

## VOCÊ JÁ LEU UM POETA VIVO HOJE?

*HAVE YOU READ A LIVING  
POET TODAY?*

Berimba Jesus<sup>1</sup>  
Laura Castro  
(UFSB)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Dois poetas fazem uma interlocução crítica a respeito da Poesia Maloqueirista, coletivo de poetas de São Paulo, seu surgimento e como suas proposições apresentam práticas e procedimentos que dialogam, afastam e aproximam-se de um extrato da poesia brasileira contemporânea, sobretudo a chamada vanguarda modernista. O artigo compõe-se de três momentos: a memória do poeta fundador, uma reflexão crítica a respeito da tradição no contexto do coletivo e um diálogo entre os dois autores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia maloqueirista; Tradição; Vanguardas; Poesia brasileira contemporânea.

<sup>1</sup> Poeta e um dos fundadores do coletivo Poesia Maloqueirista. *E-mail:* berimbajesus@hotmail.com

<sup>2</sup> Poeta e professora do Bacharelado e da Licenciatura Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). *E-mail:* lauracastro.ar@gmail.com

**ABSTRACT:** Two poets make a critical conversation about the Maloqueirista Poetry, artistic collective of São Paulo poets, its appearance and how their proposals have practices and procedures that dialogue, away and approach a statement of contemporary Brazilian poetry, especially Brazilian modernist vanguards. The article consists of three stages: the memory of the founder, the poet, critical reflection about tradition in the context of this artistic collective and dialogue between the two authors.

**KEYWORDS:** Maloqueirista poetry; Tradition; Avant-garde; Contemporary Brazilian poetry.

## Interlocução, aqui e agora

Entrevista realizada em São Paulo, numa manhã fria do dia 12 de julho de 2016.

*Laura: A entrevista é performática, então não tem perguntas feitas previamente. É performática porque é da ordem do encontro. Eu estou aqui com você neste espaço e tempo, e as coisas vão surgir a partir daquilo que a gente vai conversar. Primeiro eu queria conversar sobre a trajetória da poesia maloqueirista. Quando você já viu que tinha um percurso e foi descobrindo os poetas das antigas, como você se sentia perto ou longe disso que a gente pode chamar de tradição?*

Berimba: De uma continuidade, né?

*Laura: Ou de uma descontinuidade a partir também do que veio antes, entende?*

Berimba: Na realidade, quando me chamaram de poeta marginal, eu estava no Rio de Janeiro, vendendo poesia na rua. E eu disse não, não sou poeta marginal não, mano. E eu também não sabia o que eram os poetas marginais, mesmo já vendendo poesia na rua. Na realidade, o primeiro ano de vender poesia eu já fui para o Rio de Janeiro. Foi o ano que também surgiu o nome Poesia Maloqueirista e tal. E aí eu não soube que lugar era esse quando me chamaram de poeta marginal. Eu não me considerava poeta

marginal. Porque veio o lance mesmo de se rotular. Colocaram uma etiqueta em mim. Se for para ter um rótulo, que seja maloqueirista. Que a ideia veio do maloqueiro, aquele cara que mora na maloca, mas está circulando, que está levando o barro dele para outros lugares. Ele pisa no tapete das etiquetas. É a figura, de repente, que sobrou do bom malandro. Acho que o bom malandro é o cara de branco, boa pinta, boa praça, brincando com as crianças, as mulheres, os homens. E o maloqueiro é, de repente, o que sobrou.

*Laura: Então quando você pensa em tradição, pensa a poesia marginal como um lugar de identificação? Você se reconhece nisso?*

Berimba: Não. Eu acho que é outro rolê. Os caras fizeram outro rolê. Por exemplo, o poeta maloqueirista veio da rua. A rua fez esse poeta surgir. Fez o cara ser poeta, fez o cara sair da própria rua. Porque antes ele era um camelô ou ele era 171, entre aspas. Tinha uma galera que vendia um cartão para gente rica, dizendo que era do teatro. O Renato, por exemplo, surgiu daí. Essa galera que ia para rua dar uma de 171 com os cartõezinhos para pagar dois centavos e pedia uma contribuição voluntária. O Renato Limão tem uma história de que quando lançou a moeda Real, nos anos 1990, ele cabulou aula, foi para Faria Lima, e começou a pedir dinheiro nas ruas dizendo que tinha sido roubado. E conseguiu 100 reais. Tem um processo de continuidade, dá para pensar assim. Eu acho que é uma coisa no subconsciente mesmo. Porque quando a gente começa a ver essas figuras que vieram antes da gente, você percebe que tem outras figuras que vieram antes deles também. Os trovadores e tal. O poema de mal dizer. Lá atrás a galera também fazia um tête-à-tête. Manuel Bandeira chegou a vender poesia na rua também. Sei lá ou alguma coisa parecida.

