UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Clara Albinati Cortez

CEMFLORES
poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta

Belo Horizonte
2021

Clara Albinati Cortez

CEMFLORES
poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes plásticas, visuais e interartes

Orientador: Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08
A335c
2021

Albinati, Clara, 1983-
Cemflores [manuscrito] : poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta / Clara Albinati Cortez. – 2021.
482 p. : il. + 6 impressos gráficos, em envelope.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Dolabela, Marcelo, 1957- – Teses. 2. Cemflores (Grupo de artistas) – Teses. 3. Política na arte – Teses. 4. Arte – Aspectos políticos – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. 6. Movimentos estudantis – Teses. 7. Estudantes – Atividades políticas – Teses. 8. Artes – Belo Horizonte (MG) – 1980 – Teses.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de DOUTORADO da aluna **CLARA ALBINATI CORTEZ -** Número de Registro - **2017672917.**

Título: **“ Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta ”**

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Amir Brito Cadôr – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca – Titular – UFSC

Prof. Dr. Kaio Carvalho Carmona – Titular – Universidade Agostinho Neto

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 19 de novembro de 2021.

Documento assinado eletronicamente por **Kaio Carvalho Carmona**, **Usuário Externo**, em 29/11/2021, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador**, **Professor do Magistério Superior**, em 30/11/2021, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo**, **Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2021, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo de Freitas Veneroso**, **Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2021, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Jair Tadeu da Fonseca**, **Usuário Externo**, em 01/12/2021, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1084420** e o código CRC **893747D8**.

À memória de Marcelo Dolabela, com carinho.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos cinco anos, muitas pessoas colaboraram direta e indiretamente com este trabalho e sou enormemente grata a elas. Na impossibilidade de mencionar todas, deixo registrados alguns agradecimentos:

Minha orientadora, Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Cacau), que realizou leituras cuidadosas do texto e propiciou um ambiente de liberdade.

CAPES e PPGArtes. Em especial, Maria Angélica Melendi (Piti), amiga e professora, que me abriu um universo de possibilidades em torno a pesquisas e caminhos de vida. Agradeço também a Amir Brito Cadôr, Kaio Carmona e Jair Fonseca pela leitura cuidadosa deste texto e importantes contribuições à tese.

Meu agradecimento especial a todas as pessoas que entrevistei e que me brindaram com generosidade, afeto, lembranças e imagens. Os integrantes de Cemflores: Luciano Cortez, Marcelo Dolabela, Carlos Barroso, Avanilton de Aguilar, Vanita Aguilar, Valéria Jacovine, Carlos Augusto Novais, Jair Fonseca, Roberto Soares, Ilka Boaventura e Rubens Mendonça. Participantes da movimentação cultural e política dos anos 1980, em Belo Horizonte: Ana Caetano de Faria, Silma Bijoux O'Hara, Gustavo Gazzinelli, Cláudia Fonseca, Élida Murta, Ricardo Ribeiro, Zildo Gomes Viana, Leôncio de Andrade Jr., José Guilherme Castro e Carmen Albinati. E também: Dani Belo, Bruno Verner e Eliete Mejorado, Duzão (Eduardo Mortimer), Bizoca (Heloísa Greco), Marcelo Pinheiro, Tibério França, Patrícia Morán e Rafael Conde.

A todos os poetas, músicos e artistas dessa cena contracultural, inclusive, aqueles que não estão mais aqui e que, a partir de suas obras, me conduziram a visões *atrás do sol*, em especial: Edwaldo Zampier, Juca e Roney.

Aos integrantes dos coletivos que participo, pelo companheirismo, suporte nas crises e revolta nas ruas: RedCSur, Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes, Bruxas de Blergh, Coletivo Alvorada e Musas e Moiras. Junto a estas últimas, confabulamos planos para a socialização da obra de Marcelo Dolabela. Entre elas, agradeço especialmente à Maria Regina Guerra, a Ná, pela confiança e total apoio a esta pesquisa.

Os colegas e alunos da Faculdade de Comunicação e Artes da PUCMINAS.

Os amigos: Susana Barriga, Carol Cordeiro, Gláucia Queiroz, Ana Lúcia, Alexis Azevedo, Juliana Mafra, Leíner Hoki, Ariel Ferreira e Hortência Abreu. E minha psicanalista Cláudia Generoso.

Bárbara Deister e Tiago Bernardo pelo apoio fundamental nas transcrições das entrevistas e digitalização de parte substancial do arquivo Dolabela.

Ana Longoni pela imensa generosidade e amizade, por me apresentar a uma forma insurgente e imaginativa de estar no mundo.

Toda minha família por resistir em tempos difíceis. Meus irmãos Júlio e Olívia, seus companheiros Camila e Iván, e meus sobrinhos Vicen e Emi. Em especial, agradeço aos meus pais, Ana Selva Albinati e Luciano Cortez, pelo suporte constante e por me educarem em um mundo de poesia, pintura, solidariedade, greves e viagens.

Por fim, meu carinho e agradecimento infinitos a Marcelo Dolabela, com quem imaginei este trabalho, que apenas pode existir por seu esforço e insistência em preservar os vestígios dessas histórias. Com sua lucidez, foi consciente da importância de uma geração, da qual é integrante fundamental. Através de seu entusiasmo, me transmitia toda energia e ânimo para avançar. Desde pequena, suas palavras impactam meu olhar sobre o mundo. Nos últimos anos, estivemos mais próximos e me sinto feliz por sua amizade e confiança.

