Mostarda (cujo dono, André Luís, é um de seus “pais” em Fortaleza, lhe hospedava). Foi através de um contato feito lá que surgiu a compilação, aproveitando mais uma oportunidade de financiamento, desta vez sob os auspícios de Papito de Oliveira. 25 poemas, 11 deles de outros livretos, 60 páginas, em formato bastante parecido com o *Quebra a direita...*, 11 x 21 cms, capa em couché e miolo de papel ofício, com prefácio de Evaristo Filho e um planejamento visual extremamente simples, sem a performaticidade de seus dois últimos trabalhos¹²¹. Neste sentido, só não foi mais simples que *Quem Descobriu...*, já que o próprio *Ilusão de Ética*, que marcou a transição para essa intersemiose no impresso, era mais elaborado. Ao longo de duas décadas Miró aprendeu a executar as diversas atividades de sua poesia, desde a busca de financiamento até a impressão e a apresentação e venda em público. Acumulou conhecimento sobre todos os processos, e com o tempo conseguiu ter alguns incentivadores bastante fiéis, que lhe possibilitaram lançar seus livros. Além da sorte de encontrar uma equipe boa, por vezes os longos períodos de gestação acabavam contribuindo para um aprimoramento do projeto editorial e gráfico. Com a premência da ocasião, Miró não conseguiu um parceiro de criação visual para montar as páginas com os poemas selecionados. E como os livros que tinha para vender já estavam acabando, sendo essa sua principal fonte de renda, a necessidade falou mais alto e agradeceu mais um presente do acaso.

Mas se o livreto não tinha muita novidade, a coletânea era bastante diversa e significativa. Indo mais longe com seus personagens, acabou reinventando o próprio

¹²¹ Não há sequer a presença de imagens, e mesmo o uso das letras e dos espaços em branco são mínimos.

poeta, deslocado com as situações. O primeiro poema, por exemplo, é um bonito retrato do universo infantil:

Pra Laura

(Filha de André e Vanessa)

Vocês não vão acreditar
 hoje acordei com anjos me desejando bom dia
 bichinhos de pelúcia olhando para minha cara de bobo
 Cebolinha cutucou de leve o leãozinho marrom e perguntou
 Quem é esse cala aí?
 Quem é esse cala aí?
 Sei lá.
 Pergunta pras bonecas.
 Caladas estavam, caladas ficaram.
 Preparavam o café da manhã num lindo fogão cor-de-rosa.
 Não importa o que tenha para comer
 Juntei-me a eles e rimos dos adultos
 Que não sabem como é bom
 Acordar no quarto de uma criança.

As cidades estão na sua poesia, opressoras e cheias de gente, seja no centro: “Em Fortaleza / na rua Silva Paulet / trabalhadores do pão de açúcar / dormem no chão / como se fosse em redes / lençóis de papelão [...]”; seja no subúrbio: “Tarde se vai / Mulheres se equilibram em cordões de nylon / Nas mãos alergia do sabão em pó / E a alegria de que seus filhos voltem pra casa (*Foto*)”; seja no bairro: “Caro amigo que acordou agora / acredite / tão sim, metendo bala na polícia. / Toma teu café amargo de notícias / e de preferência não vá à janela / roubaram as árvores que esverdeavam teus olhos... / e plantaram meninas de catorze anos / vendendo seus corpos”. Há poemas antigos aqui citados como *Hai-kai para Antonio Ermírio de Moraes*¹²²: “Cimento na cabeça dos outros / é isopor.”, publicado em 1998; mais *Fato*¹²³ e *Fito*¹²⁴, de 2000; e outros famosos poemas, presentes no livreto imediatamente anterior, como o sem título, mas muito conhecido por *Carla*: “Conheci Carla catando lata / seus olhos brilhavam como alumínio ao sol / São Paulo ardia num calor de quase quarenta graus / pisou na

¹²² Como *Reflexões sobre a construção civil*, 1998 b

¹²³ Como *2 Fato*, 2000

¹²⁴ Como “*Pra não dizerem que não falei de flores*”, 2000

lata, / como pisam os policiais nos internos da Febem / jogou no saco / com a precisão que os internos jogam / monitores dos telhados / e rápido foi embora, / tal qual seqüestro relâmpago [...] os olhos de Carla / Nem desse poema precisavam.”

Miró vai aperfeiçoando sua técnica de recortar a realidade das ruas e compor poemas, crônicas do cotidiano em versos. Sua visão é a de alguém que sente na pele as consequências da pobreza e do preconceito, e por isso, talvez, veja com raio-x as pessoas mais simples para demonstrar que ninguém é tão simples assim. Fazendo do poeta alguém que escancara a rudeza e a hipocrisia da civilização dos cultos e letados. O que passa invisível, o mais das vezes, para o “cidadão de bem” de classe média ou alta, salta aos olhos do poeta, como em *Na esquina da Padre Antonio Tomás com Joaquim Nabuco*: “A coisa que Luiza mais gostava / era de ficar bailando seu corpo branco magrinho / na hora que o sinal fechava / passávamos, e ela lá toda serelepe. / Um dia um carro em alta velocidade / jogou ela pra bem longe / hoje manda cartas da Suíça / alguns euros / e pai, eu te amo...”

O último poema é um marco nessa técnica de recortar imagens e personagens diversas da rua para transmitir seu sentimento e seu ponto-de-vista sobre nosso tempo:

Neide acaba de flagrar seu último olhar no espelho...
 Neide trabalha na esquina da Raposo Tavares
 falo na esquina mesmo
 das dez até não sei que horas
 peitos jogados pra fora nos vidros do carro importado
 Do escarro de saber que seu filho tá preso
 por querer calça de grife
 Renato tem várias passagens pela polícia.
 E alguns passeios pelo shopping.
 seu sonho era tomar um milk shake
 Rita tá louca pra colocar um piercing
 a tatoo ela já tem.
 Sua mãe viu uma nas costas de uma atriz de novela
 Seu Cláudio vende vale-transporte
 no início da Dantas Barreto.
 Antes de ser kombeiro
 Nelson levava a vida carregando compras
 nas manhãs de sábado em pequenos supermercados
 Durval virou matador no dia em que sei q nem pra quê
 lhe deram chutes nos rins.

Angélica descobriu o amor
 quando viu flores vestindo ruas no outono
 Há quase quarenta e três anos
 Faltavam dois dias para eu vir ao mundo.
 Normalmente todo puxador de carroça
 tem um vira-lata que o guia,
 Ciganas vagam pelo mundo lendo nossos destinos.
 Mesmo que o relógio pare
 O dia continua...

O nome deste poema é o título do livro, que parodia o hino da esquerda dos anos 60¹²⁵, mudando o foco do grandioso (flores – a beleza) para o cotidiano (flúor – saúde pública), trazendo pessoas das ruas e suas intimidades caseiras para a poesia, numa sucessão de imagens que imprime um fluxo de cinema ao texto.

Onde estará Norma?, 2006

A vontade de lançar sua poesia em um meio fonográfico sempre tinha sido um desejo distante até a popularização do CD, na virada do milênio. Assim, quando voltou de São Paulo, Miró já sonhava com seu primeiro álbum. Em Fortaleza, apesar de ter conseguido lançar seu último livreto, não chegou a realizar as gravações, e de volta em Recife desde a segunda metade de 2004, foi apenas no final de 2005 e início de 2006, que ele se juntou ao seu amigo Flavão, quadrinista e ex-vizinho, para realizar o projeto¹²⁶. Como demorou para ser viabilizado, os dois decidiram que o conteúdo do livreto e do álbum não seria idêntico, sendo na verdade produtos ligeiramente diferentes, com outra ordem e dois poemas a mais do que o impresso (que, por sua vez, tem uma faixa que não foi incluída). *Onde estará Norma?* são 17 textos inéditos, num livreto de 40 páginas, em formato de encarte de CD de música, 12,5 por 12,4 cm, impresso na Gráfica do Sindicato dos Bancários de Pernambuco.

O título tem uma história. *Onde estará Norma?* foi uma pergunta que surgiu durante as conversas para a criação do encarte-livreto, no apartamento de Flavão.

¹²⁵ *Para não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré.

¹²⁶ Flavão fez a capa, a contracapa e as orelhas do livreto. Ele também tinha digitado e diagramado o miolo do encarte, mas na hora da impressão, na Gráfica do Sindicato, por causa de uma fonte que não havia nos arquivos, todos os poemas tiveram que ser redigitados por um funcionário de lá. Apesar do acompanhamento de Miró nessa tarefa, a pressa e a falta de intimidade do datilógrafo com a poesia e com a linguagem escrita acabaram marcando a versificação e, infelizmente, a ortografia de algumas passagens.

Coincidentemente, ele mora hoje no mesmo lugar em que Miró passou sua infância, perto de onde jogava bola e da casa das famílias que freqüentava. Lembrando de um episódio, Flavão fez a pergunta – na hora o poeta pescou a expressão e, como estavam a busca de um nome para o trabalho, decidiram que Miró tentaria fazer um poema para esse título, e se conseguisse, estaria resolvido. E o poema nasceu. Superinterpretando o título, não se pode deixar de notar a busca por regras (Norma)¹²⁷ que percorre todo o trabalho, incluindo aí a procura de sentidos tanto em episódios da infância e do amor quanto na experiência espiritual. Apesar de falar de lembranças antigas em poemas de vários livros seus, como com *Quadra José Revoredo*, de *Quem Descobriu...*, entre outros, o texto da abertura do libreto é talvez o maior do poeta a se referir a sua infância, repleto de imagens: “Acho que foi a primeira vez que conheci a dor / Um domingo de 1971 / Naquele tempo o domingo era o dia mais feliz / Minha mãe fazia um macarrão com carne de / lata e Q-suco [...] Era um saquinho que devia custar 10 centavos / Só hoje percebo que felicidade não tem preço [...] Norma era tão linda com seus cabelos negros, / que me deu um branco aos 11 anos [...] Norma era livre / Preso às lembranças agora percebo quanto tempo perdemos / Achando que isso é aquilo e nada disso. / Agora 35 anos depois Norma me vem como nuvens e algodão doce // E a matinê de domingo / Domingo era o dia mais feliz / Antes de Norma beijar um outro na boca”.

A crítica social está mais cortante, os personagens estão todos lá, mas alguns questionamentos metafísicos do poeta passam a habitar sua poesia. Como em *Sem Chance*: “Tem horas que você olha em volta da / janela de um ônibus, / Os outdoors te olhando, / As mulheres sem juízo nas calçadas de / restos de feira / Mastigando pimentão podre / Um vermelho rasgando o céu da cidade de / Recife, um / pouco antes das seis da tarde / Lotadas loterias e padarias / Deus foi perfeito em não deixar nenhuma / chance pro homem / Seja no Restauração ou no Santa Joana¹²⁸”. Junto à metafísica, e talvez sua causa, a violência, a morte, presente o tempo todo, como em *Linha de Risco*: “Recife / É o sol saindo / E o bandeira 2¹²⁹ anunciando seus mortos [...]”, Por isso, talvez, este seja o livro de Miró em que mais aparecem menções a Deus, a começar pelo epígrama de abertura: “Hoje abri os braços mais que pude e abracei / o infinito céu, página azul do livro de deus”. Em cinco poemas ele é um dos personagens, ora pedindo

¹²⁷ Onde está o padrão?, pode ser outra maneira de ler o título, como entender os fatos de forma a extrair o sentido deles?

¹²⁸ Restauração e Santa Joana são hospitais de Recife, situados um de cada lado da rua Joaquim Nabuco, o primeiro o mais popular e precário da cidade, o segundo o mais caro e elitista.

¹²⁹ Programa de rádio matinal com notícias policiais.

proteção, única alternativa contra a injustiça dos homens, como em *Há Deus II*: “Deus, Tu que agora carregas um homem, / Puxando pelas rédeas seu cavalo e uns / sacos de cimento / De cada lado num sol insuportável... / Deus, / Choves agora no meu coração / Para que eu não pense em comprar um / guarda-chuva de balas / E fazer justiça com as próprias mãos”. Ora sendo ironicamente acusado de omissão: “O mundo não tem jeito / Deus foi brincar de se esconder / Ficou atrás do poste esperando que o / homem se iluminasse / E tome bomba atômica [...]” (*Não sei se*). O questionamento da existência e de seus desígnios incomprensíveis está presente também em *Onde estará Norma?*, mas aqui a figura de Deus emerge mais claramente como um reforço no caminho do homem, que sem conseguir entender seu destino, apenas percebe que “levantar e andar” é a única saída para o que quer que seja, como fica claro em *Talvez Saudade*:

Quando chega perto das 5 da tarde
 Uma angústia me arde
 Não sei, se o vento dos mares secando as
 roupas sem corpos,
 Se são as crianças que esperam os pais com
 esperança de janta,
 Se as mães apressadas pra não perder a
 novela das seis,
 Não sei agora se o vazio das ruas,
 Se é o furacão katrina em Nova Orleans,
 Se é a saudade da cidade de São Paulo
 ou descobrir na verdade
 Quem sou, lá em São Bento do Una,
 Quando chega perto das 5 da tarde me
 lasco:
 Parece que Deus senta do meu lado
 insistindo:
 Levanta-te e anda.

Além da crítica e da metafísica, sua poesia também tem momentos de lirismo, como *Pra ela I*: “Uma manhã assim de frio ameno, / Ao menos você ligasse / Nem que fosse pra protestar / Contra a tarifa fixa [...] Numa manhã assim / Uma blitz embaixo dos lençóis / Minha língua úmida flagrando tua calcinha / chover / E a previsão do tempo prevendo uma / manhã ensolarada”. E ainda poemas de amor mais

“incomodados” um pouco, como: “Num tem a menor graça ficar sisudo / Por alguém que nem sequer ri, / Que nem sequer liga, tendo na bolsa um / cartão com 40 ligações”.