*Laura: Que doido você falar do Manuel Bandeira, eu ia falar justamente dele agora. Porque ele tem aquele poema ["Nova poética"] do poeta sórdido, que sai de casa com seu brim branco muito bem engomado. É o malandro, né? E na primeira esquina um caminhão salpica-lhe o paletó de uma nódoa de lama, que é uma nódoa de vida. É a vida, ele diz. Isso é performance, né?! O poema deve*

*ser como a nódoa no brim, diz Bandeira. Eu vejo você muito neste poeta, nessa interface da vida também. Não necessariamente você faz poesia respondendo a alguma coisa que veio antes de você. Tem alguns poetas que vão um pouco por esse caminho.*

Berimba: Que vai estudar, né. Saber de sílabas poéticas. É bem difícil eu contar uma sílaba poética. E o português também. O meu português não é um português correto.

*Laura: Da língua padrão, não é? Da gramática normativa.*

Berimba: Mas é um português de um leitor falho, que poderia ter lido mais. Às vezes, eu acho que sou meio disléxico.

*Laura: Você se sente como grupo? Que você está dentro de um grupo que pode ser uma geração? Você reconhece pares?*

Berimba: Sim. A primeira vez que eu lancei algo, foi junto com o Allan da Rosa. Foi o “Fósforo”, em 1900 e bolinha. Tinha uma ocupação no João 23, de um bairro aqui próximo, em 1997, 1998. Por exemplo, o pixo para mim. A pixação é uma das minhas maiores influências para a poesia, para continuar escrevendo e achar outros meio de exercitar a poesia. Pelo JPR, que é o João Paulo Ribeiro, um mano que morava no João 23, mas ele tinha um pixo chamado Eboas, que é um pixo das antigas. E aí pixava ele, o Jet, o Doug, o finado Roque. Cada um foi para um lado, dessa história. E aí o João foi, por exemplo, quem me apresentou aquele livro *Vanguardas brasileiras, vanguardas europeias* [do Gilberto Telles Mendonça]. De fazer poema em muro. De fazer tinta com a terra da quebrada. E pintar os muros com poesia. Essa coisa de destruir para construir de novo, a ideia do pixo.

*Laura: E aí como você chega depois nesta referência do dadá? No Dada maloca [livro ainda não publicado de Berimba]. Porque é uma experiência também que você sai um pouco da sua experiência anterior poética que era deste texto mais encaminhado, versado como no Encarna, e no Arrabalde você vai mais um pouco para a narrativa, tem os personagens e tal.*

Berimba: Na verdade, o dadaísmo me acompanha desde este

tempo que eu comecei a pixar. E quando eu vi o trabalho do [artista contemporâneo] Helô Savoy, trabalhando com a ideia do não texto, de uma obra visual, eu pensei: “como eu não pensei nisso?”. Porque eu já vinha fazendo algumas coisas com essa ideia do dadaísmo. E acho que a pixação é meio dadá. Você vai pixar, por exemplo, baderneiros. Você vai pixar BDRS. Você vai pixar Berimba, você pixa BRB. É meio dadá. E aí acho que sou disléxico mesmo. (risos)

*Laura: Mas não respondeu: você se entende como grupo?*

Berimba: Eu acho que sim. Tem uma geração que vem com a gente, que a gente faz parte. A poesia maloqueirista foi um grupo que tem uma certa representabilidade para isso. Acompanhamos esse *boom* da chamada literatura periférica. A gente pegou essa coisa de ver e adquirir livros da Edições Toró, ver a Cooperifa se ressignificar dentro do movimento periférico e adquirir outras proporções. A gente viu, por exemplo, o Binho montar o Sarau. Sim, tem uma galera, eu faço parte de uma geração dentro de um processo que, de repente, vai ficar ou vai passar.