RESUMO

Através da pesquisa *Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta*, buscamos recuperar a trajetória do grupo Cemflores, a partir de depoimentos de seus integrantes e do contato crítico-afetivo com o arquivo do poeta Marcelo Dolabela, que guardou por mais de quarenta anos os resquícios dessa memória. Formado por "trabalhadores em arte", como se denominaram, Cemflores surgiu no seio do Movimento Estudantil e atou no cenário da contracultura em Belo Horizonte, nos anos 1980, período marcado pelo processo de redemocratização no Brasil. Os cemfloristas tentaram repensar a práxis das esquerdas, por meio da realização de ações poéticas. Publicaram revistas e dezenas de livrinhos em mimeógrafo, distribuíram poesia em greves e atos pela anistia, realizaram recitais, exposições de arte postal e experiências sonoras que culminaram na criação das bandas de estilo pós-punk Sexo Explícito, Divergência Socialista e Último Número.

Palavras-chave: cemflores; Marcelo Dolabela; arte e política; geração mimeógrafo.

ABSTRACT

Through the research *Cemflores: political poetics in Belo Horizonte in the eighties*, we aimed to recover the Cemflores group's path, based on the testimonies of its members and the critical-affective contact with the poet Marcelo Dolabela's archive, who kept the remains of that memory for more than forty years. Formed by, as they called themselves, “workers in art”, Cemflores emerged within the Student Movement and they acted in the counterculture scenario in Belo Horizonte, in the 1980s, a period characterized by the process of Brazil's redemocratization. The *cemfloristas* sought to rethink the praxis of the left-wing tendencies, through the performance of poetic actions. They published magazines and dozens of booklets made in mimeograph, distributed poetry in strikes and acts for Amnesty, held recitals, mail art exhibitions and sound experiences that culminated in the creation of the post-punk style bands Sexo Explícito, Divergência Socialista and Último Número.

Keywords: cemflores; Marcelo Dolabela; art and politics; mimeograph generation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 QUE CEMFLORES DESABROCHEM 30
2.1 Primeira dentição 30
2.1.1 Avanilton de Aguilar 30
2.1.2 Carlos Barroso 32
2.1.3 Luciano Cortez 33
2.1.4 Marcelo Dolabela 35
2.2 Invenção de Cemflores 37
2.3 Política e cultura 47
2.3.1 Transformações políticas 52
2.3.2 Transformações culturais 55
2.4 Antropofagia 70
2.4.1 A República dos meninos 77
2.4.2 Quem desafia o coro dos contentes 84

3 A GREVE DO POETA OPERÁRIO 88
3.1 Um governo antioperário 88
3.1.1 Fotos 3x4, digitais, manchas de sangue 88
3.1.2 Carteira de trabalho 93
3.2 Greve! 100
3.3 O poeta operário 117
3.4 Cemflores-pirata#2 132

4 TODOS OS ARQUINIMIGOS DOS SUPERMEN 139
4.1 Quem, ainda, escreve postais? 139
4.2 Arte postal na América Latina 141
4.3 1ª Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte 156
4.4 Todos os arquinimigos dos Supermen 163
4.4.1 Luciano Cortez – 1671 167

4.4.2 Adriana Bizzotto 177
4.4.3 Ilka Boaventura 184
4.4.4 Valéria Jacovine 188
4.4.5 Juca (Geraldo Graciano) 191
4.4.6 Gato Jair (Jair Tadeu da Fonseca) 211
4.4.7 Rubinho Mendonça 218
4.4.8 Roberto Soares 229
4.4.9 Vanita Aguilar 247
4.4.10 Carlos Augusto Novais 254
4.4.11 Marcelo Dolabela – o poema é uma ideia 262

5 TEM QUE PIRAR! 280
5.1 Movimento estudantil e poesia marginal 280
5.2 Movimento estudantil nos "anos de chumbo" 281
5.2.1 Tendências 283
5.3 Uma reflexão sobre a porra-louquice 286
5.4 Ações performativas na UFMG 294
5.5 Roseta 300
5.6 Ex-Cemflores 304
5.7 Sexo Explícito 308
5.8 Bar Canil 311
5.9 Leôncio na cabeça, baseado no papel 313
5.10 Divergência Socialista 318
5.10.1 Bijoux O'Hara 323
5.11 Último Número 328
5.12 Cultura, meu bem! 330
5.12.1 Mao Tsé-Tungs 341
5.12.2 Nossa onda de amor não há quem corte 345
5.12.3 Viver a vaia 348

6 REVOLUÇÃO DA SENSIBILIDADE 356

7 COMO FALAR POESIA 368
7.1 Atlântida submersa 368
7.2 Nosso norte é o sul 373

7.2.1 Conceitualismo latino-americano 374
7.2.2 Como vai você, geração 80? 379
7.2.3 Ativismos artísticos 381
7.2.4 Descentrados 382
7.3 Inferno 388
7.4 Feliz 94 394
7.5 Vanguarda/ utopia/ poesia 398
7.5.1 Espartilhos 400
7.5.2 Como falar poesia depois do fim da utopia? 403
7.5.3 Fahrenheit 451 405
7.5.4 Poema pós-utópico 411
7.5.5 Utopia medíocre 413
7.5.6 Palavra e mundo 415