No CD, lançado com apoio do SINDSEP e do SINTTEL, há um faixa bônus, *Ana Rosa*¹³⁰, e um poema de cunho social mais agressivo, ausente do livreto:

Agora
que estamos todos cercados de cercas elétricas,
que tal um passeio na praia?
Um olhar nas esquinas
onde mãos pedem
por não ter coragem de pular teus muros
com medo que teus seguranças
soltem os cachorros pra comer carne de segunda
sangrando
esse sábado ensolarado
burgueses filhos da puta
que teus filhos coloquem mertiolate
e papel higiênico
na merda que vocês estão fazendo

Cansado do espírito elitista de abordagem da miséria no Estado, o poema acima transscrito, faixa 15¹³¹, é talvez um de seus textos onde a cosmovisão da inteligência da periferia é mais contundentemente traduzida, de uma maneira simplesmente impossível não fosse pela experiência pessoal de Miró na Muribeca e pelo Mundo.

Para finalizar os acontecimentos relacionados a *Onde estará Norma?*, no mesmo ano em que lançou este seu projeto mais intersemiótico¹³² até então (por usar dois meios diferentes¹³³), foi também atração oficial do Festival de música alternativa Rec Beat, durante o carnaval de Recife, naquela que foi sua apresentação com maior público e repercussão até hoje.

¹³⁰ Já publicada em *São Paulo é Fogo* e em *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*.

¹³¹ Listado na contracapa do encarte (trimmmmm), apesar de ter sido cortado da versão final

¹³² Junto com os dois livretos já mencionados (2000 e 2002).

¹³³ O curioso no duplo formato escolhido por Miró para este projeto é que entre os impressos que contém versos, hoje em dia, talvez o que mais se aproxime da função do manuscrito na poesia trovadoresca (vista no capítulo 1) seja justamente o encarte de álbuns de música. Ali a letra é um acessório, um registro para facilitar a memorização mais que um produto poético. Uma maneira a mais de dizer, através da intersemiose, da vocalidade de sua obra – reforçada até pelas ordens diferentes do CD e do livreto.

Tu Tás Aonde?, 2007

Seu mais novo livreto, *Tu Tás Aonde?*, foi feito em parceria com o designer Alexandre Henrique Figueirôa. As primeiras idéias para o livro surgiram no final de 2006, ganhando força conforme novos poemas nasciam e os impressos que tinha para vender iam se esgotando. São 19 poemas inéditos, mais dedicatória versada, em 36 páginas de tamanho 11 x 22 cms, com capa de papel couché colorido e miolo monocromático em papel comum. Com prefácio meu¹³⁴ e um poema de Florêncio, amigo seu de Fortaleza, nas orelhas; posfácio de Alexandre Valdevino, na contracapa; e ainda uma carta de um amigo de São Paulo (que manteve anônimo) seguida da citação de Wilson Araújo de Souza: “Existe abismo maior / que cair no esquecimento?”.

Um dos grandes acertos deste livreto foi a diagramação de Alexandre Figueirôa, que também é poeta¹³⁵. O projeto gráfico é mais uma vez performático, lembrando os projetos desta década que mudaram o padrão das edições de Miró. A começar pela capa, com uma foto sua de chapéu fulni-ô, fazendo sinal de positivo com o polegar para cima, a expressão de sua mão direita se confundindo com o ponto de interrogação de ponta-cabeça¹³⁶, que serve de fundo para o título, escrito na base do livreto. Desta vez, o planejamento visual teve uma preocupação ainda mais sutil com a composição, intercalando conjuntos de duas páginas com planejamento visual e imagens em diálogo com os poemas, junto com conjuntos de duas páginas onde apenas vão as poesias impressas, sempre uma de cabeça para baixo em relação a outra, de forma que o leitor tem que ficar girando o livro para lê-lo de um poema para o próximo. Essa ordenação também alternadamente estimula e descansa o leitor de diferentes modelos informativos, o faz esperar/procurar esse excesso do poema ou de imagens conforme avança pelas páginas. E, por fim, valoriza o conteúdo de duas formas: pelo diálogo com os ícones, a ressaltar e contextualizar elementos do texto; e pela poesia sozinha, construindo seu mundo de sugestões através do mero código e da imaginação de quem lê.

Estão lá, de novo, a crítica de costumes, como em *Quem Cochicha e Inauguração*; os personagens das ruas, como o matador que não matou naquele dia, o pintor de prédios, que leva os olhos do poeta aos céus e às cores das pessoas que pintam

¹³⁴ Assinado Trelles. Neste livro também fiz a digitação e a revisão de dezessete poemas.

¹³⁵ Com livro lançado, intitulado *Estigmas, Antônimos e Epigráfes de uma Antologia Poética sem Título*, sob o pseudônimo Alieksandr Michkin, em julho de 2005, edição do autor.

¹³⁶ Como se usa no castelhano.

prédios, Vanda, dona de boteco na Muribeca que está morrendo como Cazuza, o universo infantil de Mel e de Flavinha, entre outros. As pílulas estão exploradas muito bem pela programação visual, como no quase bótom centralizado na página: “Jesus não vem / Prepara-te”. E as crônicas estão mais afiadas, cheias de personagens e situações por onde expressa, com forte ironia, seu sentimento sobre o ser humano, como em *Meu lado Greenpeace*:

Por falta de árvores
 O beija-flor invade meu apartamento
 E beija as flores artificiais
 Que minha mãe comprou na feira
 Por falta de almoço
 Dona Zefa enfia a cara no lixo
 E come qualquer merda
 Sem a menor cerimônia
 E tempo de validade
 Por falta de não ter o que fazer
 Baixaram o preço da passagem
 Pra cinco centavos a menos
 E eu
 Perdi a chance
 De escrever um grande poema

Era só voltar ao beija-flor

E também uma série de mensagens para si mesmo vem com as notícias do cotidiano, como no poema *Aqui Jazz*: “Abro a porta de mim / dou de cara / com um cheiro de álcool insuportável / toco fogo e saio andando / cinzas de Luna e Espinhara / deixam meus cabelos brancos / e o figado pedindo calma [...]” A morte de dois grandes poetas no primeiro semestre de 2007, ambos ainda na casa dos quarenta e por complicações devido aos hábitos boêmios, marcou muita gente (há no livro ainda outro poema, para Espinhara). Mais uma vez o poeta tenta extrair alento da poesia e da reflexão sobre as notícias, mas não consegue mais explicações que contenham o sentimento do mundo, para usar o título de Drummond, seu poeta favorito (citado em dois poemas do livreto, inclusive neste que vai transscrito agora):

Um trem azul
 passa na paisagem verde
 eu fico com minha bagagem
 notícias de morte
 amores incuráveis
 o trem passa azul
 na paisagem verde
 na bagagem
 um livro de Drummond
 para os primeiros socorros
 poesia:
 respiração boca-a-boca
 o trem passa azul
 na paisagem verde
 eu fico com a minha bagagem
 e a confusão de estar vivo

Além de sua nova publicação, atualmente Miró está envolvido em projetos de vídeos¹³⁷ e apresentações¹³⁸ com outros poetas performáticos urbanos. Outra estratégia de ação na cidade que retornou, também recentemente, foi a *Guerrilha do Giz*, que já tinha experimentado em São Paulo. Trata-se de aproveitar os tapumes das obras “eternas” do Centro de Recife para escrever poemas-pílula e frases de sua autoria. Usando o momento de trânsito pela cidade para gravar sua voz nas paredes improvisadas, e sem causar danos ao patrimônio histórico, uma vez que o giz se apaga depois.

Corpoeticidade

Estruturada uma ampla (apesar de ligeira) perspectiva histórica de experiências e gêneros relevantes para a literatura performática de Miró (incluindo aí a própria evolução de sua arte, desde os primeiros versos até hoje), nosso interesse, agora, passa a ser alcançar sua obra em profundidade e radicalidade. E a plataforma que baseará a

¹³⁷ Há dois vídeos sendo feitos com Miró como personagem central (os primeiros a serem focados apenas nele): *Miró até agora*, de Wilson Freire, financiado pela Secretaria de Cultura da Cidade do Recife e com produção de Ethel Oliveira; e *Onde estará a norma: um poeta, uma cidade*, editado por Bárbara Cristina, Patrícia Mota e Jacqueline Granja, projeto experimental final do curso de jornalismo da Unicap.

¹³⁸ Como o *Dia Nacional da Poesia*, grande festa organizada em Natal (RN), no dia 14 de março, e que este ano contou com a presença de Miró, Malungo, França e Allan Sales. Ano passado, também em Natal, Miró foi se apresentar no recital *Bendita Poesia*, organizado pelo poeta Carlos Gurgel.

prospecção para além da historiografia pode ser resumida com um neologismo: *Corpoeticidade*.

Junção de termos-chave na expressão de Miró (e de alguns outros poetas performáticos urbanos de Pernambuco¹³⁹): *Corpo*, *Poética* e *Cidade*. Por causa da maneira de se expressar coloquial (fala e gesto) e da formatação gregária e acessível da rede de distribuição, conectada em grupos de interesse e eventos presenciais – e pela crítica irônica dos costumes locais, pela palavra poeticamente subversiva, pelos relatos de aventuras, imagens e personagens dentro das cidades.

Três substantivos, três dialéticas: *poesia e corpo*, *corpo e cidade* e *cidade e poesia*. A partir do próximo parágrafo, as informações e considerações vão organizadas segundo estes três eixos. No primeiro, *A poesia no corpo*, traços de performaticidade na obra de Miró, a forma com que o corpo modula as manifestações do poema. No segundo, *O corpo na cidade*, um olhar sobre a subjetividade deste indivíduo urbano, quais as fronteiras para a movência e para o usufruto da urbe: a cor, a classe e a intimidade deste habitante que é o ponto-de-vista das imagens de suas invenções. E no terceiro, *A cidade na poesia*, como as representações geográficas tradicionais (principalmente da cidade, mas também da região e da nação) são desconstruídas e reinventadas em poemas seus.

A poesia no corpo

Este primeiro eixo continua a apresentação do trabalho do poeta, só que para além do que pôde captar, até agora, a descrição de história, conteúdo e forma de seus impressos. Se, quando fomos buscar as manifestações corporais da poesia contemporânea, fechamos os livros e olhamos ao redor para saber o que havia¹⁴⁰; para enxergar apenas a corporalidade de Miró, precisamos nos desprender um pouco do significado meramente lingüístico de seus poemas e observar a ação do corpo nessa poética.

Como sua arte é um híbrido de expressões orais e tipográficas, para retratar melhor sua materialização, a dialética poesia e corpo foi dividida em subconjuntos de

¹³⁹ A minha opinião é que alguns poetas têm um estilo de declamar muito característico de cada um, e ao mesmo tempo diferenciado tanto da poesia de origem sertaneja quanto das leituras acadêmicas e exercícios de retórica. Para eles a vocalidade é central na apresentação de sua obra, mas não apenas a voz, o corpo todo, incluindo a atitude no mundo e as marcas que a história de servidão gravou na pele de cada um. O livreto artesanal e o zine tentam captar essa corporalidade da poesia ao vivo.

¹⁴⁰ Como sugerido na página 25.

comentários. Um apanha aspectos visíveis e audíveis de suas performances, de como o corpo se apresenta, desde a *voz* e o *gestual*, até a *indumentária*, o *local* e a *ocasião*. Outro busca elementos de oralidade dentro da *língua* utilizada em seus poemas, atrás alguns padrões e recursos gramaticais frequentes. E o último lê o planejamento gráfico de suas publicações, em busca da influência da performaticidade no meio *impresso*. Partindo, assim, do foco exclusivo no corpo e no contexto, passando pelas marcas da performaticidade no seu discurso, até chegar à intersemiose de seus livretos.

Antes de começar, entretanto, é importante deixar claro que as observações seguintes são apenas exemplos retirados de um todo muito mais amplo e variado. Seria interessantíssimo buscar e descrever uma sintaxe destes elementos concertados no momento da performance, mas não é esta a proposta da dissertação. As anotações vão aqui para demonstrar como a execução do poema é na verdade uma leitura corporal do texto (no sentido da dicotomia proposta por Zumthor) que afeta a recepção do espectador, principalmente se a comparamos aos efeitos de uma leitura solitária do mesmo poema.

A linguagem corporal opera sua comunicação apenas na soma das variadas partes em jogo (inclusive daquela que a extrapola e a condiciona, seu contexto). Entretanto, a fim de inserir retratos de sua expressividade performática, vamos abordar isoladamente elementos que são na verdade ligados e reconhecíveis apenas quando estão em funcionamento, no ato da recepção. Assim, apesar da segmentação que usamos, é importante guardar que a poesia não é construída com a mera sobreposição destas peças, mas que é sim algo vivo e interativo.

Além de ser encontro social e experiência, comunicação baseada no contato pessoal é focada no convívio. Por isso, também, é irrepetível. A voz emanada por um corpo é feita de efemeridade, dura enquanto vibra e desaparece sem deixar vestígio. Não há duas performances iguais, nem de um mesmo poema. E o fator que dá unidade e vida ao poema, no caso desse tipo de poesia, é a presença do artista.

Voz

O mais importante elemento de corporalidade para a poesia performática é a voz. Por isso começamos por ela. Miró é barítono e quando declama não costuma usar sons

além dos que usamos no dia-a-dia¹⁴¹. A variação se dá na entonação, desde as observações secas de crítica, passando por momentos mais fluidos de lirismo e erotismo, até chegar às expressões quase choradas de desespero. O início (e o final) de cada declamação tem sempre o mesmo tom, marcando o tempo de “sacralização profana” da linguagem que é a poesia (com o fim da performance, a linguagem “volta ao nível normal” de novo, até outro poema começar).