*Laura: Você acha que vocês tinham uma noção para o que é coletivo, e coletivo para o que a gente hoje entende como coletivo. Porque há um tempo se falava mais em grupo do que em coletivo, que tem mais a ver com o contemporâneo.*

Berimba: Na poesia maloqueirista, sempre entramos nos debates sobre transformar numa coisa mais comercial ou não. Quando descobri que o que eu estava fazendo era um movimento de contracorrente, eu quis fortalecer esse movimento. Eu quis buscar meios para fortalecer. As edições maloqueiristas, por exemplo, é um meio de fortalecer essa contracorrente, publicando autores como o [Giovani] Baffô, o [Thiago] Calle, você, que tem lugares diferentes. Um lance para ressignificar essa contracorrente e fortalecê-la. E quando veio essa ideia de chamar o grupo... porque quando começamos, éramos só eu e o Renato [Limão]. A gente vendia muito. Saímos para a rua para vender 50 livretos. Aí você calcula isso por anos. Eu vendi livretos durante seis anos. Direto. Quando veio o livro, ele esgotou em seis meses. Você vendia 10 livros, ganhava 100

reais. Vendia fácil (risos). Aí esse lance de usar o Poesia Maloqueirista como grupo ou coletivo veio depois que a gente passou por uns processos, por exemplo, no Teatro de Arena....

*Laura: Isso tem a ver com a Malocália? Essa referência que a antropofagia chegou para vocês.*

Berimba: Sim, isso foi lá dentro do Teatro Oficina. É mais Teatro Oficina que Oswald de Andrade.

*Laura: E como essa referência vem para vocês, em termos de poesia?*

Berimba: O Oswald de Andrade não é meu autor preferido, Mário de Andrade também não. Dessa galera modernista, se for pensar em alguém, é o [Manuel] Bandeira que vem. Que é mais velho que eles, inclusive. Um cara que já fazia os poemas mais livres. A antropofagia me chegou vendo o teatro do Zé Celso. Li os manifestos, mas era esse olhar do Zé Celso para a antropofagia.

*Laura: Eu acho que, por exemplo, esses modernistas de 1922 também eram performáticos em uma certa medida. É uma hipótese minha. No momento em que eles chegam e fazer, por exemplo, a Semana de Arte de 1922, de que a poesia não estava só na escrita... eles conseguem ver a poesia em outros lugares, na música de Villa-Lobos, na pintura da Tarsila do Amaral. E tem isso de ir lá na frente declamar poema para uma plateia.*

Berimba: Chegamos a fazer um grupo de estudos porque teve um cinquentenário de Oswald de Andrade, ligado ao Oficina. E estava rolando uma ideia de criar a Universidade Antropofágica. Em 2004, por aí, rápida, um mês. Fizemos um grupo para discutir o Oswald, dentro aí dessas comemorações, o Oficina também estava envolvido. Foi daí que surgiu a ideia da Revista Não Funciona.

*Laura: A Não Funciona vocês diziam que era uma revista, mas não um zine. Mas tem uma coisa de zine, né?*

Berimba: Mas a ideia era uma revista! (risos)

*Laura: Bem, acho que já dá para escrever algo a partir dessa conversa. Foi interessante a questão da performance surgir.*

Berimba: A performance já é uma influência forte do CEP 20.000. Do Chacal, do Guilherme Zarvos. Porque no começo dos anos 2000, a Revista Trip lançou uma edição com um CD do CEP 20.000 gravado, com todos os poemas. Chacal, Zarvos, Viviane Mosé, Cazé Peçanha, toda essa galera falava muito de poesia, mas de outra forma, que não estávamos acostumados a ver. E estávamos experimentando também. E tem uma influência do Caco [Pontes] também. O Caco sempre foi o ator do grupo.

*Laura: Para mim, o momento que entra a performance é o momento em que a gente esgarça as categorias habituais da literatura. E começamos a ser literatura a todo momento, em diferentes gestos e suportes. Você pode ir ali, escrever uma frase com giz ou carvão, e aquilo é o poema. A experiência literária do poeta que se inscreve no mundo com palavras escritas a mão, impressas ou faladas, ou com imagens. É porque a gente já estourou o livro já tem tempo, né? A gente já não é filho do livro.*

### **Você já leu um poeta vivo hoje?**

Falar em datas. Lembrar nomes. Refazer mapas. Descrever livretos. Olhar o passado. Relembrar dos amores. Rer ler poemas. Rever amizades. Novas parcerias. Distinguir a mentira da verdade, inventar histórias. Falar da Poesia Maloqueirista. Ver a pipa subir ao céu. E antes de tudo, dois poetas de rua, um preto, o outro branco. Berimba de Jesus e Renato Limão. Livretos, folhetos, livretos, folhetos, as dezenas, aos milhares, as centenas de milhares. A produção na boca, na fala, no gatilho rápido da resposta na fala. Ética, estética, dialética. Um ou outro poeta medíocre. Hotéis baratos, pratos rápidos, podrões, porões. O poeta deita e faz a cama, assim como comanda a rua e suas encruzilhadas, mesmo com pés descalços, peito nu, circula sua poesia, em diferentes cidades – São Paulo, Parati, Rio, Juiz de Fora, Mariana, Ouro Preto e outras tantas assim, fazendo da palavra muda poesia, de bar em bar a troca do poema e a cerveja, a troca sem floreios, os amores mal resolvidos