8 CONCLUSÃO? 425

REFERÊNCIAS 441

ANEXOS 466

Anexo A *Eros e Tanatos: Tesão x Discurso* (Murilo Almeida) 466
Anexo B *Cempétalas* (Murilo Almeida) 469
Anexo C Tabela de publicações 473

primeira poesia do ano
escrever
com a borracha

(haicai de Marcelo Dolabela)

1 INTRODUÇÃO

Museu do mundo

> Há tantas coisas feitas
> Para serem abandonadas
> Edifícios na cidade
> Filhos, altas velocidades.
>
> Há tantas coisas feitas
> Para serem abandonadas
> Os amores e as estátuas
> Que enfeitavam as estradas
>
> Tudo isto é só um rastro
> Que vai do berço ao túmulo
> Passar deixando restos pelo mundo
> É o cúmulo
>
> Acúmulo de trastes
> Museu de tudo e nada
> São coisas muito tristes
> As que ficam abandonadas
>
> Quem acha que pode tudo
> Ao final não pode nada
> Há tantas coisas feitas
> Para serem abandonadas
>
> (...)
>
> (trecho da música *Museu do mundo*[1], 1988, interpretada pela banda *Último Número*, com letra de Jair Fonseca)

Um anjo estranho com os olhos arregalados, a boca entreaberta e dentes e asas tortas olha para trás e, a suas costas, vê o passado como ruínas sobre ruínas que se acumulam até o céu. O anjo da história quer deter seu movimento, demorar-se sobre os destroços da memória e reviver os mortos. É, no entanto, impedido por uma forte tempestade que o arrasta para adiante, para o futuro. Para Walter Benjamin, que construiu essa conhecida alegoria, presente nas teses *Sobre o conceito de história* (1940), a tempestade é o que entendemos por progresso, em uma visão da história linear que narra os feitos dos vencedores e que nos força a seguir adiante, independente de todo horror. A alegoria tem como inspiração um pequeno desenho de Paul Klee, chamado *Angelus Novus* (1920).

Na música *Museu do Mundo* (1988), da banda *Último Número*, o espaço em ruínas, feito de coisas para serem abandonadas e largadas pela estrada, que passam acumulando trastes e deixando restos pelo mundo, guarda semelhanças com a paisagem

[1] A música *Museu do mundo*, da banda *Último Número*, pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=MpiTrEgc9XY>, acesso em 26 de março de 2021.

observada pelo anjo da história benjaminiano. Em entrevista, pergunto a Jair Fonseca, letrista e vocalista da banda, que comente um pouco sobre essa referência em suas composições.

JAIR FONSECA[2] – Desde o primeiro disco do *Último Número* já há algum tipo de influência, quase inconsciente, do Walter Benjamin. Tem uma canção, com a letra bem pequena, do primeiro disco em parceria com John [Ulhoa], chamada *O tempo dos assassinos*[3], em que é muito evidente, mas não proposital... não se trata de uma citação. Muito evidente a marca do Benjamin, em uma concepção da história, porque inclusive disso que se fala. *O Tempo dos Assassinos*, o título é uma citação de Rimbaud, e a letra é a propósito da volta ao terror, fascismo. A letra diz respeito àquela concepção da história, partiu daquela alegoria do anjo da história, do Paul Klee. A famosa alegoria de Walter Benjamin. A letra é curtinha, fácil de entender. Muito direta, muito objetiva. Tem versos como: "quando anoitece, o medo faz calar. Quando amanhece, é tarde para lembrar. A história se apaga num momento, a memória tece o esquecimento". E aí vem o refrão: "Acordem, mortos, recordem. Os vivos não querem lembrar. Destruíram tudo, juntaram os cacos depois. Sujaram tudo, lavaram tudo depois". Não é uma coisa que eu planejei. Vou escrever um poema sobre Walter Benjamin, mas era pensando exatamente essa concepção de história. Dos perdedores, dos desvalidos, dos massacrados, a história não contada, ou mal contada. E isso volta no *Museu do mundo*, no segundo LP. O primeiro é o *Strip-tease da alma* [1987], em que está *O Tempo dos Assassinos*.

No instante do relâmpago, de uma história não-linear, de um *tempo espiralar* em que tudo vai e tudo volta, cíclico e reversível, vemos brilhar uma imagem do passado para logo desaparecer. Em um presente visado pelo passado, em uma temporalidade implicada, em que passado-presente-futuro são interdependentes, precisamos nos deter nas ruínas e redimir os mortos das opressões. Esse tempo demorado se assemelha ao trabalho do luto, constantemente interrompido em nossa realidade brasileira, fato muito palpável no contexto atual de pandemia. Há que seguir a "vida", isto é, seguir produzindo para o *cis*tema em detrimento dos mortos. 500 anos de lutos coletivos não realizados.

A tarefa de compreender os cacos que dizem das histórias dos vencidos pode significar rebuscar em e fabular a partir dos arquivos que se confundem com lixo e com

---

[2] Entrevista com Jair Fonseca, realizada por Clara Albinati, em 2020.
Para trechos mais longos de entrevista nesta tese, optei por essa diagramação (fonte: arial 12, espaçamento simples, tom cinza), como uma tentativa de facilitar a leitura e destacar as entrevistas do resto do texto.