O ritmo com que fala funciona também para enfatizar o conteúdo que está descrevendo. Assim, dizer separadamente cada sílaba pode ser uma maneira de reforçar o significado da palavra. Por outro lado, quando o verso é dito de uma só vez, com tais sílabas comprimidas, parece haver um reforço do significado da frase. De maneira semelhante, as pausas mais curtas são usadas para marcar os versos do poema, e algumas mais longas são usadas para enfatizar o último termo citado. Ainda nesse sentido, a versificação serve para criar expectativa em quem está ouvindo, mantendo a platéia atenta ao espetáculo. Como na pausa maior que o poeta dá em seu poema *Sobre gostar*, de *Flagrante Deleito*: “Passado o primeiro susto / o resto é café pequeno”. Quando recita, o fato de demorar para concluir o que vem depois de “primeiro susto”, faz com que o espectador conjecture. Deste jeito, Miró usa bem a força das palavras para fazer com que a imagem se multiplique no silêncio depois dela. Da mesma forma que, uma vez declamado, o sentimento do verso permanece na expressão do performer, com o corpo servindo de indício do mundo revelado, imaginado e desaparecido com a voz que o ergueu. A voz, o corpo do poeta (em movimento coordenado) e a memória do espectador são a linha que mantém a recepção acontecendo.

Miró também usa trejeitos populares em seus poemas (e.g. “eu, hem?!”) e pergunta muito, como uma maneira de reiterar o contato com a audiência, já que a própria entonação de questionamento chama a atenção da platéia gerando expectativa pela resposta. Por causa desta interatividade, sua voz está intimamente ligada à expressão facial e corporal que a acompanha. Um exemplo desse comportamento é a maneira como ele recita o final dos poemas. Além de falar de um só sopro, com entonação conclusiva, Miró se “retira”, virando para trás e dando alguns passos. Outro caso é quando se comprime todo para representar dor, por exemplo, esticando os fonemas das palavras, também.

¹⁴¹ Ao contrário de Lara, por exemplo, que fala quase rosnando seu poema, como que tomado num transe; e de França, também, que, embora fale seus poemas como Miró, também usa falsetes vez por outra e variações melódicas até.

Gestual

O gesto é a extensão orgânica do discurso poético performático, funcionando como um amplificador dos significados que a voz emite. Daí a diferença para o teatro e para a performance teatral (mesmo aquelas com poesia, como nos passeios com personagens imitando autores do passado). Na performance poética que estamos estudando, o corpo se volta para a platéia e transmite uma mensagem, não encena uma situação. Não há remissão a um faz-de-conta ensaiado de um lado e uma platéia passiva de outro, que marcam o espetáculo de teatro. O caso da performance poética está mais para um jogo social espontâneo, participativo, como se pode ver nos recitais e slams.

Miró aprendeu a interpretar seus poemas na rua e nos recitais, não em cima do palco. Em sua vida, foi pouquíssimas vezes ao teatro e também nunca participou de qualquer oficina de formação de atores. Quem o despertou para a performance foi Manuca Almeida, como descrito na página 63. Tanto que, curiosamente, apesar de ter assistido ao poeta de Juazeiro no Teatro Valdemar de Oliveira, em Recife, não foi uma peça que o tinha levado lá, naquela noite, mas o show de um cantor chamado Ívano.

Com o tempo, desenvolveu sua própria expressão corporal. Quando Miró recita, seu rosto acompanha o sentimento do poema. Como, por exemplo, contrair os músculos da face e fechar os olhos, para expressar dor; ou estendê-los totalmente, para dizer espanto. Além das mungangas mais dramáticas, o poeta usa expressões faciais que compõem a sintaxe da comunicação corporal cotidiana na sociedade, como sorrisos, sobrolhos pensativos e caretas de reprovação, raiva ou desespero. Seu olhar, enquanto recita, varia entre mirar um ponto de fuga ou encarar o público, falando muito sem palavra nenhuma. O movimento da cabeça também diz, quando afirma ou nega, por exemplo, ou quando chama alguém.

Os braços e as mãos reiteram e complementam os significados do texto e dos outros gestos, e são especialmente relevantes em apresentações para públicos maiores, onde há espectadores mais distantes. Todo o elemento gestual em Miró trabalha em cima de oposições extremadas. Assim, os braços ou são muito esticados, apontando e indicando a posição dos objetos citados no poema (seja real ou metafórica), ou são fechados junto ao tronco, com os cotovelos flexionados, para expressar opressão, por exemplo. A maneira de movê-los segue o andamento do poema, e as variações de caretas e dinâmicas de braços e mãos (com graus diferentes, partindo de um extremo de agitação a outro de repouso) vão marcando a transmissão da poesia pelo corpo.

Tronco e pernas tem menos variações, quando comparados aos elementos anteriores. Miró principalmente recita de pé, mas durante o poema, dependendo da evolução da performance, também usa outras duas “alturas”: falar curvado e com as pernas flexionadas, geralmente com o corpo tendendo para algum lado; e falar acocorado, abraçando as pernas. Mais uma vez, as variações servem para ampliar o conceito do poema, mas também funcionam como uma maneira de fisgar o olhar dos espectadores, de forma a garantir a atenção até o final. Em show de palco, como no RecBeat, a variação de posições e “altura”, funciona melhor que em recitais. E quanto maior a dispersão da platéia, também, maior o empenho corporal necessário para a recepção – onde é mais difícil a concentração da audiência, a tendência é o uso maior de variações gestuais e de entonação.

Há ainda tremores característicos que acompanham o final de versos mais contundentes, como um meneio de cabeça ligeiro e um levantar e abaixar sutil do corpo, como que reverberando a palavra dita. E outros tipos de movimentos, como bater com o punho no peito para significar dor ou má-sorte; como o esfregar as mãos no rosto para dizer desespero. E ainda grande parte das expressões com as mãos que usamos no cotidiano, como os dedos indicador e médio esticados e os outros dois dedos recolhidos para significar revólver, ou a palma espalmada dizendo pare, ou o braço levantado acima da cabeça para chamar alguém, entre outras.

Indumentária

Se a voz e o gestual são elementos dinâmicos da linguagem corporal na performance poética, a indumentária e o contexto são elementos fixos, cuja variação acontece entre os eventos e não durante a performance. Em suas apresentações, Miró costuma vestir uma camiseta com algum poema seu impresso¹⁴², o que é uma maneira de divulgar outro produto que vende, além de agregar mais sentidos à performance¹⁴³. Também não costuma usar maquiagem, mas já o fez, no passado, como quando imprimiu as palmas de suas mãos em cada lado do rosto, em branco, na época de *Quebra a Direita*....

¹⁴² Serigrafada por ele mesmo.

¹⁴³ Complementa a camiseta com calças ou bermudas, e sandálias discretas, ou descalço.

Gosta de vestir um chapéu do artesanato Fulni-ô¹⁴⁴, embora várias vezes tenha se apresentado sem¹⁴⁵. Vem com ele já desde a década de 80, comprando um novo sempre que o velho ficava muito gasto. É feito de palha seca, tem uma base que se encaixa na cabeça como um boné, só que as palhas se encontram no topo da cabeça e continuam para cima, se assemelhando a hélices. Tanto que muitas vezes já se referiram a peça com um “chapéu-helicóptero”¹⁴⁶. Seu uso, em várias situações, mesmo fora de performances, tem protegido o poeta, pela grande vantagem de tornar Miró um espécime mais visivelmente exótico na cidade, o que acaba sendo uma maneira de proteção, porque o poeta deixa de ser invisível, já que é negro e pobre, e não fosse por sua arte, sofreria como apenas mais um indigente “desimportante”. O chapéu faz os brancos e ricos enxergarem um artista ou uma figura folclórica – e Miró sabe usar esse estranhamento a seu favor, interagindo.

Local e ocasião

Nas décadas de 80 e 90, Miró costumava se apresentar em bares para vender sua poesia, hoje é mais raro. Além deles, num hábito que ainda conserva, suas performances acontecem também em eventos dentro da cidade, recitais e (mais esporadicamente) shows de música e outras reuniões sociais. Também aproveita encontros universitários e profissionais para se misturar, conhecer gente e vender sua poesia. Seu escritório é a rua¹⁴⁷ e seu caminho pelas aglomerações de humanos é muitas vezes aleatório, seguindo indicações de amigos e achando os acontecimentos, sem saber previamente por onde irá. Miró tem também compromissos na cidade, e vende alguns CDs sem se apresentar, quando encontra conhecidos. Seu percurso pode ser planejado por causa dos horários, mas é o acaso das oportunidades e a curiosidade que são melhores para explicar esse movimento pela cidade, e pela vida, marcando suas idas e vindas pelo Brasil. Nesse sentido, sua movimentação se espelha em seus poemas, no indivíduo que habita a cidade de sua poesia, como veremos mais adiante. É no contato cotidiano com a cidade que Miró vive de vender sua arte. Por isso alguns jornalistas já o chamaram de camelô da poesia.

¹⁴⁴ Tribo indígena do interior de Pernambuco.

¹⁴⁵ Como no Festival RecBeat, em 2006, quando Miró não o usou.

¹⁴⁶ Miró está vestindo este chapéu na capa de *Tu tás Aonde?*

¹⁴⁷ Por isso Miró tem mais contato com seu público do que os poetas que apenas publicam livros, o que lhe proporciona, também, um melhor conhecimento da recepção de seu trabalho.

Devido a esse circuito de eventos e de apresentações, Miró e seus poemas tendem a ser apreciados pelos setores mais à esquerda¹⁴⁸ na sociedade, como sindicatos e universidades, além das pessoas mais cultas da classe média e das periferias com quem mantém contato. Estes indivíduos compartilham a imagem de mundo do poeta e se identificam com sua poesia, além de se encantarem pela obra e pela interação pessoal com o autor¹⁴⁹.

Ao contrário do que acontece com as noites de autógrafos convencionais dos livros de poesia, por exemplo, em que o contato com o escritor é reduzido, controlado e em lugares sóbrios, os lançamentos de Miró se assemelham mais a festas, principalmente em bares¹⁵⁰ e mercados públicos da cidade. Como no lançamento de *Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente*¹⁵¹, em agosto de 1999, no Bar do Microfone, em pleno Mercado de São José – com direito, inclusive, a participação especial da banda Cordel do Fogo Encantado (na época, ainda desconhecida do grande público). Outra diferença – não precisa haver apenas um lançamento por cidade, mas acontece com freqüência de fazer alguns para cada obra. E os eventos são bem menos formais – como no final de 2006, quando lançou seu CD *Onde estará Norma?* no *Natal dos Poetas*, no Mercado da Boa Vista.

Derivado justamente desse maior contato pessoal com o público, temos que sua performance é sempre situacional. A adaptação ao lugar é importante, e Miró escolhe no seu repertório os poemas mais adequados para cada ocasião. Com o tempo, acabou criando e classificando poemas para diferentes usos. *A Cor do sentir*¹⁵², por exemplo, é seu poema “mais culto”, digamos, por falar de Pessoa e Sá-Carneiro, pela intertextualidade com Gilberto Gil, pela métrica e pelas rimas constantes entre os versos. Por isso Miró guarda esse poema para momentos mais formais. Um exemplo desse uso: quando chegou pela primeira vez na Livros & Letras, a livraria de Socorro Acioli, no Ceará, havia um lançamento de livro acontecendo. Estava lá a autora, a imprensa – mas não apareceu quase ninguém para comprar o livro. Miró, sentindo a gravidade e o embaraço da situação, aproveitou a oportunidade, pediu permissão e o recitou. Como o poema é também bem-humorado, além de vistoso, o ambiente ficou

¹⁴⁸ Para usar a velha nomenclatura.

¹⁴⁹ A tal grau que seus principais incentivadores e apoiadores vêm deste meio.

¹⁵⁰ Embora já tenha feito alguns em livrarias, como o de *Ilusão de Ética*, em 98, por exemplo.

¹⁵¹ O próprio título desse livro reitera o que foi dito no parágrafo anterior sobre sua recepção.

¹⁵² *Ilusão de Ética*, s/p.

mais relaxado, o poeta ainda recitou outros, e poucos meses depois estava relançando *Ilusão de Ética* pela livraria (em sua primeira experiência como editora).

Além da recepção, sua poesia é situacional desde a criação, muitas vezes. Cartas a amigos e respostas a provocações também surgem de ocasiões em que se envolve. Como o poema que fez para um conhecido seu, torcedor do Santa Cruz, que estava lhe importunando por causa do título pernambucano de 2005 (Miró torce para o Sport), num bar da Muribeca. A certa altura o chato resolveu desafiar o poeta, que, pra lá de incomodado, fez um dos poemas mais bonitos de seu mais recente livreto: “Quando o Santa entra no gramado / A Zona Norte sai de casa / E quando não sai / Faz a festa em casa mesmo / Chama os amigos / Compra uma grade de cervejas / E o quintal vira coração de mãe / Cabendo mais gente / Que o Arruda numa hora de decisão...”. E seguiu louvando a grandeza da nação tricolor (a torcida do Santa Cruz), com belas imagens da periferia, para finalizar a conversa com um recado: “E eu como bom rubro-negro / Parabenizo e digo: / Otávio é aquele amigo / Que briga com o outro amigo / Por causa de um time”¹⁵³.