entre os trechos. Billie Holiday, Noel Rosa, Paulo Leminski, Tim Maia, Caetano, Gil, Bukowski, Florbela Espanca, Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Torquato Neto, Dobrabil. Tudo começa e se faz a partir de 2002.

Recitar. Ouvir. Respirar. Rimar. Na Boca. No tempo. No Palco. No bar. Na sala. Com ritmo. Sem ritmo. Entonação. Nas pedras. Marginal de sopa é mosca. Se posicionar. Ocupar. Se descobrir. Agir em grupo. Ressignificar. Nos teatros oficina, arena, da vida. Oswald de Andrade, antropofagia. Plínio Marcos, João Antônio a rua. A Revista Não Funciona. 2004. 19 números durante 5 anos. Um pouco mais de 700 autores, do Brasil e do Mundo. Poesia pra boca falar. A fala voltada à poesia. Durante todo processo outros juntando, fazendo dupla virar grupo, coletivo, conjunto, maloqueiristas. Inayara Samuel, Paloma Klysis, Pedro Tostes, Aline Binns, Caco Pontes, Rod Brito. Nestes próximos anos sem Limão. Há sempre uma pedra no meio do caminho.

Intervenções. Poesia com música. Eventos multimídias. Experimento Prosótipo. Oficinas literárias. Criações coletivas. Malocália. C.A.I-MAL. Morro do Querosene. Cartografias. Sescs. Bibliotecas. Casa das Rosas. De Marcelino Freire a Frederico Barbosa. Dois ou três poetas medíocres. Aline Reis. Aline Binns. Aline Limão. Alines. Entre os laços fortalecidos, improvisos, viagens e tretas e afins. 2008 a poesia guarda o que a memória afugenta. Trinca Maloqueirista. Último ano da Não Funciona.

Edições Maloqueiristas, Giovanni Baffô, Berimba de Jesus, Aline Binns, Geovani Doratioto, Renato Limão, Marcelo Nietzsche, Zinho Trindade, Paloma Kliss, Heyk Pimenta, Thiago Cervan, Thiago Calle, Victor Meira, Victor Rodrigues, Augusto Cerqueira, Jonas Workman, Caco Pontes, Pedro Tostes, Juliana Bernardo, Laura Castro, Piero Falgetano, Guilherme Salgado. 26 livros. 21 autores. Nem todos poetas. Entre 2010 e 2016, quase 50 mil livros distribuídos, no mano a mano, na itinerância. 2014, 2015, 2016 na veia ventania, no impulso a tinta fresca e o jazz fazendo de novo poesia.

## Performance, vanguardas e a marca suja da vida

“Você já leu um poeta vivo hoje?”, é assim que os poetas maloqueiristas abordam seus possíveis leitores, em geral, passantes da rua. Mas o que há nessa pergunta enquanto provocação da tradição, da tradição morta, da academia de imortais? Os poetas, neste caso, no fluxo agitado e caótico das *urbes*, através da pergunta chamam atenção para a vida, pulsando nas veias da cidade, nos versos que declamam ali, enquanto vai o passante. Estão diante do/a leitor/a, estão no clímax da efervescência da poesia de rua. Um *flâneur*, se fôssemos evocar a figura de Baudelaire, mas numa versão mais malandra do pintor da vida ordinária das multidões (BAUDELAIRE, 1996, p. 12).

Essa pergunta, contudo, pode aparecer, ainda, em outros contextos, como em espaços mais legitimados da poesia, como bibliotecas públicas, eventos literários como a Festa Literária de Paraty, a FLIP. De modo geral, em evento como a FLIP onde participam em seu circuito *off*, os maloqueiristas em bando *nas ruas*, a abordar os passantes: “Você já leu um poeta vivo hoje?” E assim é que, com a venda dos livros, pagam a viagem e ainda dá uma grana a mais. Chegam a vender tanto a ponto de haver uma história sobre a organização do evento – a FLIP – apreender livros dos poetas da rua, pois estavam assolando o lucro das grandes editoras e livrarias montadas especialmente para o megaevento. A poesia maloqueirista parece, antes de tudo, um gesto, uma tomada de posição diante da vida, diante do campo literário, suas regras, suas exclusões (BOURDIEU, 2001).