[3] A música *O tempo dos assassinos*, da banda *Último Número* pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXOGk0-SBr8>, acesso em 26 de março de 2021.
O Tempo dos assassinos (1946) é o título do livro de Henry Miller, apresentando um estudo sobre a vida do poeta Arthur Rimbaud.

a mania obsessiva dos acumuladores, ou mesmo na ausência de arquivos; em relatos meio lembrados meio esquecidos das mesas de bar; em notas astronômicas e suicidas que se ocultam ao lado das grandes notícias de capa dos jornais... Para Benjamin, nada escapará à atenção crítico-afetiva do historiador materialista (do cineasta, do artista, do "investigador em arte", do aluno e do professor) que, assim como o trapeiro com suas gambiarras, encontra sentido em fragmentos aparentemente descartáveis.

Museu hippie

Um poema-objeto: pontuo com canetinhas coloridas toda extensão de um rolo de papel higiênico, que intitulo "papel higiênico para nádegas sensíveis", para "nádegas burguesas". Faço um poema sonoro sobre um sapinho croc-croc. Para um concurso de livros da escola, escrevi a história de uma pulga Pulgolina que vivia em um cachorro, mas passava por problemas com a Sangasa, uma espécie de Copasa das pulgas. Meu pai armou e imprimiu o livrinho na casa de um amigo que tinha um computador (era o início dos computadores em Belo Horizonte), ilustrei os espaços em branco. Cada trabalho escolar virava uma publicação: livro-objeto sobre a cultura egípcia com ilustrações feitas à mão, um jornal de época em formato tablóide sobre a queda de Napoleão. Fazíamos performances: recitei *Ode ao burguês* de Mário de Andrade, de pé sobre uma cadeira da escola, usava uma gravata-borboleta verde-amarela gigante. *Cobra Norato*: costuramos uma enorme cobra de chita, entrávamos dentro e, nas mãos, levávamos dessas velas que soltam faíscas, que íamos girando. Sem ver nada, dentro da cobra, apenas escutávamos os gritos de assombro dos nossos colegas de sala. Com minha irmã, fazíamos projeções de slides na parede de casa: catedrais góticas e o fundo do mar, imagens que meus pais utilizavam nas aulas de português, arte e biologia na escola em que trabalhavam. Em meio a essas imagens, havia fotografias da minha mãe de mochileira em viagens pela América Latina com amigas, por cordilheiras, rios, ruas e vielas em cidadezinhas na Bolívia. Escutando um disco vinil da Marisa Monte, minha irmã e eu incorporávamos Carmen Miranda na janela. Depois vinha Nina Hagen e Tubarões Voadores, que causavam muito medo. Muitas vezes, acompanhamos nossos pais nas escolas, enquanto davam aulas e, também, nas reuniões de greve, nas greves, nas manifestações todas, nos comícios do Lula, pelo impeachment do Collor, nesses últimos atos, íamos junto com meus tios e primos. Esses momentos eram como carnaval. Com meu primo Jonas, estávamos tão habituados à Praça da Estação, que escalávamos a estátua central com bandeiras que ganhávamos de desconhecidos.

"Todos juntos somos fortes", no escritório do meu avô, com meus vários primos, escutávamos *Saltimbancos*, de Chico Buarque, cada um de nós era um bicho com sua singularidade, e todos estávamos unidos. Uma grande amiga da minha mãe, a Rosa Pimentel, professora de educação física, cantava *Gracias a la vida* no alto do carro de som nas greves. Em uma dessas, invadimos a prefeitura na avenida Afonso Pena, acho que eu era a única criança insurrecta. Sérgio Farnese me presenteou uma fita com a *Internacional* cantada em várias línguas. Acompanhávamos as reuniões de poesia com meu pai, no apartamento de Marcelo Dolabela. Lembro de pular em um "pogobol" e de uma coleção de soldadinhos de chumbo no quarto com os discos de vinil (8 toneladas de discos! Marcelo me disse recentemente, quando transportou o acervo a uma sala no edifício Maletta). Havia as apresentações de poesia nos bares e pequenos teatros, com recitais, projeções de imagens, ruídos e músicas da Divergência Socialista. Silma Bijoux O'Hara e suas performances viscerais. Uma fita k7 com *dadamusic* que eu escutava sem parar. Improvisações do meu pai que "dançava" poemas. Ler a duas vozes *Um lance de dados*. Fragmentos de conversas de filosofia da minha mãe e textos de marxismo pela sala. Uma tarde, meu pai se encontrava com amigos na varanda de casa, quando, lentamente, do muro da vizinha, descia uma placa improvisada de papel, em que se lia: "Museu hippie" (certamente preparada por minha amiga Michele, que vivia com os avós Dona Maria Helena e Seu Farid, na casa ao lado).

Escapavam e se traduziam para o nosso universo de criança reverberações dessas ações coletivas: amigos professores dos meus pais; o grupo de estudos sobre o pensamento filosófico marxiano, que minha mãe participava, coordenado pelo pesquisador José Chasin, na Fafich-UFMG; o coletivo de poesia que meu pai integrava, cujas raízes remontavam à Cemflores. Desses encontros, surgia uma "politicultura" – termo proposto por Marcelo Dolabela, em 1984 –, manifestações que desafiavam os limites que convencionalmente demarcam os territórios da arte e da política, que também chamamos aqui de *poéticas políticas*[4].