Língua

O *texto* poético, significando aqui aquela imagem mental que é o poema¹⁵⁴, depois de décadas de uso para performance, acaba sendo afetado por essa corporalidade. Por causa dessa tendência, somada ao meio de origem e ao histórico escolar do poeta¹⁵⁵, é que temos sinais de vocalidade em toda a poesia de Miró, com a manifestação de diferentes estruturas e práticas textuais comuns às culturas de expressão oral¹⁵⁶, junto com algumas características próprias da literatura.

A primeira observação não pode deixar de ser a linguagem popular. A começar pela gramática, ressacralizada na poesia em sua urbanidade imediata. Como em *Flerte*, de *São Paulo eu te amo...*, por exemplo, onde Miró esquece a próclise, como a maioria

¹⁵³ *Tu tás Aonde?*, sem título, s/p.

¹⁵⁴ Em contraposição à *obra*, isto é, à materialidade do suporte que transmite a poesia, usando a mesma dicotomia de Zumthor exposta na introdução.

¹⁵⁵ Miró completou o supletivo do 2º grau, chegou a fazer cursinho e tentou vestibular para jornalismo, tudo isso antes de lançar seu primeiro livro. Depois dele, não estudou formalmente mais – mas se tornou um autodidata e um prático. Leu muita coisa por conta própria, além de ter ouvido e visto muita música e alguns filmes de cinema – e aprendeu bastante sobre impressão e produção cultural, para poder lançar seus produtos.

¹⁵⁶ Fazendo referência aqui àquelas expressões culturais de grupos humanos onde a alfabetização e o costume da leitura não estão arraigados, por motivos históricos, antropológicos ou econômicos.

da população: “Perdi **ela** de vista na Luz / desceu sentido Tucuruvi / eu Jabaquara / e pronto.”¹⁵⁷. O mesmo poema, uma vez “corrigido”, perderia muito de sua espontaneidade e naturalidade – justamente um dos elementos que faz dos flertes momentos de encantamento dentro do trânsito automático de pessoas do Metrô. Outro instante de apropriação desta gramática popular brasileira do português, acontece em *Ana Rosa*, do mesmo livreto: “Mas **tá** aí o pessoal do Itaim / Tatuapé / Que apesar do nada / Ainda acha que tudo vai **dá** pé”¹⁵⁸. Os verbos aparecem em grafia mais próxima de como são ditos na realidade da cidade. Há ainda outras marcas dessa opção da poesia de Miró, como o uso de *pras* e *pros* e outros *tás*, espalhados pelos períodos.

Aliado a esse específico uso da gramática, também há frases recortadas da fala cotidiana, que não representam transgressão aos padrões cultos de sintaxe e ortografia, mas subvertem o espaço mítico da linguagem poética tradicional, trazendo a batalha do dia-a-dia para o campo da cultura, como em *São Paulo é fogo*: “**Já tem neguinho** apostando pra que lado / Vai cair o prédio da CESP”¹⁵⁹. A escolha das palavras, assim como das expressões idiomáticas, também segue essa mundanidade: “Paula **encheu a cara** / e disse pra si mesma / **Quem ele tá pensando que é?** / Velho cético escritor de merda / **Secou uma garrafa** de conhaque / **Tomou** Valium / Comprou querosene / E **tacou fogo** na quitinete”¹⁶⁰.

Palavras concretas e sentimentos concretamente abstraídos. A cidade é quase palpável na poesia de Miró, e mesmo suas emoções aparecem muitas vezes a partir de imagens que captura pela urbe. Seu vocabulário é assim próximo do que usamos no ambiente urbano, a nossa “natureza”:

Na ausência de categorias analíticas elaboradas que dependam da escrita para estruturarem o conhecimento a uma distância da experiência vivida, as culturas orais têm que conceitualizar e verbalizar todo seu conhecimento com mais ou menos estrita referência ao lugar onde o ser humano vive, assimilando o estranho mundo objetivo à interação humana mais imediata e familiar.¹⁶¹

¹⁵⁷ *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*, Flerte, s/p.

¹⁵⁸ Idem, *Ana Rosa*, s/p.

¹⁵⁹ Idem, *São Paulo é fogo*, s/p.

¹⁶⁰ Idem, *I FATO*, s/p.

¹⁶¹ Walter Ong, *Orality and Literacy*, p. 42. “In the absence of elaborate analytic categories that depend on writing to structure knowledge at a distance from lived experience, oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human lifeworld, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings.”

A linguagem da rua e o ponto-de-vista dos habitantes da cidade é mais que um estilo, é uma aproximação. Por causa, inclusive, da referência à geografia das cidades (derivada dessa tendência de escolher o concreto em vez do abstrato), por vezes sua poesia fica menos compreensível para quem não conhece o lugar. Como quando faz referência ao Santa Joana e ao Restauração, em seu poema aqui transcrito¹⁶².

Quanto à linguagem de sua poesia, junto à temática urbana, vemos uma predominância da versificação livre e de poemas curtos, inclusive alguns poemas-pílula. Nesse sentido, são bem diferentes tanto da cultura sertaneja de poesia e cantoria¹⁶³, quanto da acadêmica¹⁶⁴. Como tais expressões, a poesia de Miró habita o mesmo país, mas sua arte surgiu de outra vertente. Mesmo assim, algumas psicodinâmicas do universo da poesia pré-moderna funcionam também para sua poesia urbana. Como a corporalidade de sua obra e a consequência política deste estilo:

Muitas, se não todas, as culturas orais ou residualmente orais impressionam os literatos como extraordinariamente corporais na execução verbal e mesmo nos seus estilos de vida. [...] Por manter o conhecimento encaixado na vida mundana do ser humano, a oralidade situa o conhecimento dentro de um contexto de batalha. Provérbios e enigmas não são usados simplesmente para armazenar conhecimento mas para engajar outros no combate verbal e intelectual: a elocução de um provérbio ou enigma desafia os ouvintes a rebatê-lo com outro mais apropriado ou contraditório.¹⁶⁵

Esse chamado à participação é um dos motores dos recitais, e é reconhecível também no forte dialogismo de sua expressão, como no grande número de perguntas presentes em seus poemas, outra influência da performance no texto.

Ainda dentro da linguagem poética, é interessante notar como o poeta costuma colar seus versos com palavras que se contradizem ou se complementam no sentido e no som. São marcas de uma versificação acústica, cujo resultado pode ser percebido, por exemplo, em: “Uma manhã assim de frio ameno / ao menos você ligasse...”¹⁶⁶ (“ameno”

¹⁶² Hospitais de Recife, ver página 86.

¹⁶³ Na forma e na oralidade que usa, uma vez que, além dos diferentes desenvolvimentos de cada gênero, até a natureza do interior é outra.

¹⁶⁴ Também, o mais das vezes, metrada e rimada. Nela desemboca a oratória, através da gramática gestual conhecida dos políticos e advogados, hiperbólica. Quando não a negação do corpo como suporte, nas leituras em livrarias.

¹⁶⁵ Walter Ong, *Orality and Literacy*, p. 43-44. “Many, if not all, oral or residually oral cultures strike literates as extraordinarily agonistic in their verbal performance and indeed in their lifestyle. [...] By keeping knowledge embedded in the human lifeworld, orality situates knowledge within a context of struggle. Proverbs and riddles are not used simply to store knowledge but to engage others in verbal and intellectual combat: utterance o fone proverb or riddle challenges hearers to top it with a more apposite or a contradictory one.”

¹⁶⁶ *Onde estará Norma?, Pra ela I*, p. 24

e ‘ao menos’). E em outro poema, do mesmo livro, que demonstra como o conteúdo segue essa tendência: “...Norma era livre / Preso às lembranças agora percebo...”¹⁶⁷, mais uma vez, a sucessão de ‘livre’ para ‘preso’ fazem cócegas na cognição do discurso.

Marca desta corporalidade é também uma certa redundância entre os termos, como em: “E a previsão do tempo prevendo uma / manhã ensolarada”¹⁶⁸, ou mesmo a repetição de expressões que acontece em *Onde estará Norma?*, com a palavra domingo aparecendo diversas vezes. Walter Ong esclarece o mecanismo por trás desses efeitos:

O pensamento exige algum tipo de continuidade. A escrita estabelece no texto uma ‘linha’ de continuidade fora da mente. Se a distração confunde ou oblitera da mente o contexto de onde emerge o material que eu estou agora lendo, o contexto pode ser reencontrado através de uma olhada seletivamente retrospectiva no texto. [...] No discurso oral, a situação é diferente. Não há nada para consultar fora da mente, pois a elocução oral desaparece assim que é emitida. Daí que a mente deve mover-se adiante mais vagarosamente, mantendo próximo do foco de atenção muito do que já foi lido. A redundância, a repetição do que acabou de ser dito, mantém tanto o narrador quanto o ouvinte seguramente no caminho.¹⁶⁹

Ainda antes de avançar para a intersemiose de suas publicações, é importante lembrar que a poesia de Miró não é apenas oral. Ela tem no corpo sua fundação. Tanto o corpo do performer, descrito anteriormente, quanto no corpo do leitor, como veremos no próximo segmento. Por isso é razoável falar em corporalidade, pois que a oralidade está incluída no termo, mas é complementada pela marca do corpo, elemento mais central para a performance poética urbana do que para as poesias tradicionais de expressão oral, centradas na voz.

Entretanto, há elementos característicos das linguagens literárias, na sua poesia, também. Não apenas na sua materialização sua obra é híbrida, mas aqui também, dentro da linguagem. Assim como existem semelhanças com esse universo pré-moderno, também se encontram, por outro lado, momentos em que Miró se aproxima da crônica e do conto. Quando faz referência ao leitor, por exemplo. Ou mesmo na gramática e no vocabulário de alguns poemas mais formais, como o citado *A Cor do Sentir*. Afinal, a

¹⁶⁷ *Onde estará Norma?*, *Onde estará Norma?*, p. 7

¹⁶⁸ *Onde estará Norma?*, *Pra ela I*, p. 25

¹⁶⁹ Walter Ong, *Orality and Literacy*, p. 39-40. “Thought requires some sort of continuity. Writing establishes in the text a ‘line’ of continuity outside the mind. If distraction confuses or obliterates from the mind the context out of which emerges the material I am reading, the context can be retrieved by glancing back over the text selectively. [...] In oral discourse, the situation is different. There is nothing to backloop into outside the mind, for the oral utterance has vanished as soon as it is uttered. Hence the mind must move ahead more slowly, keeping close to the focus of attention much of what it has already dealt with. Redundancy, repetition of the just-said, keeps both speaker and hearer surely on the track.”

dupla materialização de sua poesia proporciona que as influências entre os meios sejam constantes e ocorram nos dois sentidos.

Impresso

Para observar a influência do exercício da performance poética urbana em seus impressos, agora voltaremos à *obra*, relembrando o termo utilizado por Zumthor para definir a materialização do texto. Da necessidade de vender suas publicações, Miró foi aprimorando o grau de entretenimento de sua poesia, através de apresentações mais enxutas e marcantes¹⁷⁰, e também nos zines, reforçando o apelo visual já presente em seus poemas. Seus livros dialogam tanto com arte seqüencial gráfica (Histórias em Quadrinhos) quanto com revistas e jornais.

Na história das publicações de Miró (que observamos nas páginas anteriores), é possível perceber uma mudança no planejamento visual de suas obras ao longo das décadas. Para exemplificar as variações, podemos utilizar três livros seus como símbolos de três estágios diferentes da visualidade gráfica de sua poesia. *Quem Descobriu o Azul Anil?*, de 1984, não tem imagens (além da capa), apenas versos impressos em folhas brancas¹⁷¹. *Ilusão de Ética*, de 1995, por sua vez, já traz elementos visuais na composição gráfica, como diferentes fontes, grafismos e algumas imagens, embora ainda não fosse perceptível uma coesão entre poesia e design¹⁷². União que finalmente acontece em *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*, de 2000, onde os poemas e a programação visual vão tão bem casadas, que constroem significados conjuntamente e não há uma única página igual a outra, ou apenas com versos, como nos livros convencionais de poesia¹⁷³.

Como em *Recife Sampa*, com o esquema geográfico do metrô paulistano de fundo, num poema em que o autor se sente à vontade e estrangeiro: “teus beijos no metrô (nunca vi beijarem tanto no metrô)”¹⁷⁴. Recém chegado revisitando a cidade, fascinado pelo movimento, cuja melhor representação pode ser o trânsito: “Homens e motos mergulhando em viadutos, / Levando nas costas notícias e pizzas”. No mesmo poema, complementando a composição: uma foto do horizonte de prédios de São Paulo;

¹⁷⁰ Exatamente como queria o projeto da Slam Poetry, seu contemporâneo.

¹⁷¹ Anexo. Fig. 1 – (reduzida) 4 páginas de *Quem Descobriu o Azul Anil?*

¹⁷² Anexo. Fig. 2 – (reduzida) 4 páginas de *Ilusão de Ética*

¹⁷³ Anexo. Fig. 3 – (reduzida) 4 páginas de *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*

¹⁷⁴ *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus, Recife Sampa, s/p*

uma placa de estrada, dizendo: “RECIFE – SÃO PAULO / 2600 KM / (4 HORAS DE AVIÃO OU / 2 DIAS DE ESTRADA)”; e os nomes das cidades, RECIFE, sobre pergaminho carregado por uma ave, como nos antigos mapas dos séculos XVI e XVII, imagem distante da modernidade – e SAMPA, integrado à paisagem dinâmica dos outros elementos da visualidade, encostado sobre o ramal oeste e norte do metrô, em tipo sem serifa, preto como as linhas dos trens, parte da paisagem. Imagens que reverberam o sentimento de reencontro da abertura do poema: “Agora fico aqui / Te sentindo depois de seis anos, cidade de São Paulo”¹⁷⁵.