Suas referências são variadas e não consonantes, no sentido de não seguir uma linha histórica, uma linearidade evolutiva da historiografia literária, muito menos de estilos. Mas há nexos. Há ligações possíveis, nestes fios soltos do experimental que Berimba nos apresenta na sua rememoração em reconstituir seu próprio trajeto poético, feito a partir de encontros e cruzamentos com uma

cena de literatura de São Paulo. Hoje, se pensarmos em pares contemporâneos, é possível reconhecê-los em grupos como o Selo do Burro, o Sarau do Binho, a Cooperifa, as Edições Toró, entre muitos outros, mais e menos conhecidos na cidade de São Paulo e sua (nem tanto) cena literária subterrânea, pelo menos para o resto do país.

Billie Holiday com Noel Rosa, Leminski com Tim Maia, Torquato e Sá Carneiro. Para evocar a canção “Cabelo Duro”, de Itamar Assumpção “sushi com chuchu misturo”, “quibebe com raviolo”, “sou afrobrasileiro puro”. E de Florbela a Bukowski, o que pode haver de interesse comum? Ou a pergunta por si só é produtiva suficiente para adensar nossa curiosidade: o que pode re-ligar Florbela a Bukowski a uma mesma tradição? (ASSUMPCÃO, VASCONCELOS, 2006).

Diante do leitor, é o corpo todo que fala. Livro na mão, frases prontas no gogó, um repertório de gestos e poemas decorados, a “estética da ginga”<sup>3</sup>, uma abordagem certa para garantir o troco do dia. “Você já leu um poeta vivo hoje?” A pergunta é malcriada, é provocativa. Há uma ironia que quase já afirma, não, jovem, você não leu um poeta vivo hoje. Venha, compre meu livreto e leia um poeta vivo. Esqueça os imortais. Autografo o livro para você. Pode ser até agressivo para quem passa. Insistente. O salve do “rolê”. Não importa. É um modo de fazer, um caminho estético. Ou melhor seria, nas palavras de Jacques Rancière, “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer”. (RANCIÈRE, 2005, p.13)

Propomos pensar no coletivo a partir de diversas linhagens de vanguarda. Do teatro oficina a Oswald de Andrade, invertendo de propósito os tempos na evocação das referências, parece a Malocália ser uma das imagens mais chaves para entender como a poesia maloqueirista se liga/dialoga/faz referência a alguma tradição da poesia brasileira. Sendo Malocália um nome auspicioso para pensarmos em movimentos artísticos no Brasil, vale uma referência

à Tropicália, tanto na canção popular quanto nas artes ambientais, à Marginália de Hélio Oiticica, à Antropofagia relida pelo Teatro Oficina na década de 1960, a Maloca da periferia negra de São Paulo, em ebulição com os talentos da escrita periférica.

A Malocália foi uma espécie de *happening* poético feito pelo coletivo, nomeada como “uma interação da poesia falada com outras linguagens artísticas como a música, a expressão corporal, as artes visuais e a performance, num jogo fluido e espontâneo, próximo a uma *jam-session* mambembe, em que poetas, grafiteiros e compositores revezam-se num diálogo direto com o público”. (POESIA MALOQUEIRISTA, *blog*)

A própria ideia de *happening* já é uma pista. Termo surgido nas primeiras experiências que compuseram o que hoje entendemos como arte da performance, podemos entendê-lo como uma modalidade que usava a indeterminação e o acaso como elementos constitutivos de composição. Usamos o verbo no passado porque tem o primeiro uso da palavra no contexto do evento *18 Happenings e 6 partes* organizado por Allan Kaprow, em Nova Iorque, no ano de 1959. É dele a definição do termo como um evento que só pode ser apresentado uma única vez (GOLDBERG, 2012, p.165).

Talvez, então, surja aí mais um caminho para pensar como a poesia maloqueirista está, sobretudo, ligada a uma tradição de performance no Brasil. Porém, falar em tradição e performance é muito problemático, uma vez que a segunda tensiona justamente as classificações da primeira assim como a desestabiliza. Em uma sociedade fordista, de consumo, em série, que a performance é como uma arte do desmanche. E esse desmanche opera também na sua própria historiografia, que se confunde muito na hora de desenhar seus marcos, delimitar seus tempos. Definir performance, assim, seria um falso problema, na medida em que ela trata, justamente, de “desnortear classificações”, de “resistir a definições” (FABIÃO, 2009).