Certa energia daqueles dias me movimenta ainda hoje. Nesta tese, decidi me aprofundar em um desses momentos: Cemflores, formado em 1978 por estudantes da UFMG e do secundário. Um grupo de "trabalhadores em arte", do qual meu pai –

[4] O termo *poéticas políticas* surge em algumas apresentações da RedCSur, como no seminário *Red Conceptualismos del Sur. Reactivaciones poéticas políticas*, realizado no Museu Reina Sofía, em 2009. Ou ainda no curso *poéticas/políticas*, ditado por Ana Longoni no CIA (Centro de Investigaciones Artísticas), em Buenos Aires, Argentina, em 2010.

Luciano Cortez – foi um dos fundadores. Realizavam extensas reuniões semanais, um trabalho árduo de escrita, montagem de textos e imagens, diagramação, impressão e venda mão em mão de livros e revistas. Faziam recitais, performances, peças de teatro e exposições de arte postal. Cemflores buscou atuar de forma ampla na cultura, propondo o diálogo entre linguagens. Suas referências recorriam um variado espectro: antropofagia, poesia concreta, poema/processo, Tropicália, cinema novo, *nouvelle-vague*, poesia marginal, MPB, rock, punk, pós-punk, brega, Escola de Frankfurt, arte pop, quadrinhos, vanguardas, Maiakovski, dadaísmo, Sebastião Nunes, Movimento de Arte Pornô, marxismo, Bashô, Duchamp... Segundo Dolabela[5], quase duas centenas de artistas passaram por Cemflores, entre participantes constantes e breves colaborações. Do grupo, derivaram bandas como Sexo Explícito, Divergência Socialista, Último Número e Alma Ciborg; realizaram ainda projetos editoriais, recitais e festivais de poesia; impactando a cena cultural da cidade.

Apesar disso, Cemflores permanece bastante invisibilizada. Encontro poucas referências ao grupo, como, por exemplo, no livro *O que é poesia marginal* (1982), de Glauco Mattoso; no Catálogo da Imprensa Alternativa, organizado por Leila Míccolis e Marcos Augusto Gonçalves; em alguns artigos, escritos por Marcelo Dolabela e publicados em jornais locais; e, mais recentemente, na tese de doutorado de Kaio Carmona, *26 poetas ontem: Belo Horizonte literária* (Letras–UFMG, 2015), em que o autor traça um panorama dos poetas na cidade, entre as décadas de 1980 e 2000.

Uma imagem sísmica

Em 2005-2006, no final da graduação em Belas Artes pela EBA-UFMG, com a orientação de Maria Angélica Melendi (Piti), desenvolvia uma pesquisa sobre o artista argentino León Ferrari. Na disciplina de crítica da arte e no grupo de estudos *Estratégias da arte numa era de catástrofes*, Piti nos apresentava manifestos de artistas latino-americanos dos anos 1960, algo, naquele momento, completamente desconhecido por mim e que, desde então, move meu interesse. Em um desses manifestos, Ferrari diz: "A arte não será nem a beleza nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte bem sucedida será aquela que dentro do meio onde se move o artista tenha

[5] Informação encontrada na justificativa *Elas cantam Cemflores*, apresentada por Marcelo Dolabela para a Lei Municipal de Incentivo à Cultura – LMIC – de Belo Horizonte, em 2010.

um impacto equivalente, em certo modo, ao de um atentado terrorista em um país que se libera"[6] (FERRARI, [1968], 2005, p. 27) (tradução nossa).

Alguns anos depois, ao me dedicar à pesquisa sobre Cemflores, percebo quanto há de ressonância entre as propostas da arte latino-americana que estudávamos na universidade e as práticas com as quais convivi e que me marcaram na infância. Um espírito comum que se relaciona ao desejo de *politiculturar* nossos contextos, marcados por desigualdade, injustiça, impunidade, machismo, racismo, elitismo, que provocam revolta e o impulso de transformar a realidade.

Ainda na pesquisa de graduação sobre León Ferrari, minha maior referência foi o livro *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000), dos pesquisadores argentinos Ana Longoni e Mariano Mestman. Através de depoimentos de participantes da vanguarda artística argentina dos anos 1960 e de uma extensa pesquisa e socialização dos arquivos da época (panfletos, manifestos, fotografias), os autores buscaram recuperar uma memória dessa cena, que chamaram de "itinerario del '68". No período marcado pela ditadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970), artistas das cidades de Rosário e de Buenos Aires passaram a realizar obras participativas, *happenings* e *anti-happenings*, *arte de los medios de comunicación de masas*, com denúncias políticas (à guerra do Vietnã, ao assassinato de Che Guevara, à ditadura, entre outros), para as quais se valeram, em muitos momentos, de estratégias organizativas e comunicacionais, inspiradas nas experiências das guerrilhas. O processo de radicalização das esquerdas no país e a perspectiva da iminência revolucionária alimentaram a trajetória de radicalização da vanguarda artística, levando à ruptura da mesma com as instituições. Os artistas se voltaram ao desenvolvimento de trabalhos coletivos, com o questionamento da noção da autoria individual, transladando a arte para espaços alheios a seus circuitos. Em 1968, realizaram *Tucumán Arde*, ação coletiva que reuniu artistas rosarinos e portenhos, que se deslocaram para a província de Tucumán, ao norte da Argentina – região empobrecida, cuja economia girava em torno à produção de açúcar. Através do convívio com seus habitantes e do apoio de sociólogos, economistas, jornalistas e fotógrafos, os artistas realizaram um conjunto de ações de caráter interdisciplinar, em que denunciaram as condições precárias de vida local. O "itinerário de '68" prosseguiu com várias discussões acerca da eficácia da arte