Outro bom exemplo é o último poema do livreto, *Plazil (Filosofia pra pular número 1)*, impresso sobre a imagem de uma caixa de medicamento: “Por trás de um ônibus lotado, / E uma cadeira vazia, / Há sempre um vômito”¹⁷⁶ – e dentro do paralelogramo do símbolo da Roche, no lugar da marca da companhia farmacêutica, a expressão “É ROCHA”. Aqui a programação visual cria em cima da criação: a caixa de remédio é fundamental para dar outra leitura ao poema – a ironia fica ainda mais explícita, pelo inusitado da imagem¹⁷⁷.

Esta intersemiose que surgiu em sua obra é um sinal da performaticidade avançando em seus impressos. Uma busca da ergonomia fruitiva máxima para um objeto de papel com tinta. Assim como a voz e o gesto são instrumentos para diversas artes, e a história delas acabou interferindo, direta ou indiretamente, na sintaxe de sua performance; o campo de visão que compõe a peça gráfica de sua poesia é o espaço estético das artes visuais, e a fusão de literatura e design constrói uma expressão poético-gráfica nova e mais corporal. Em três de seus livretos¹⁷⁸ a intervenção é tão bem sucedida que altera o padrão de movimentos do corpo do leitor sobre a obra. Como já afirmamos antes, a demanda corporal para a leitura é outra, nesses casos. Desde o percurso dos olhos sobre o papel até o dedilhar das folhas, os livretos mais recentes de Miró são aqueles em que finalmente seus impressos alcançaram o nível de expressividade corporal de suas apresentações, no sentido de necessitarem de mais ação do corpo do leitor no momento da recepção.

¹⁷⁵ Anexo. Fig. 4 – *Recife Sampa, São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*

¹⁷⁶ Idem, *Plazil*, s/p

¹⁷⁷ Anexo. Fig. 5 – *Plazil, São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*

¹⁷⁸ Aqueles em que conseguiu o maior grau de elaboração gráfica, além do já citado, de 2000, as obras: *Poemas pra sentir Tesão ou não* (2002) e *Tu tás aonde?* (2007).

No entanto, não é Miró quem datilografa¹⁷⁹ e planeja visualmente suas obras. Ele escolhe os textos, coordena a produção e acompanha a digitação, mas delega a invenção gráfica propriamente dita para o programador visual com quem está trabalhando, apenas fazendo alguma direção de arte pontual e acompanhando informalmente o processo criativo. Esse é um elemento importante na feitura de seus livretos, a obra é realizada através de parcerias, tanto com designers e amigos que datilografem seu texto, quanto com os apoiadores. Ficando no meio do caminho entre o esquema das editoras, onde o poeta tem muito pouca influência no produto final, e o artesanato, onde o autor decide todas as etapas da criação. Ainda assim, Miró consegue retomar para o poeta as decisões sobre a materialização de sua poesia, alcançando uma sensibilidade mais afiada, além de valorizar o contato humano em seu ofício, desde a criação até a venda.

Por fim, vale lembrar que tais conformações gráficas performáticas foram possíveis devido aos novos meios eletrônicos que se popularizaram no fim do Século XX. Tecnologias que deram base material para o surgimento das publicações alternativas mimeografadas, e depois dos zines (datilografados, montados e xerocados). Segundo Marshall McLuhan, em seu performático¹⁸⁰ livro *The Medium is the Message*, este movimento no campo¹⁸¹ literário e cultural, iniciado pela “Xerografia”, anunciou “o tempo da publicação instantânea. Qualquer pessoa pode agora se tornar autor e publicador”¹⁸². Representando, assim, uma abertura gradualmente maior dos meios de comunicação na sociedade, através da pulverização do poder e das maneiras de emissão sínica. Possível apenas por causa da revolução eletrônica, começada com a popularização da impressão (a obra material de Miró é um exemplo dessa vertente) e levada ao extremo com a internet, onde cada um pode se publicar de variadas formas¹⁸³.

¹⁷⁹ Pude digitar os poemas de seu mais recente livreto, *Tu tás Aonde?*, e percebi como ele pensa seus versos acusticamente. Perguntas que para mim são relevantes na poesia, para ele não são tão importantes assim. Como usar maiúscula ou minúscula no início do verso, ou mesmo o fim de alguns versos, que ele decidia na hora. Seus manuscritos servem apenas para a organização e memorização inicial do poema. Quando não encontra um bom parceiro para a função de datilógrafo, como aconteceu com a imprevista redigitação dos poemas de *Onde estará Norma?*, em 2006 (episódio explicado em rodapé na página 85), o resultado dessa transposição do verso acústico para o visual fica cheia de ruídos.

¹⁸⁰ Para usar a terminologia desta dissertação.

¹⁸¹ Ver página 44.

¹⁸² Marshall McLuhan, *The medium is the message*, p. 123. “Xerography [...] heralds the times of instant publishing. Anybody can now become both author and publisher.”

¹⁸³ Já que estamos finalizando a parte que diz da face impressa de sua poesia, e tocamos no assunto da internet, alguns pontos relacionados a esse meio precisam ser expressados. Miró não tem nenhuma página na internet ainda só dele, nem blog. O que chega mais perto é uma comunidade no orkut, coordenada pelo poeta Carlos Maia. Embora Miró não coordene nenhuma publicação na internet, há alguns ensaios sobre sua poesia em sites especializados, além de notas sobre eventos que produziu com seus livretos ou em que

O corpo na cidade

Seguindo a corpoeticidade da literatura performática de Miró para aspectos além da materialização formal, agora observaremos a subjetividade do indivíduo que mora em seus poemas, quais as fronteiras para sua movência, quais os espaços comuns e privados em seus percursos pela urbe. A cor, a classe e a intimidade deste habitante que tem a perspectiva das imagens de suas invenções.

Há vários sinais que localizam socialmente a cosmovisão do poeta. Um deles é a própria língua. Usando uma gramática popular para compor seus poemas, como vimos, Miró sacraliza a maneira de falar das pessoas mais pobres, ao mesmo tempo em que mundaniza a poesia no uso e na temática. Como, por exemplo, quando dá voz a personagens em seus poemas: “Acordou decidido. / Não voltaria pra casa sem o leite das crianças. / Fazia dias que seus dias eram aquela merda: / a filha pedindo pra ele comprar uma sandália da Xuxa / o filho, uma bolsa Company / a mulher querendo sexo / e um pacote de leite Itambé”¹⁸⁴. Ou parodiando a retórica da publicidade e os discursos de poder: “Sorria Jesus te ama! / Tomou doril? / É dose ter um prefeito xarope”¹⁸⁵. A propaganda, voz do mundo perfeito do consumo, invade também a literatura – como já tomou parte na comunicação entre as pessoas no dia-a-dia. Mesmo o slogan religioso, usado ironicamente como prêmio pela dureza da existência, é ridicularizado no contexto do poema. E o remédio cuja propaganda promete curar tudo (da mesma forma que a religião o faz) não cura a vida de gado dentro do coletivo lotado das seis da tarde, pela Paulista sempre congestionada (e piorada por um prefeito que não conhece nada dessa realidade).

Do encontro das duas tendências discursivas acima mencionadas, já podemos garimpar alguns lampejos sobre esse indivíduo que tentamos localizar. O uso da gramática popular cotidiana, aliado ao escracho com a cultura oficialesca, demonstram sua posição social. Como fica claro na sua entrevista para Lara¹⁸⁶:

participou com suas performances. E há também o www.interpoetica.com, espaço alternativo para a poesia pernambucana na rede mundial de computadores, editado pela poetisa Cida Pedrosa e pelo webmaster Sennor Ramos. Lá, Miró tem poemas publicados em texto e em arquivos de áudio, e agora em maio de 2007 foi postada uma entrevista com ele, editada pelo poeta Lara. É possível que um dia a poesia de Miró atinja uma maturidade ‘ergonômica’ também nesse meio, apesar de sua experiência prática ainda se restringir a ler e responder emails, e mesmo assim, esporadicamente. Justamente por causa dessa relação ainda muito incipiente do poeta com a internet, esta dissertação não a aborda. Embora sem dúvida existam expressividades muito relevantes da produção poética contemporânea habitando suas páginas.

¹⁸⁴ *Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente, Lar doce lamento*, s/p.

¹⁸⁵ *São Paulo é Fogo, São Paulo é Fogo*, s/p.

¹⁸⁶ Ver nota 167.

Foi a minha condição de pobreza suburbana que empurrou a minha consciência de classe, originando primeiro o sentimento de revolta juvenil, depois o grito poético contra as injustiças e as caretices. Sou mais um dos que sonharam mudar o mundo. Tive simpatias pelo PT, antes da degeneração, mas os meus pendores libertários me afastaram de qualquer ligação mais íntima com partidos. Gosto mais de pessoas do que partidos. Minha poesia é visceral, daí que a realidade concreta vem exposta cruentamente: isso é crítica social espontânea, e não algo premeditadamente ideológico.¹⁸⁷

Sua poesia é quase toda pessoal e autobiográfica, e a voz que diz o poema se ergue sobre sua experiência pessoal e sua vontade de justiça, nem que seja “apenas” para ridicularizar ou acordar o opressor. A crítica de Miró é seu sentimento do mundo, reconstruído com sons, imagens, idéias e lapidado para a performance poética, a partir de seu lugar na cidade.

E o poeta e seu leitor são indivíduos materialmente envolvidos com a realidade urbana que habitam, dentro do conjunto de cidades que são as grandes capitais brasileiras. A disparidade da estrutura estatal e de serviços oferecida em vastas regiões destas metrópoles sinaliza para diferentes cidadanias, entre habitantes apenas teoricamente iguais em direitos e deveres. Visíveis apenas para quem tem seu visto negado, o cotidiano urbano é repleto de fronteiras e alguns poucos espaços comuns, se você é de origem pobre e/ou negro ou índio, no Brasil. Para provar os incômodos disparates que sente na pele, o poeta recorta fragmentos da cidade e cola no poema, deixando ver sua posição dentro dessa sociedade – impossibilitado de usufruir melhores cidadanias por condição social, mas transgredindo essas fronteiras através da expressão artística.

Miró mora na Muribeca, subúrbio da zona sul de Recife. Habitar a periferia de uma grande capital no Brasil, hoje, é viver a experiência da precariedade. Os serviços do Estado e da iniciativa privada são ou ausentes ou muito deficientes – falta de saneamento básico, urbanização, policiamento, postos de saúde, hospitais, livrarias, bibliotecas, escolas, cinema – a lista é longa. Além da violência policial, expressa em seus poemas desde os primeiros versos. O lado bom da civilização brasileira, oferecido a toda hora, todos os dias, na televisão aberta e nas portas fechadas dos prédios imponentes, é um mundo de perigosas interdições e fronteiras para esmagadora maioria da população.

¹⁸⁷ Lara (pseudo) “Miró – Uma desconcertante poética do cotidiano”. In *Interpoética - um espaço alternativo para a poesia* http://www.interpoetica.com/entrevista_miro.htm, em 17/07/2007.

Derivada dessa situação, temos a presença sempre de uma dialética entre os personagens e deles com a cidade, na sua representação da realidade. Os contatos são entre personagens de cidades diferentes, no subúrbio e nos bairros “nobres”. Como em seu poema *Outras Ostras*:

Lá vai Recife
 Num mais um fim de tarde
 As águas do Capibaribe cor de sangue
 Nos ombros dos negros que moram nos Coelhos
 Unhas na lama e a classe média comendo ostras
 De frente ao Acaiaca.¹⁸⁸

Construção do poeta, mas principalmente ponto-de-vista e leitura de sua situação social na cidade. Os olhos não procuram muito para encontrar as rachaduras, elas estão aí – a contraposição as destaca por contraste, poetiza o óbvio invisível. Se “a ideologia funciona como representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência”¹⁸⁹, esta leitura de Recife rachada emite uma ideologia comum à maioria excluída das cidadelas da elite. E transgride as representações geográficas que a oligarquia têm imposto como oficiais.

Ousa viver. E conviver, fundamentalmente. A poesia de Miró é toda feita de espaços de convivência, seja nos recitais, na venda da mão do autor e até mesmo dentro de suas imagens. Além da sua percepção da realidade, o poeta enche de personagens e situações seus poemas. Apesar das dificuldades, há imensa beleza nos retratos que Miró eterniza. Quando excursiona pelo mundo infantil, por exemplo, como no *Pra Laura*, aqui transcrito na página 82, e ainda nesta pintura publicada em seu mais recente livreto:

Flavinha

É uma menina que sabe de coisas
 Que alguns adultos ignoram
 Quer ser pediatra

¹⁸⁸ *Onde Estará Norma?*, *Outras Ostras*, p. 13. Coelhos é o nome de um bairro bem pobre e violento de Recife, com muitas palafitas sobre o rio Capibaribe e perto de Centro. Acaiaca é o nome de um edifício na Avenida Boa Viagem, de frente para o mar. Em frente a esse prédio fica o ponto mais badalado da praia.