Há, assim, muitas origens apontadas para performance, mas as múltiplas experiências que ganharam essa alcunha não

convergem para um tronco comum, com características consonantes, estáveis e sedimentadas. Referência para os estudos na área, por exemplo, *A Arte da Performance*, de Jorge Glusberg, é aberta justamente com uma citação de Jochen Gerz pontuando que performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, que não tem lugar nas instituições (GLUSBERG, 2005). Embora progressivamente tenham surgido manuais cujo tema principal seja a performance, RoseLee Goldberg, no volumoso *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, ressalta a antiga dificuldade de situá-la na História da Arte. Mais do que isso, chama a atenção para o fato de ela ser um lugar de impasse, um esgotamento de velhas categorias, um caminho para novas direções (GOLDBERG, 2012, p. 8).

No entanto, podemos pensar, como propõe Roselee Goldberg, que a performance se confunde com a história das vanguardas, sobretudo no que diz respeito a suas rupturas. O termo vanguarda, do francês *avant guard*, traz consigo uma acepção militar, a saber, parte do exército que marcha em frente, responsável por um movimento, que, na arte, pode também vir associado às palavras: ruptura, choque, ataque, violência. Hoje é unânime associá-lo à noção de um grupo ou artista precursor, pioneiro, à frente.

No caso dos Maloqueiristas, talvez o clímax deste contato com a vanguarda tenha sido o encontro com o Teatro Oficina, na época em que este revisitava (mais uma vez) a obra de Oswald de Andrade na ocasião das comemorações do cinquentenário de sua morte. Foi assim que, deste contato, em 2004, dos artistas do Teatro Oficina Uzyrna Uzona com os poetas maloqueiristas, nasceu a revista Não Funciona, que podia, aparentemente, dialogar tanto com a geração de mimeógrafo, poetas reunidos por Heloísa Buarque de Hollanda, que receberam o título de Poesia Marginal, quanto com a arte conceitual de artistas-poetas como Paulo Bruscky, seus poemas vivos e sua poesia postal, e a própria cultura punk dos fanzines e publicações independentes (HOLLANDA, 2007).

No entanto, aqui vale mais pensar na relação de uma tomada de posição em relação ao gesto criativo. Um gesto que, neste caso, é contaminado das ideias antropofágicas e dionisíacas de Zé Celso Martinez, que assume, desde a década de 1960, uma postura estética anticontemplativa e provocativa, uma deseducação, nas suas palavras, provocando o que ele chama de “inteligência recalçada” (FREITAS, 2013, p.245).

Recorremos, assim, neste percurso entre vanguardas e performances, aos manifestos e proposições de “novas poéticas”, novas propostas para criação literária, menos na certeza de que foram levadas a cabo, mais na maneira como explicitam um modo de pensar, enquanto operação artística. Ao ler os manuais que sistematizam uma história da arte da performance, é frequente a referência aos poetas e escritores envolvidos nos movimentos de vanguarda, desde os dadaístas de Zurique, os surrealistas parisienses até a Semana de Arte Moderna de 1922 e o que se chamou de neoconcretismo no Brasil. Focamos aqui na experiência brasileira da Semana de Arte Moderna de 1922.

Embora muito se fale da famosa ausência do teatro na Semana de Arte Moderna, esse evento-chave que muda os rumos da arte brasileira, a partir daquele período, o crítico literário João Cesar de Castro Rocha pontua que os artistas dessa geração levaram o teatro para o próprio cotidiano, para a própria vida (ROCHA, 2012). Ora, se apontam o futurismo, o dadaísmo e outros movimentos de vanguarda do início do século XX como uma espécie de pré-história das performances, não seria arbitrário se tomássemos o evento de três dias no Teatro Municipal de São Paulo como um marco possível de uma tradição de performance no Brasil, sobretudo do ponto de vista da literatura. Isso porque uma forte referência desses modernistas eram as noitadas futuristas, onde se reuniam representantes de várias linguagens artísticas, pintores, poetas, músicos, entre outros (GLUSBERG, 2005; GOLDBERG, 2012).

Marinetti, principal poeta italiano do futurismo, responsável pela maioria de seus manifestos, organizou vários saraus futuristas, que, posteriormente, receberam a alcunha de teatro de variedades e, além dessa abertura a muitas manifestações estéticas e pouca distinção entre poetas, pintores e performers, carregaram um intenso tom provocativo, obrigaram o público a participar e desejaram desestabilizar a passividade do observador. Por isso, um gosto pela vaia. Marinetti chegou a escrever sobre o prazer de ser vaiado e, o aplauso, nesse sentido, significaria algo medíocre, “excessivamente digerido” (GOLDBERG, 2012, p. 20).