[6] Do espanhol: "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, al de un atentado terrorista en un país que se libera."

como agente transformador da realidade, culminando com o abandono definitivo ou temporário da prática artística por alguns integrantes daquela vanguarda e a passagem de outros à ação política direta e à participação na luta armada. Esse foi o caso de Eduardo Favario, um dos fundadores do *Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario* e participante de *Tucumán Arde*. Pouco tempo depois dessa experiência, "Favario abandonou a arte para formar parte do Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) e posteriormente passar à clandestinidade com a correlativa guerrilha do Ejército Revolucionário de los Trabajadores (ERP). Foi assassinado em 1975 em uma operação militar do exército regular sob um governo constitucional"[7] (CARNEVALE et. al., 2015, p.87) (tradução nossa).

Além do impacto provocado pelo contato com o itinerário de '68, me chamou atenção no livro *Del Di Tella a Tucumán Arde* o trabalho dos autores em contextualizar minuciosamente as práticas de vanguarda, a predominância dos arquivos como parte de sua construção textual e imagética, assim como a valorização da memória oral (por tratar de manifestações pouco registradas, algumas passagens foram recuperadas unicamente através das lembranças dos participantes). Os autores combinavam o rigor da análise histórica – a recuperação de um momento passado – com a intenção marcada de transformação do presente e de liberação das energias disruptivas contidas nas manifestações estudadas, através da aproximação crítico-afetiva aos arquivos e depoimentos[8].

Tateava, assim, sobre um posicionamento que até hoje me interpela, por extravasar o âmbito da academia e se expandir para o mundo. "Pesquisar é em si um ato político" (RedCSur, *Declaración Instituyente*[9]).

Depois da graduação, vivi quase um ano em Buenos Aires. Nesse período, fiz parte de um grupo de estudos, chamado *Los Miserables*, que se reunia uma vez ao mês no apartamento de Ana Longoni. Aqueles eram dias muito esperados por mim,

---

[7] Do espanhol: "Favario abandonó el arte para formar parte del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y posteriormente pasar a la clandestinidad con la correlativa guerrilla del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Fue asesinado en 1975 en una operación militar del ejército regular bajo un gobierno constitucional."

[8] Em *Desiventario: Esquirlas de* Tucumán Arde *en el Archivo de Graciela Carnevale*, os autores se referem ao livro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, de Ana Longoni e Mariano Mestman, como "monografia clássica de referência centrada no arquivo" (CARNEVALE et. al., 2015, p.24).

[9] Link para a *Declaración Instituyente* da RedCSur: <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/>, acesso em 26 de março de 2021.

discutíamos textos e tomávamos mate. Havia grande generosidade na socialização de conhecimentos e um ambiente de inclusão e amizade.

Do desejo de aprofundamento dessa forma colaborativa de pesquisar e estar no mundo, que entrelaça "poesia-pensamento-criação-ação" e se quer "afetada pelo presente e sua historicidade", surgiu, em 2007, a *Red Conceptualismos del Sur*[10] (RedCSur). "Uma trama afetiva e ativista que desde um posicionamento plural sul-sul busca atuar no campo de disputas epistemológicas, artísticas e políticas do presente"[11] (RedCSur, *Declaración Instituyente*) (tradução nossa).

> Nos interessa retomar o espírito anti-capitalista, e o impulso descentralizador e libertário dos internacionalismos de esquerdas e anarquistas; as lutas anti-coloniais, decoloniais e anti-imperialistas, anti-racistas e ecologistas terceiro-mundistas, mas com a condição de que não se tornem meras consignas, e que possam ajudar a deslocar um limite, ou produzir uma descoberta micropolítica nos nossos modos de fazer, reconhecendo a importância destas ressonâncias tanto em seus resultados como em seus processos.[12] (IBIDEM) (tradução nossa)

Formada, atualmente, por cerca de 40 integrantes, entre artistas, ativistas e pesquisadores de várias nacionalidades, a RedCSur é uma articulação de esforços na constituição de contra-memórias na historiografia da arte latino-americana, dos anos 1960 à atualidade, abordando práticas *underground*, coletivas e/ou marginais que tensionam as fronteiras entre arte e política. Na perspectiva da RedCSur, os esforços do passado podem suscitar ideias e transformações no tempo presente e é este impulso que move as pesquisas do grupo. Nesse sentido, a RedCSur atua por múltiplas vias de ação: realização de manifestos e pronunciamentos públicos, campanhas gráficas, pesquisas coletivas e transversais, publicações, políticas da memória e de arquivos, seminários e atividades públicas. Suas ações transversais se relacionam com "traduzir a ideia à gráfica, a gráfica à ação, a ação ao texto, a experiência comum ao manifesto"[13] (RedCSur, *Declaración Instituyente*) (tradução nossa).