¹⁸⁹ Lucila Nogueira, *Ideologia e forma Literária em Carlos Drummond de Andrade*, p. 20

Mudar os caminhos desse mundo
 Pequena grande quando fala
 Nos seus poucos anos
 Tocando fogo nos calendários
 Toda manhã, branquinha, vai pra escola
 Rindo para esse triste mundo
 Nem aí
 Jogando seus cabelos ao vento.¹⁹⁰

E também com um lirismo suburbano aconchegante, em diversos momentos, como em *Poema Banal Quase Pessoal*: “Quase duas da tarde / sol a pino / Periferia qualquer da América / Latina: / Na sombra, / um cachorro de bobeira dorme // De bobeira / eu tomando cerveja / na sombra do outro lado [...]”¹⁹¹. Aliás, o subúrbio de Miró (e sua poesia, como um todo), tem muitas figuras femininas. A visão da mulher é ponto de partida para algumas crônicas suas. *Não tinha outro jeito*, é uma delas: “Passava do meio-dia, e ela não tinha a menor idéia do que fazer, / Ele resolvera ir embora. / O filho já tinha opinião mesmo aos 15 / anos, foi também. / Na mesa um banquete de contas, não / quis nem olhar. / Pensou em ligar pra amiga + próxima pra / pedir conselhos, / Telefone bloqueado...”¹⁹².

E em certos momentos ainda Miró consegue misturar todos esses elementos para construir um lirismo a um mesmo tempo bem-humorado, crítico e contestatório, como no poema sem título primeiro publicado em *Ilusão de Ética*:

Cada vida tem sua pessoa
 mulher grávida sempre ganha
 um lugar no ônibus,
 e com um menino no braço também.
 Num sinal um cego vem
 sempre como preferencial.
 Um mudo às vezes fala um bocado.
 Um gago fala melhor cantando.
 Surdos não precisam de cotonetes.
 Negros não precisam ser escravos.
 Nem tão muito os brancos.
 Nem tão pouco os índios.

¹⁹⁰ *Tu tas Aonde?*, Flavinha, s/p.

¹⁹¹ *Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente, Poema banal quase pessoal*, s/p.

¹⁹² *Onde estará Norma?*, *Não tinha outro jeito*, 18

Ninguém nem.
E aí?
Você bebe, eu fumo.
Não precisa prender ninguém.
Eu hem!¹⁹³

O que no início do poema é uma sequência de belos atos de convívio social vai virando ironia, para demonstrar como são bem mais cruéis as relações humanas, na verdade. Até desembocar no diálogo que finaliza o poema e situa a conversa (então percebemos que é para um policial que segue o discurso). Abordado, marca sua posição, mas em vez de se contrapor abertamente ou fugir, utiliza sua retórica para, através do espaço do jogo comum à sua poesia, dizer absurdos e fazer sentido, virando a situação a seu favor.

Assim Miró, falando deste lugar fronteiriço, gera identificações não só através do real próximo revisitado, mas, principalmente, pela linguagem, que é a mesma dos habitantes desse mundo. Ele não apenas vê a realidade e se sente triste ou revoltado. Ele, o poeta, é sujeito às mesmas interdições que seus personagens. Toma as palavras da boca dos excluídos na partilha do 12º maior PIB do planeta. Expressa suas revoltas e alguns de seus anseios. Faz seu leitor um pouco mais consciente da insustentabilidade desta opressão.

A cidade na poesia

Finalizando a leitura da corpoeticidade de Miró, observamos agora como as identidades geográficas e culturais tradicionais são desconstruídas e reinventadas em seus poemas. Quando dizemos *cidade* na poesia, a cidade a que nos referimos é entendida aqui como o espaço de ação política do cidadão. Assim, neste terceiro eixo de concentração, focaremos questões de pertencimento que surgem através de sua poesia. Tanto buscando novas maneiras de expressar sentimentos de nacionalidade e regionalismo, quanto, em busca delas, partindo da cidade como espaço de convívio e de combate, base da (micro)política contemporânea.

Todo indivíduo traz na sua fala, inconsciente ou mais conscientemente, signos de pertença a seu lugar (e a sua posição dentro da sociedade desse lugar, como vimos).

¹⁹³ *Ilusão de Ética*, sem título, s/p.

O poeta, tecelão de tumultos, cruza estas fronteiras dentro de sua obra, dando voz e vida ao alheio dentro de si – mas mesmo o modo com que tece suas bombas de efeito moral revela, além de sua posição dentro da comunidade, também o posicionamento do artista perante o ambiente em que está mergulhado. Lugar de reflexão e questionamento, a poesia é o grito de desacordo (e melodia) dentro da estrutura.

Nas releituras da urbe, interpreta, simbolicamente, tanto a estrutura social, quanto as representações culturais do lugar. Novas e velhas conformações se misturam, na cartografia de Recife e do Mundo – mapas de uso deste espaço geográfico ligados a classe, etnia, gênero, identidades. Pontos onde o indivíduo socialmente envolvido (o “anônimo”) encontra voz, remonta discursos e cria imagens da sua cidade, tomando para si seu espaço no Mundo, através da expressão de uma relação afetiva (ou menos) com o lugar que habita.

Perseguindo traços desta “afetividade” cultural geográfica, se pode notar da leitura de alguns poemas de Miró, que declarar-se nordestino ou brasileiro, paulista ou pernambucano, acaba se tornando uma mera cortina de fumaça a esconder o foco real do problema – a estrutura de classes arraigada em famílias e etnias que concentram a renda produzida no território nacional. Assim, não se encontram ufanismos nas obras de Miró, mesmo as louvações aos lugares onde foi abençoado com boas histórias são mundanas, coloquiais.

E concretos, próximos: refere-se sempre a cidades, bairros, avenidas, ruas. É possível traçar mapas do uso das cidades com as indicações de Miró. Por isso o Estado, o Nordeste e o Brasil aparecem menos em seus poemas, enquanto Recife, São Paulo e Fortaleza estão lá, cada uma com suas épocas de maior relevância em seus livretos, mas sempre presentes, nem que seja incidentalmente, sem referência explícita.

Interessante é notar, também, que a poesia de Miró é sim comprometida com sua negritude e sua nordestinidade – e as ultrapassa – gerando uma maneira de se identificar fragmentária e flutuante. A dialética negro/branco, como marca de dominado ou de dominador, foca em detalhar o que seria o comportamento da “branquitude”, assim ressaltando a subalternidade que pode ser (e é) negra, pobre, nordestina e retirante através do olhar e da linguagem sobre as coincidências desta opressão. As branquelas de seios fartos e os branquitos nos carrões, desejo e opressão nas imagens de São Paulo, cujo caldeirão étnico é mais variado e mais “branco” que o de Pernambuco, mas cuja estrutura racial de poder se assemelha à de Recife.

No lugar de reinventar mitos ancestrais, ou procurar reavivar identidades puras originais – muito próximas das religiões e de seu controle social – o poeta procura através da razão as contradições de existências étnicas conjugadas, inseparáveis na maldição e na grandeza. E a linguagem dele é que sintoniza, simples, sem enrolação – a sua maneira de ver o mundo, desconfiada, calejada – e sem as conclamações autoritárias da viciada política partidária oficial.

Sob a perspectiva do uso das linguagens, aliás, é que se torna ainda mais visível o novo lugar entretecido de diferentes referências, construído por Miró. O recorte de discursos em *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*, por exemplo, aponta para lugares específicos e problemáticos dentro da sociedade brasileira. Compilação de poemas feitos durante seu tempo vivido na ‘capital econômica’ do país, este livreto, além de representar sua primeira publicação impressa performática, como vimos, também é sua maior obra dedicada a uma só cidade. Por isso é também onde um bom ponto para observar a maneira com que Miró retrabalha os estereótipos e as ideologias geográficas e sociais.

O migrante e o turista têm pontos-de-vista bastante diferentes da mesma paisagem. Neste seu livro, as duas leituras se fundem, entre a subsistência e a existência, adaptando a si a nova geografia, para adaptar-se ele à nova sociedade. Através das narrativas que constrói, procura encontrar-se com o estranho conhecido, São Paulo: cidade da mesma nação, Brasil, e ao mesmo tempo de outro país, para quem vem do Nordeste. E neste encontro remapeia, com olhar estrangeiramente subalterno, as divisas dentro da metrópole – fronteiras desenhadas pelo Capital no espaço urbano.

Sua experiência na cidade plasma identificações de classe, etnia e lugar – remapeando o espaço urbano com o uso da imaginação, enquanto seu olhar precisa a distância entre as cidadanias dentro da metrópole. Batalhando o sustento e ao mesmo tempo fascinado pelos novos mundos redescobertos dentro de si e na estrangeira residência; e movido por encantamento, um dos motores principais da aventura, provedor de força para vencer a resistência das fronteiras da realidade imediata.

Através da cidade que constrói, podemos revelar sua vivência na urbe. Há uma única referência a ano: em *São Paulo é fogo*: “Sampa / Vinte e cinco de maio / Quase vinte e seis, 87 / O trânsito e a polícia já não me assustam / como o preço do pingado...”, Vinte e três de maio é o nome de uma via expressa que liga o Centro à Zona Sul, e o uso do topônimo no sentido geral da língua serve para ir assimilando o novo lugar. As

principais diferenças, no seu ponto-de-vista de então, são ressaltadas, discretamente, nestes versos: o trânsito – a imensidão das avenidas e a tulha de carros um em cima do outro correndo por elas; a polícia – marcando em cima (principalmente dos negros), bem mais do que em Pernambuco; e a carestia – somada à inflação da época. No final do poema, o prefeito “xarope” (chato, bobo, besta – conforme a gíria paulista em voga nos 80) é Jânio Quadros, figura conturbada da política nacional, populista – que governou São Paulo entre 1985 e 1988 e cuja gestão foi marcada pela recuperação de espaços urbanos de uso da classe média e alta.

Outra referência a um prefeito acontece em *Recife-Sampa*: “São Paulo não Pitta” – a conclusão, depois de algumas revisitas, de um olhar mais próximo da cidade, e dissonante em relação à política ou às representações violentas da televisão: “Sim, estou feliz! / Por saber que não és de perto, o que de longe / Mostra o José Luiz Datena na tela” (o programa de tv que aparece no poema chama-se *Brasil Urgente*, e mostra cenas de violência na capital paulista). O escritor vai ganhando intimidade com a cidade, já se descobrindo corinthiano, por exemplo – reconhecendo estruturas de dominação e definindo seu lado nesta guerra, com olhar humano sobre as opressões maiores da maior cidade brasileira.

Deixando São Paulo de lado e observando com olhos de Recife e Fortaleza um pouco, veremos como o poeta representa o Nordeste em dois poemas seus, ambos sem título, o primeiro publicado em *Quebra a direita...* e o segundo de *Poemas pra sentir tesão...*

O mais antigo começa assim: “...E ainda / nos chamam / de vagabundos // Quatro séculos de seca / Quatro séculos de orações / pra São José // Quatro séculos de promessas / e de cestas básicas / e uma tonelada de nada! / O país todo comovido / A televisão derrama lágrimas. / E A ÁGUA? / E a sede de outras coisas? [...]”¹⁹⁴. Na única vez que o poeta se inclui diretamente como nordestino, assumindo uma postura agressiva perante o preconceito, o tema ainda é o mesmo do início do século passado, quando da fundação do regionalismo e do nascimento do termo Nordeste como o conhecemos geopoliticamente hoje. Como deixa claro, o poeta não presencia a seca, apenas não agüenta mais o mesmo discurso e a mesma inalterância.

¹⁹⁴ *Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente*, sem título, s/p.

Mesmo estereótipo criticado no segundo poema, só que desta vez Miró parece mais Miró, e usa da ironia para desmontar a pompa do discurso de poder cultural geográfico:

Eu pensei fazer um poema bem legal
 Falar do céu e do sol nordestino.
 Das mulheres desfilando
 seus minúsculos biquínis
 Aos olhares de sombrinhas coloridas
 E vendedores de cachorro quente.
 Oh, my dog,
 Feriado prolongado
 no país do presidente sociólogo:
 Logo-logo,
 Até seu peido será racionado-
 Pobres serão liberados a peidar
 só no final de semana
 (se não fode a camada de ozônio)
 empestando o ar com o cheiro
 de ovo e mortadela.¹⁹⁵

Remontando ao tempo de FHC, o “presidente sociólogo”, o poeta desmonta o propalado poder do Estado de determinar o bem comum, prevendo que, a julgar pelas disparidades que já existiam, só o que poderia surgir era mais arrocho. Quanto a Pernambuco, as referências são poucas, curiosamente contrastando com uma tendência muito difundida entre todas as manifestações culturais do Estado: a de pronunciar seu pertencimento, muitas vezes, inclusive, de maneira tão redundante que quase mais nada é pronunciado.

Além das classes, as variações locais da língua existem e são usadas para gerar pertencimento pelos interesses políticos em disputa em qualquer território ocupado socialmente. Ideologias geográficas são montadas através do consumo de símbolos das Culturas de uma nação, de uma região, de uma cidade. Representações e narrativas com que travamos contato, no consumo cotidiano de bens simbólicos, através da repetição, do reiterado enfoque, do reforço positivo ou negativo a certos estereótipos. Representar

¹⁹⁵ *Poemas pra sentir Tesão ou não*, sem título, s/p.

um lugar é tomá-lo de um ponto de vista pessoal, na fala – e de classe, no discurso profundo. Negando e afirmando o que encontra de humano (ou menos) nos signos ao redor. Literatura, hoje junto com toda a miríade de novas formas de expressão do capitalismo tardio, é cimento social. Ponto de encontro e campo de batalha. Analisar a construção das identidades brasileiras (locais, regionais e nacionais/de classe, étnicas e políticas) na literatura, é revelar o tecido de discursos que justifica/corrobora a divisão da riqueza dentro do território nacional. Através do discurso que mitifica a união deste mesmo território. Estereótipos geográficos que denotam e reforçam relações econômicas.