O futurismo, nesse caso, é reconhecido como um movimento que deixa um legado para experiências posteriores, desde o construtivismo russo até as performances e instalações. Clama por transformações estéticas, mas também por mudanças de valores e comportamentos.

Sendo o movimento europeu de vanguarda, do início do século XX, que talvez tenha escrito a maior quantidade de manifestos, reconhece-se aí seu grande diferencial. Esse gênero textual, que, com o uso de vocativos e imperativos incitavam a uma ação coletiva, era não apenas o principal porta-voz para justificar e explicar suas escolhas estéticas, mas também só eram válidos se declamados em voz alta, nas noitadas ou nas ruas da cidade. É muito importante entendermos o papel que assume o manifesto, nesse caso. Não só veículo de disseminações de ideias e propostas; valia mais sua circulação pelos meios de comunicação de massa como os jornais, panfletos distribuídos, arremessados pelas ruas.

Os manifestos, antes lidos em voz baixa, de caráter privado, pediam uma performance. Por isso, expunham a integração que pregava Marinetti de uma concepção de arte que se ligasse à vida moderna, veloz, em movimento, válida para todos os campos da experiência. Criticando o livro e o museu, que conservavam e comunicavam um pensamento de maneira passadista, buscavam, na contramão, um fluxo, uma circulação, um dinamismo para a literatura. E não só ela. Para os futuristas, todos deveriam se colocar na alcunha

de criadores, desde o espectador até o poeta, o pintor, os artistas, em geral. E era justamente num ambiente coletivo, na ação, que o manifesto se realizava plenamente.

É importante reconhecer a maneira como esse grupo italiano se propõe a integrar vida e arte, fundir *práxis* e poética. A própria noção de vanguardas históricas, como sinaliza a tese de Peter Burger, em seu famoso *Teoria da Vanguarda*, é uma tentativa de reconduzir a arte à praxis vital (BÜRGER, 2012).

Embora muitos aleguem que os futuristas atuaram mais nos manifestos do que pondo em prática aquilo que neles anunciavam, alguns críticos, como Vanessa Bortulucce, defendem, na experiência futurista, uma ausência dessa cisão, sendo os manifestos, eles mesmos, práticas. Por isso, ela entende o manifesto como texto-ação, a um só tempo gesto e reflexão. (BORTULUCCE, 2010).

Assim, na maneira como circulavam, “beliscando os pés de um transeunte”, dissolvidos numa poça de sujeira, performados, os manifestos tinham a marca da vida. Eles produziam sentido, eram efetivados, quando rasgados, vaiados, quando perturbavam quem os ouvia, quando pediam leitura rápida consonante ao ritmo das grandes metrópoles industriais. Chegava, por isso, às mãos de novos públicos, aqueles que o recebiam e liam enquanto caminhavam, pessoas não necessariamente frequentadoras das grandes rodas literárias, mas consumidoras dos meios de comunicação de massa (BORTULUCCE, 2010, p.71).

Sob a tônica da velocidade, a literatura se empenhava de movimento, que pedia uma ação direta, uma dinâmica, para envolver ativamente o público em seu projeto de vanguarda. O foco, portanto, era muito mais no fazer do que em seu produto final, provocando, também, o *status* ontológico da arte, com o desejo de inaugurar uma estética da impermanência (BORTULUCCE, 2010, p.74).

Nesse ponto da reflexão, já podemos ouvir um eco brasileiro em Manuel Bandeira e seus metapoemas que falavam e propunham

um novo fazer para a poesia, como “Desencanto”, das *Cinzas das Horas* (1917), “Poética”, da *Libertinagem* (1930), entre outros, como o próprio “Os Sapos”, publicado em *Carnaval* (1919), e declamado por Ronald de Carvalho na Semana de Arte Moderna, em meio a vaias e gritos. Aqui temos também a proposta de uma “nova poética” que tenha justamente a marca suja da vida, a nódoa de lama no brim do poeta sórdido que dobra a esquina de uma rua qualquer.