Em 2012, a RedCSur realizou, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, a exposição *Perder a forma humana: uma imagem sísmica dos anos oitenta*

---

[10] Ver: < https://redcsur.net/>, acesso em 14 de janeiro de 2021.
[11] Do espanhol: "una trama afectiva y activista que desde un posicionamiento plural sur-sur, busca actuar en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente."
[12] Do espanhol: "Nos interesa retomar el espíritu anticapitalista, y el impulso descentralizador y libertario de los internacionalismos de izquierdas y anarquistas; las luchas anticoloniales, decoloniales y antiimperialistas, anti-racistas y ecologistas tercermundistas, pero a condición de que no se vuelvan meras consignas, y que puedan ayudar a correr un límite, o producir un hallazgo micropolítico en nuestros modos de hacer, reconociendo la importancia de estas resonancias tanto en sus resultados como en sus procesos."
[13] Do espanhol: "traducir la idea a la gráfica, la gráfica a la acción, la acción al texto, la experiencia común al manifiesto."

na América Latina[14]. A partir da imersão em frágeis documentos, panfletos, fotografias e relatos, *Perder a forma humana* trouxe à tona experiências efêmeras de poéticas políticas latino-americanas, criando fissuras em uma historiografia da arte que resume os anos 1980 ao *boom* da pintura expressiva de grande formato, celebrada pelo mercado. Essa extensa pesquisa revela que foram abundantes os vínculos entre arte e política naquela década, através de práticas que, não só resistiram aos contextos ditatoriais, como também propunham modos de ser que estimulavam o surgimento de novas configurações micropolíticas. O livro-catálogo [15] da exposição é apresentado como sendo uma *caixa de ferramentas* para as lutas do presente, por atualizar estratégias criativas do passado que podem ser reapropriadas e reiventadas hoje.

Ao ler o livro-catálogo, percebo que Cemflores foi parte dessa imagem sísmica, também integra uma trama que se desenha desejante pelo território da América Latina. A partir daí, decido recuperar essa memória.[16]

Uma década quase perdida

ILKA BOAVENTURA [17] – Nós estávamos nesta maré de acontecimentos, participando intensamente desse processo de redemocratização, [...] [que] movimentava não só o debate sobre literatura, mas a literatura engajada dentro da vida social, dos acontecimentos políticos e uma poesia engajada, politicamente e também esteticamente. Ou seja, havia toda uma preocupação em reunir forma e conteúdo, tudo isso tinha a ver com uma proposta estética, epistemológica, ideológica e política. Então nós estávamos, evidentemente, vivenciando um momento político como artistas completos, como pessoas interessadas em que a poesia e a literatura estivessem no meio de tudo isso. Um jogo de espelhamento com a realidade social, vinculado a uma preocupação estética política, literária etc.
[...]
Então a gente ia para os bares, distribuía, vendia as nossas coisas, a poesia marginal. [...] [Discutíamos] com as pessoas o que a gente fazia e [transformávamos] aquele ato literário também em um ato político de conscientização, de tomada de consciência das pessoas do processo político. Então, evidentemente que tudo isso estava muito marcado no nosso engajamento. Não era um engajamento só político, nem só estético. Era estético, porque era político e era político, porque era estético, ou seja, a proposta epistemológica, a proposta literária, ela envolvia uma preocupação com o que nós fazíamos. Em que fazer poesia era também fazer um trabalho.

---

[14] Para mais informações, acessar: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana>.
[15] O catálogo em pdf pode ser encontrado no link: https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf, acesso em 21 de março de 2021.
[16] Em 2016, passei a integrar a RedCSur.
[17] Entrevista com Ilka Boaventura, realizada por Clara Albinati, em 2019.

> Não era só para diversão, não era um clube de fruição literária, de fruição estética pela forma. [...] [Tratava-se de] compor não só o nosso próprio trabalho literário, mas a nossa forma de agir como poeta e de transmitir, de editar, de passar adiante, de transformar isso num veículo de conscientização, um veículo de transformação.

Na passagem acima, Ilka Boaventura nos conta sobre sua participação em Cemflores.

Meu pai dizia que a união de tantas pessoas em torno deste projeto comum apenas foi possível, devido à existência de um contexto histórico propício às mudanças. "É essa coisa meio Maiakovski de agir na revolução. E as perspectivas nossas não eram menores que essas não. Da ditadura a gente sai, puxa uma assembleia livre e soberana, da assembleia a gente já puxa pra outros negócios e faz uma revolução!" (CORTEZ, 2009)[18], menciona a respeito das expectativas de Cemflores e dos estudantes no começo dos anos 1980 no Brasil.

Uma referência importante para a compreensão das particularidades desse momento histórico é o livro de Gelsom Rozentino de Almeida: *História de uma década quase perdida. PT, CUT, crise e democracia no Brasil: 1979-1989* (2011). Nele, o historiador se contrapõe ao senso comum de que os anos 1980 haveria sido uma década perdida. Inversamente, o período, marcado pela crise da ditadura, veria surgir fulgorosas lutas sociais, mobilizando multidões em greves gerais históricas, em manifestações pela anistia, na campanha nacional por Diretas Já, na elaboração da Constituição de 1988 e nas eleições presidenciais de 1989. Para Almeida, esses movimentos geraram uma contra-hegemonia inesperada para os setores privilegiados da sociedade, balançando, momentaneamente, o tabuleiro das disputas políticas, sociais e econômicas. Segundo o autor, aquela foi uma década fundamental para a consolidação da democracia no Brasil. O recorte histórico do livro de Almeida é também, não por acaso, o recorte temporal do nosso trabalho (1977-1989). Cemflores existiu em estreito diálogo com este contexto, em que um *tempo-de-agora*[19] – material inflamável que explode o contínuo da história, "salto" da fera no tempo (LÖWY, 2010, p.120) – abrigou uma temporalidade permeável às transformações.