A experiência concreta, os episódios e descobertas da vida – fundidos à expressão poética individual do artista, possibilitam a identificação afetiva com o poema. Enquanto apontam desmacaramentos, ou devolvem boas lembranças. Com o talento original do criador competente, viajam através de sua obra as culturas que as línguas brasileiras vêm reinventando, espaços e domínios em um mundo globalizado onde os idiomas (que deram origem às nações e a suas literaturas, entre os séculos XVI e XIX) agora ultrapassam os limites nacionais¹⁹⁶. Com os bens simbólicos, ideologias geográficas e culturais transitam entre fronteiras, disputando hegemonia no espaço que lhes é possível. Inglês, espanhol, francês e até o português, em menor escala – as línguas são cada vez mais comunidades hermenêuticas internacionais. Negociando entre si, em nível global, a geopolítica internacional que afeta a vida cotidiana de cada um de nós.

No Brasil, a unidade lingüística foi e tem sido fundamental para a manutenção do Estado. Entretanto, dentro do território brasileiro há culturas tão diversas, que se pode dizer haver países dentro do país. Assim, a estrutura da disputa geopolítica internacional é refletida dentro do continente lusoparlante americano. As diversas falas regionais, e suas culturas, são modos de criar a língua que estão sendo influenciados pelos meios de comunicação concentrados no eixo Rio-SP. E também como os hispanos nos E.U.A, os nordestinos residentes na região Sudeste mantém traços de sua fala regional, influenciando os dialetos paulistanos, forma de resistência e reconstrução do

¹⁹⁶ Há grupos de hispanoparlantes nos Estados Unidos, e canais de comunicação em solo americano difundidos em espanhol, voltados para este público. Outro exemplo: a influência da cultura americana e o imperialismo de sua política externa têm reflexos no uso das línguas em diversos países onde o inglês não é oficial. A resistência dos franceses, traduzindo termos de computação para seu idioma – e o interesse do Brasil na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa são reflexos culturais de interesses econômicos transnacionais (seja o mercado mundial de novelas ou o de informática, seja a defesa de produtos culturais brasileiros ou franceses).

tecido social no estrangeiro. A diferença, em nosso caso, é que o processo migratório se dá dentro da mesma comunidade lingüística, e a adaptação acaba fundindo línguas paulistas com as do nordeste em novas maneiras de se comunicar em português, margens terceiras do idioma oficial.

As falas de classe e de origem se misturam, reivindicam espaços dentro da ideologia geográfica do lugar. Devido aos nomadismos e migrações – do lado periférico, principalmente – e aos meios de comunicação nacionais, sediados em São Paulo e Rio de Janeiro (e nos outros Estados, nas suas capitais, repetindo o modelo de concentração e economia de escala nacional) – as propagandas oficiais e subalternas trafegam entre as regiões, traficam termos e produtos, reforçam ou combatem hierarquias e práticas políticas. As línguas brasileiras do português também lutam por hegemonia. Através de seus falantes e artistas. E essa pretensa unidade lingüística também se impõe como de classe, já que a gramática normatiza o padrão culto, próprio das elites e estranho à grande maioria da população. Para não falar da questão étnica, presente na distribuição da riqueza que determina, e mantém, as mesmas oligarquias e seus descendentes sob o guarda-chuva dos privilégios da administração privada do bem público.

Neste sentido, se uma das revoluções da poesia moderna foi aproximar a expressão do falar coloquial, Miró, através de seu trabalho, revela traços da mescla de falas regionais e de classe para representar as cidades e sua inserção nelas, com as vozes captadas nas ruas, atualizando assim nossa literatura. Trechos e fronteiras, recriações deste espaço estrangeiro dentro de seu país, muitas dessas visões se contrapõem e confirmam mapeamentos da sociedade brasileira que, de forma convincente e arrebatadora, comovem, informam e despertam – através do talento criador do artista, que capta vida e subjetividade dentro do impessoal aparato de idéias voando nas ondas da contemporaneidade urbana brasileira global.

Conclusão – **Identidades, linguagens, épocas, gêneros poéticos**

A fim de compreender a interação entre corpo e poesia na obra de Miró da Muribeca, esta dissertação começou compilando o substrato histórico que havia nesta relação, reminiscências de outros momentos de *corporalidade* na recepção de poesia ao longo da História. Como o advento da imprensa marcou um afastamento da comunicação poética interpessoal, retemos traços de diferentes tempos do uso do corpo como suporte para a poesia, curiosamente, utilizando o livro, e não o corpo, como referência. No primeiro capítulo vimos como era a poesia de antes da difusão da prensa de Gutemberg, baseada unicamente na situação de interação pessoal. No segundo capítulo, como, a partir do final do auge do livro¹⁹⁷, o corpo foi readquirindo importância na poesia, até assumir a forma das poéticas atuais de expressão corporal, Slam e recitais, entre outros. No terceiro capítulo, finalmente entramos no contexto contemporâneo dessa corporalidade poética, abordando a situação histórica que propiciou sua conformação (a poesia jovem alternativa da década de 70) e apresentando a poesia de Miró dentro deste contexto, desde seus primeiros versos até as mais recentes aparições em vídeo.

Durante todo o capítulo 2 e mais notadamente no capítulo 3, delimitamos pontualmente elementos e questões da performance poética, e sua relação com a poesia em outras manifestações, como nos impressos. Fizemos algumas conceitualizações básicas para seguir melhor a interpretação. Como, por exemplo, na relação entre a performance e o impresso, no caso de Miró, onde é possível ver um crescente grau de intersemiose nos seus livretos, e que propomos ser influência da corporalidade da apresentação sobre o livro. Para definir essa intersemiose, e demonstrá-la surgindo na obra de Miró, com a prática do artista e com o avanço dos meios de edição e impressão,

¹⁹⁷ Que, como vimos, moveu a expressão poética da socialidade do contato corporal para uma intimidade individual solitária, onde o corpo se tornou absolutamente desnecessário para a comunicação poética.

falamos de *performaticidade* no meio impresso. No final do último capítulo, só depois de apresentado um panorama histórico abrangente e ligeiro da relação do corpo com a expressão poética, desde a Idade Média até as mais recentes obras de Miró, é que o foco deixou de ser tanto histórico para enxergar mais em profundidade os elementos atuais da expressividade poética performática. Então lemos a *Corpoeticidade* da literatura de Miró, em suas três dialéticas: (a forma d)a poesia no corpo, (a habitação d)este corpo na cidade e (a presença d)a cidade na poesia.

Agora, ao finalizar este estudo, queremos resumir e apontar algumas direções que parecem recorrentes ao longo do caminho, seguindo a tendência exposta no final do último parágrafo, de compreender a atualidade desta expressão poética. Assim, a partir de pontos-de-vista retirados do panorama descrito em cada um dos capítulos, contrapomos as informações históricas para definir um presente momento da poesia performática de Miró, através do contraste com outras cosmovisões e práticas literárias. Pagando a promessa que fizemos no primeiro capítulo, de que voltaríamos àquela estrutura para compreender a relação entre corpo e poesia na contemporaneidade, utilizamos os mesmos três eixos de concentração com que guardamos algumas informações sobre o Trovadorismo: Corpo, Indivíduo e Pátria.

Hans Gumbrecht vê, desde a disseminação da imprensa até o surgimento e popularização da televisão, a passagem de três momentos fundamentais na História: a era de antes do livro, medieval, pré-moderna; a modernidade, que surge capitaneada por Gutenberg e Colombo; e a pós-modernidade, a era em que o livro já era (para usar uma expressão e uma visão comum entre os mais jovens), a sociedade da informação contemporânea. A partir da comparação de elementos semelhantes através das diferentes épocas é possível ter uma paisagem mais vasta da prática da poesia hoje, tempo em que todos os tempos parecem habitar o presente expandido de nossos dias¹⁹⁸.

Na poesia de expressão oral o poema dependia do corpo totalmente para ser transmitido – a métrica, a música, o jogo social compunham o contexto da prática dessa arte. Com o livro, o corpo passou a ser desnecessário, já que cada um podia ler sozinho os poemas. Essa mudança, ocorrida em séculos, modificou a poesia não apenas em

¹⁹⁸ Retenção do passado para segurar o futuro onde está, adiando tudo o que o amanhã tem de apocalíptico e amedrontador, para quem o entrevê de onde estamos – com o aquecimento global, o crescimento demográfico, o terrorismo, a miséria, as epidemias e a proliferação das armas nucleares.

contexto, mas também no conteúdo. Os temas passaram a se sofisticar cada vez mais, com a inclusão de questões filosóficas e uma intertextualidade mais deliberadamente elaborada. Além do jogo social e da corporalidade terem se tornado acessórios (na hipótese otimista de não terem simplesmente desaparecido), a poesia se separou da música, para ser executada solitariamente, na leitura do livro – ou quando muito, recitada nos entreatos de peças teatrais, e em eventos sociais, como passatempos cultos (e ainda em alguns momentos políticos importantes).

Com os modernismos, uma série de obras passa a questionar os fundamentos da arte e da civilização. Mas nesse momento inicial, o corpo continuava deslocado na atenção do artista e do público. Inicialmente foi usado para atacar os preceitos clássicos, embora já fosse construindo uma gramática própria. Tais experimentações começavam a pipocar junto com o cinema, que tinha inserido um grande espelho na vida do ser humano, e seguiram até a popularização da televisão, que disseminou de vez a cultura de massa do audiovisual a todos os cantos do Planeta. Depois da Segunda Guerra, enquanto a performance se tornava um gênero das artes plásticas e o teatro experimentava com a vocalidade poética, a poesia moderna rompia com o verso, por um lado, e ia beber nas formas da poesia sertaneja, por outro.

Foi necessário surgir o mimeógrafo e o xerox, e depois computadores e impressoras, barateando as técnicas de impressão – além de uma febre nacional por recitais, arte-postal e contracultura, propiciando redes de distribuição e público – para a poesia passar a ser fonte de renda através desta dupla face: performance e impresso. Assim, o corpo foi deixando a condição de mero acessório para se tornar aspecto central, de variadas maneiras, em uma poesia híbrida de literatura e corporalidade. Muitos grandes artistas têm seguido esse modelo de produção poética, entre eles Miró, exemplos de uma poesia urbana de além dos livros, baseada em recitais e livretos.

A diferença é que hoje há uma pluralidade de momentos estéticos e históricos acontecendo ao mesmo tempo, por isso não afirmamos aqui que a poesia performática é a evolução, mas sim que se trata de *um desdobramento* *dentre vários* que surgiram a partir dos fatos que juntamos. E que hoje ela é um segmento da poesia, enquanto gênero ancestral, num universo onde o centro está em toda parte¹⁹⁹, e várias manifestações co-habitam pós-modernisticamente: desde os livros da Academia e suas leituras em livrarias e saraus, desde as intervenções urbanas de prêmios ou salões de artes plásticas

¹⁹⁹ “No universo do conhecimento, o centro está em toda a parte”, escrito na Praça do Relógio, coração da Cidade Universitária, o Campus da USP.

e os grápixes pelas ruas, desde o rap e os blogs, entre outras manifestações e cenas – até a cultura dos recitais e impressos que descrevemos aqui.

Quanto ao segundo item, sobre as mudanças no sujeito que recita (ou publica ou recita e publica), o avanço das diferentes configurações históricas de subjetividade poderia ser traduzido como o caminho da fragmentação, primeiro do indivíduo com sua realidade, depois dele para com sua comunidade e finalmente dentro de si mesmo. No pensamento medieval o teocentrismo reinante permitia ao indivíduo imaginar-se apenas como peça dentro do teatro divino, executando a vontade de Deus para sua vida dentro do feudo. Até o tempo era de outra ordem. Não havia, como vimos, a sucessão de padrões históricos, o conhecimento tinha antes que ser conservado do esquecimento do que ser criado ou experimentado.

Através do livro surge o sujeito moderno, colocando-se fora de sua posição natural, como observador. Mas aos poucos a noção de observador também foi sofrendo mutações, se adequando a novas constatações e tecnologias. Até que, na virada do século XX, uma série de teorias descentram o sujeito moderno, descrevendo o que se tornaria hoje uma subjetividade ao mesmo tempo que segmentada e individualista, muito mais interativa e ligeiramente mais corporal. Como bem demonstrou Stuart Hall²⁰⁰, o pensamento de Marx, Freud, Saussure e Foucault, além do feminismo, colocaram abaixo a antiga visão do sujeito moderno, no centro da vida, exercendo plenamente seu livre arbítrio, utilizando a razão para o progresso próprio e da espécie. No fundo, reagimos a um mundo pronto e hostil, e sequer sabemos se somos nós ou uma estrutura interna que se manifesta quando tentamos ou somos forçados ao contato. Além do que paira acima e dentro da gente, complexo ou estrutura, não há mais nem códigos religiosos, como no teocentrismo; nem épicos, como no romantismo e no modernismo; e nem mesmo etnicamente éticos, como no pós-modernismo – mas todas as fachadas ao mesmo tempo, nas estantes do supermercado virtual.

Em Miró vemos isso através da ironia sobre os símbolos de status social, como na satirização da linguagem da publicidade. Mas também quando usa a linguagem das ruas em seus poemas. Sem corrigir os tás e pras e pros, utilizando um ou outro pronome do caso reto como se fosse obliquo, como em “perdi ela de vista na Luz”, numa gramática popular falada e urbana. Além dos vários personagens que habitam as cidades

²⁰⁰ Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, 37-50.

quase concretas de seus poemas. Dizendo através dos olhos aguçados do poeta o que os sentimentos que passeiam anônimos pelas ruas ficam gritando com o barulho do trânsito e o burburinho.