Embora tendo rejeitado a alcunha de futuristas, como fez veementemente Mário de Andrade e Menotti Del Picchia<sup>4</sup>, por exemplo, na conferência “Arte Moderna”, lida durante a semana, é inegável relacionar um tipo de sensibilidade estética que permeava uma ideia de modernidade que se dirigia para uma busca da poesia pulsante, novas formas de fazer literatura, de pensar sua composição, assim como na vontade de ir em outras direções dos estilos em voga no Brasil.

Além desse desejo de romper com as categorias artísticas já estabelecidas, na tônica de um evento organizado com uma amplitude de performances artísticas no palco do Teatro Municipal, que ia desde a declamação de poemas a conferências e apresentações musicais, é muito importante que se observe como recrutavam o cotidiano, a vida vivida, “como falamos”, “como somos”, na criação poética (ANDRADE, 1996, p.11).

Os poetas paulistas modernistas, dentro do Teatro Municipal, onde, naquele momento considerava-se o local da arte erudita, da tradição, são recebidos com vaias ininterruptas, algo que marca simbolicamente o sucesso daquilo que se colocava como inovador e iconoclasta. João Cesar de Castro Rocha pontua ainda que, para um artista de vanguarda, a vaia é o verdadeiro aplauso. Em outras palavras, seria dizer que o aplauso indica insucesso, ratifica um código, se a intenção é romper com o estabelecido, o contrário da vaia (ROCHA, 2012).

Outro ponto importante a ser considerado é a plateia. Na leitura de José Miguel Wisnisk, sobre a vaia na Semana de Arte

Moderna, o próprio público se exhibe e se assiste, criando uma situação em que o espectador abandona sua condição de passividade e silêncio (*apud* RESENDE, 2006, p. 44). Fora do livro, o autor também se exhibe em cena, diz em voz alta, lê publicamente aquilo que forjara no papel. Certamente, novas condições do fazer literário, em que as aberturas que desaguariam, posteriormente, no que foi tomado como performance, como o deslocamento de categorias e a tensão arte e vida, já tinham aqui seu germe.

Basta dizer, por exemplo, que os poetas do construtivismo russo, cansados dos previsíveis espectadores dos cafés, decidiram apresentar seu futurismo pela cidade, andando nas ruas com roupas exóticas, rostos pintados, cartolas, casacos de veludos, brincos e colheres nas casas de botão, introduzindo a performance, assim, onde vida e arte não se dividiam, em todas as esferas da cultura (GOLBERG, 2012, p. 40).

## Referências

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela; Manifesto da poesia pau-brasil; Manifesto antropófago**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ASSUMPÇÃO, Itamar. VASCONCELOS, Nana. **Isso vai dar percussão**. ELO MUSIC/BOITATÁ, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder. Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.07-16.

BORTULUCCE, Vanessa. Manifesto futurista: texto-ação. **Revista de Letras**, São Paulo, v.5, n.1, p. 63-76. 2010.

BÜRGER, Peter. “Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa”. In: **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEL PICCHIA, Menotti. Arte Moderna. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Rio de Janeiro:

Vozes, 1997.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 set. 2009.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **26 poetas hoje: antologia**. 4a ed. Rio de Janeiro: *Aeroplano*, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org; Ed. 34, 2005.

RESENDE, Neide. **A semana de arte moderna**. São Paulo: Ática, 2006.

ROCHA, João Cezar Castro. *Entrevista ao Boa Vontade, exibida em julho de 2012*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WRAQLK3oyHA>> Acesso em: 3 abr. 2013.

POESIA MALOQUEIRISTA, *blog*. Disponível em: <http://poesiamaloqueirista.blogspot.com.br/2011/01/malocalia-e-interacao-da-poesia-falada.html> / Acesso em 14 out 2016.

**Envio em: 15/10/2016**

**Aceite em: 15/01/2017**

## Notas

<sup>3</sup> Para pensar na prática dos maloqueiristas, Berimba evoca, na entrevista a seguir, a figura do bom malandro. Se tivesse fôlego, outra aproximação possível neste ensaio seria pensar a partir da *estética da ginga* no trabalho do artista Hélio Oiticica, sobretudo seu estandarte “Seja marginal, seja herói”, que influencia toda uma geração de artistas a partir dos anos 1960 (cf. JACQUES, 2003).

<sup>4</sup> Antes de “A Jaula de uma Escola”, Menotti Del Picchia, em sua conferência, defendia uma liberdade de atuar no “nosso temperamento”, na diversidade “das nossas maneiras”, sendo a

libertação o ponto de convergência entre os autores. No entanto, afirma que aceitaram em determinado momento o termo futurista como um “cartel de desafio” (DEL PICCHIA, 1997, p. 288).