Na Idade Média o sentimento de pertencimento entre os indivíduos estava mais próximo da fé, da condição social e de grupos étnicos do que de territórios. A imprensa ajudou a mudar o mapa do mundo. Inclusive por causa dos mapas que puderam ser espalhados pela Terra, dando outra percepção de planeta ao indivíduo. Apesar da fé e da origem social ainda permanecerem servindo de vínculo entre homens e mulheres, com a valorização do vernáculo, sua conformação em gramáticas precisas e estudadas, e o surgimento de um mercado de ficção, as literaturas nacionais substituíram a religião como cimento social, no auge do livro, nos séculos XVIII e XIX, e os estudos literários surgiram para reforçar a importância histórica desta tendência. Com a literatura, as nações como as conhecemos hoje foram sendo reiteradas e reinventadas para consumo popular, com suas grandes narrativas e gênios da raça.

Assim permaneceram as impressões destas ideologias geográficas mesmo depois do cinema e da TV, até que na década de 70 e 80 do século passado ganharam força formas de arte construídas propositadamente cegas e surdas (a princípio, apenas) às fronteiras políticas nacionais. Com elas, as identidades culturais locais e transnacionais dos mais variados tipos passaram a ser ponto de partida para a movimentação política cultural cotidiana, e fazer poesia alternativamente aí se inclui. As sociedades são compostas por junções de grupos e pessoas em redes de contato organizadas segundo interesses e necessidades. A micropolítica cotidiana passa a ser o foco deste poeta aqui descrito. Seu mundo próximo, vivenciado, multifacetado, com várias funções sociais e diferentes desejos privados.

Daí, talvez, uma explicação para a poesia de Miró ressoar em setores mais específicos da sociedade, apesar da abrangência de sua arte. Seus principais apoiadores têm sido sindicatos de Recife, como vimos. Ele mesmo, negro, nordestino, pobre, sofre na pele as injustiças da História do Brasil. E solenemente ignora, como pode, o Estado que lhe ignora. Antes de ser brasileiro é um poeta e antes de ser poeta é uma pessoa simples com noção da complexidade do Mundo, vivendo sua vida global através da sua cidade e de seu bairro (em detrimento de seu país, conceito amplo e pouco útil no dia-a-dia da selva de pedra). E as pessoas se identificam com sua obra por causa de todos

esses instrumentos e perspectivas que Miró junta, quandopare sua poesia. Além, é claro, do lirismo, da violência, da beleza e do erotismo de seus versos.

Ao longo da exposição, apresentamos momentos, artistas e experimentações. Apenas consideramos demoradamente sobre conceitos quando foram necessários para a compreensão do contexto de uma poética corporal e urbana, aqui introdutoriamente proposta. Preferimos concatenar exemplos concretos a esmiuçar os termos. Por isso a demonstração crítica quase “ícone” de tão historiográfica. Abrangente apesar de ligeira, e bastante para trazer a maior porção possível das informações recolhidas durante a pesquisa, de uma maneira organizada e prazerosa.

O mestrado se encerra com a defesa desta compilação coesa sobre o tema, e seu julgamento pela ilustríssima banca. A pesquisa continua. Elementos e subsídios novos surgem o tempo todo, diversos pontos da dissertação (ou que não entraram) seguem convidando aprofundamentos, mas é necessário encerrar o trabalho para sua publicação. Permitindo assim que este estudo seja habitado (e completado) por outras leituras das impressões e informações que guarda. Para que delas se lancem mais olhares (e mergulhos) sobre a poesia de Miró, sobre a sociedade contemporânea, sobre a experiência de estar vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo : Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo : Brasiliense, 1987.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade nacional*. Porto Alegre : Ed. UFRGS, 2003.

BESSIÈRE, Jean. “Y-a-t-il des limites de la littérature? Le littérature contemporaine et le dessin paradoxal des frontières”. *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*. Org. Jean-François Cote e Emmanuelle Tremblay. Québec : Les Presses de l’Université Laval, 2005. 207-22.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002.

_____. *Formas e Sentido*. Campinas : Mercado de Letras, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo : Perspectiva, 2004

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo : Cultrix, 1966.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – Uma introdução*. São Paulo : Beca, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese* 20^a ed. São Paulo : Perspectiva, 2005.

EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*. São Paulo : Ática, 1998.

FERRÉZ (org.). *Literatura Marginal*. São Paulo : Agir, 2005.

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

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo : Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance*. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo : 34, 1998.

_____. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro : Ed. UERJ, 1998.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HEINZ, Kurt. <http://www.e-poets.net/library/slam/converge.html> acessado em 30/05/2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. São Paulo : Brasiliense, 1980.

_____ & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder.. *Literatura Comentada – Poesia jovem (anos 70)*. São Paulo : Abril Educação, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LARA (pseudo) MIRANDA, José Luís.
http://www.interpoetica.com/entrevista_miro.htm acessado em 17/07/2007.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986

_____ . *O controle do imaginário*. São Paulo : Brasiliense, 1997.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo : Perspectiva, 1992.

_____ . *Poética – Como Fazer Versos*. Rio de Janeiro : Global, 1977 (5^a ed. 1991)

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo : Perspectiva, 1995.

_____ . *Afrografias da Memória*. São Paulo : Perspectiva, 1997.

MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. *The medium is the message*. Gingko Press : New York, 1967 (2001).

MIRÓ (Pseudo). SILVA, João Flávio Cordeiro. *Quem Descobriu o Azul Anil*. Recife : Edição do Autor, 1984.

_____ . *São Paulo é Fogo*. Recife : Pó di crer, 1987.

_____ . *Ilusão de Ética*. 2^a ed. Fortaleza : Livros & Letras, 1998.

_____ . *Flagrante Deleito*. Recife : Edição do Autor, 1998.

_____ . *Quebra a direita, segue a esquerda e vai em frente*. Fortaleza : Edição do Autor, 1999.

_____ . *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*. São Paulo : Sampalavras, 2000.

_____ . *Poemas pra sentir Tesão ou não*. Olinda : Mão de Veludo, 2002.

_____ . *Pra não dizer que não falei de flúor*. Fortaleza : Edição do Autor, 2004.

_____ . *Onde Estará Norma?* Recife : Edição do Autor, 2006.

_____ . *Tu Tás Aonde?* Recife : Edição do Autor, 2007.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Ideologias geográficas. Espaço, cultura e política no Brasil*. São Paulo : Hucitec, 2002.

NOGUEIRA, Lucila. *Ideologia e Forma Literária em Carlos Drummond de Andrade*. Recife : Cia. Pacífica, 1997.

ONG, Walter. *Orality and Literacy*. New York : Routledge, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo : Perspectiva, 1996.

PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro : Imago, 1998.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo : Cultrix, 2003.

PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos periféricos*. Recife : Bagaço, 2002.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *O conceito de identidade em lingüística: é chegada a hora para uma reconsideração radical?* In SIGNORINI, Inês (org). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas : Mercado de Letras; São Paulo : Fapesp, 1998.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo : Perspectiva, 1986

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro : Rocco, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

SILVA NETO, Serafim. *História da Língua Portuguesa* 4^a ed. Rio de Janeiro : Presença, 1986.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre : Ed. UFRGS, 2001.

SOARES, Camilo. *Goles Decadentes*. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1993.

WELLBERY, David. *Neo-Retórica e Desconstrução*. Rio de Janeiro : Ed. UERJ, 1998.

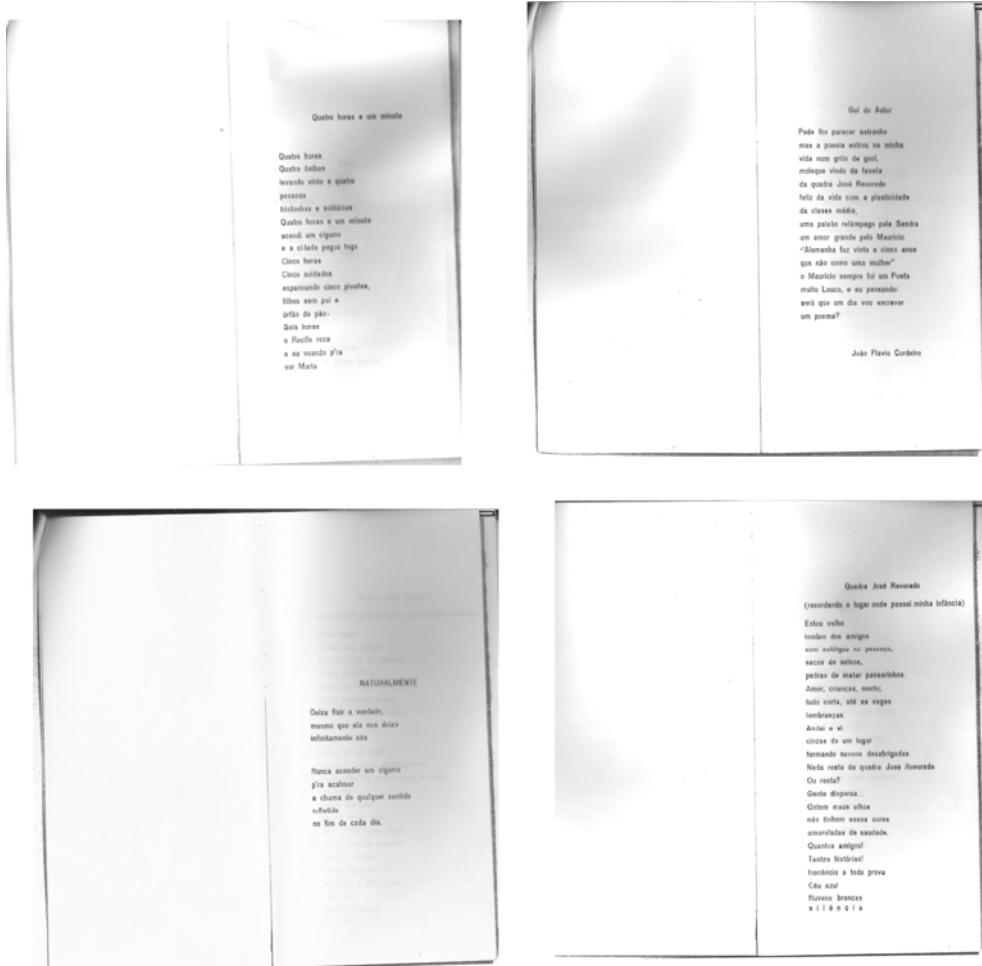
ZAIDAN Fº. Michel. *O fim do Nordeste & outros mitos*. São Paulo : Cortez, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry: An introduction*. Minneapolis : University of Minnesota, 1990.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo : Schwarcz, 1993.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo : EDUC, 2000.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Cotia-SP : Ateliê Editorial, 2005.

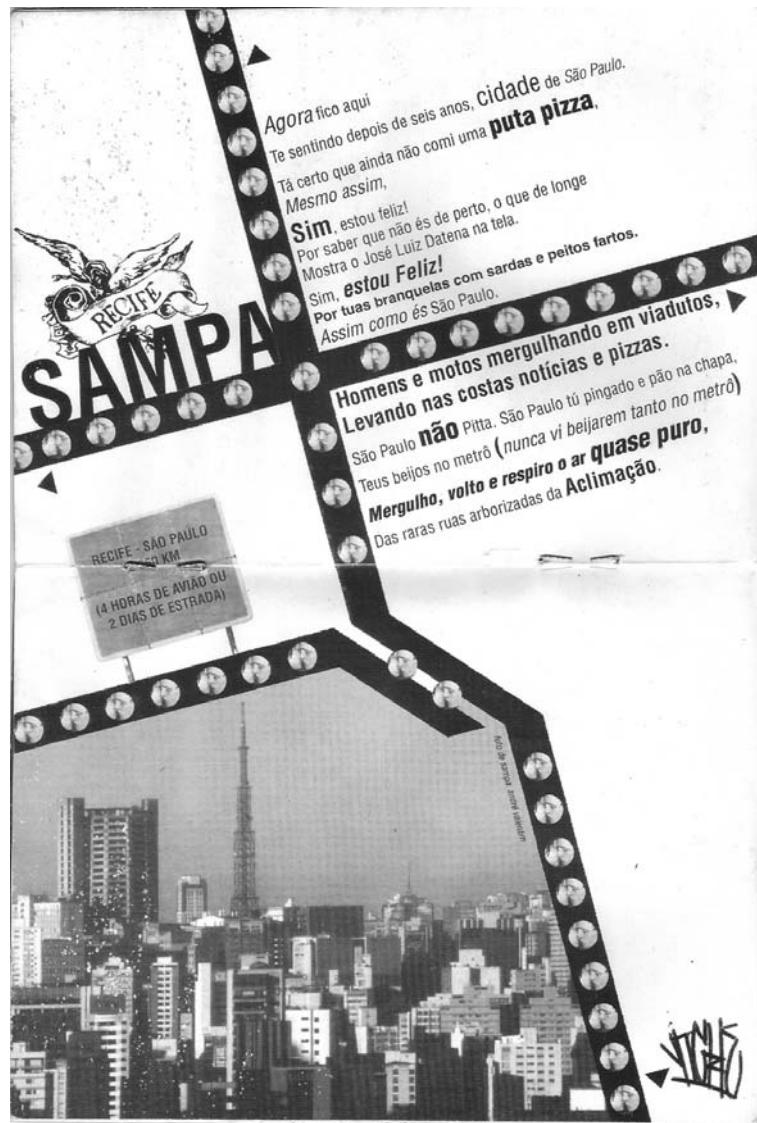
Anexo. Fig. 1 – (reduzida) 4 páginas de *Quem Descobriu o Azul Anil?*

Anexo. Fig. 2 – (reduzida) 4 páginas de *Ilusão de Ética*

Anexo. Fig. 3 – (reduzida) 4 páginas de *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*



Anexo. Fig. 4 – *Recife Sampa, São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*



Anexo. Fig. 5 – *Plazil, São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*