[18] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, em 2009.
[19] *Tempo-de-agora* é a tradução ao português do conceito benjaminiano *Jetztzeit*.

Fabulações críticas

> Sou consciente que nunca escrevi nada além de ficções. Não quero dizer, entretanto, que a verdade esteja ausente. Parece-me que existe a possibilidade para a ficção de funcionar na verdade, para um discurso ficcional induzir efeitos de verdade, e de fazer com que um discurso verdadeiro engendre ou 'manufature' algo que ainda não existe, isto é, 'ficcione' esse algo. Ficcionamos a história com base em uma realidade política que a torna verdadeira, ficcionamos uma política ainda não existente com base na verdade histórica.[20] (FOUCAULT, 1980, p. 193) (tradução nossa).

Em 2009, realizei as primeiras entrevistas sobre Cemflores com Marcelo Dolabela e com Luciano Cortez. Nesse momento, ainda não sabia muito bem o que surgiria dali: um filme, uma pesquisa acadêmica... apenas sentia um enorme interesse por essas histórias. À época, escrevi um roteiro para cinema de longa-metragem ficção, a partir daquelas impressões iniciais. Também fiz algumas fotografias de registro das publicações de Cemflores, estabelecendo um primeiro contato com o arquivo pessoal de Marcelo Dolabela, composto por documentos diversos, que o poeta guardou e organizou por mais de quatro décadas, em uma sala de seu apartamento.

Em 2018, no começo desta tese, Marcelo Dolabela me confiou oito caixas de seu arquivo relacionadas à Cemflores, que levei para casa, iniciando um processo de imersão. Ao me dedicar a essa tarefa, percebi que havia ali um universo, um mundo particular, e que uma história com sua lógica própria poderia ser elaborada ao urdir esses fragmentos. Para a pesquisa, digitalizei[21], classifiquei e estudei aproximadamente 600 documentos, presentes no arquivo; entre livros, jornais, revistas, panfletos, cartazes, arte postal, bilhetes, cartas, fotografias, slides, vídeos e fitas k7 (uma parte expressiva, mas, ainda assim, pequena do acervo do poeta)[22]. Também realizei, transcrevi[23] e editei cerca de 25 entrevistas.

Cemflores buscou atuar na urgência do presente dos anos 1980, através de dispositivos, sustentados por uma materialidade precária. Essa é uma característica

---

[20] Do inglês: "I am well aware that I have never written anything but fictions. I do not mean to say, however, that truth is therefore absent. It seems to me that the possibility exists for fiction to function in truth, for a fictional discourse to induce effects of truth, and for bringing it about that a truth discourse engenders or 'manufactures' something that does not as yet exist, that is, 'fictions it'. One 'fictions' history on the basis of a political reality that makes it true, on 'fictions' a politics not yet in existence on the basis of a historical truth."

[21] Com o apoio de Tiago Bernardo.

[22] Futuramente, pretendemos socializar estes e outros materiais (arquivos e entrevistas completas) no portal virtual DADALOBELA, dedicado à obra de Marcelo Dolabela e dos coletivos que participou. O portal está sendo desenvolvido por um grupo de amigos do poeta. Ver: <www.marcelodolabela.com.br>

[23] Com o apoio de Bárbara Deister.

comum às manifestações conceitualistas latino-americanas que, recentemente, vêm deslocando o olhar dos pesquisadores, que passam a se interessar por esses documentos. O arquivo Dolabela é como um *aleph*. Como selecionar e organizar algo dessa constelação infinita de traços? Não há uma resposta única. Para além da trama principal, desvio-me em detalhes e surgem breves ficções. Além de *Del Di Tella a Tucumán Arde* e *Perder la Forma Humana*, outras experiências e leituras me guiam nesse processo de aproximação crítica e afetiva ao arquivo. Menciono algumas.

A escritora e pesquisadora norte-americana Saidiya Hartman, em *Vênus em dois atos*[24] ([2008], 2020), realiza uma densa reflexão em torno a como narrar as histórias negras que, brevemente, desvelam-se e se ocultam nos arquivos da escravidão. Arquivos de registros criminais, mercantis e burocráticos que falam de assassinatos, estupros, torturas e abusos. Um arquivo de silêncios, fundado na violência. Ao mesmo tempo, é unicamente aí, que algo dessas vidas cobra existência para nós, nos registros de seu extermínio, de seu encontro com o poder. Hartman fala sobre escrever com e contra o arquivo. Pergunta-se: como revisitar as cenas de sujeição sem repetir, no ato de narração, o gesto de violência? Como escrever histórias para além dos limites do arquivo e que escapam aos parâmetros da História? Como abordá-las sem preencher suas lacunas? A autora propõe, então, um caminho metodológico que chama de "fabulação crítica": "escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito", "contra-História na intersecção do fictício e do histórico", "narrativas insurgentes" (HARTMAN, p.29-30). A fabulação crítica está atenta à escuta do "ruído negro – os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade" (IBIDEM, p.29) –, que se insinua nos arquivos. Esforço fabular contínuo, provisório e inacabado que conjuga esperança e derrota, entre a impossibilidade de reviver os mortos e a interpelação a um presente ainda cativo, que deve se liberar.

Embora os materiais guardados por Dolabela conformem um arquivo inventivo e não tanto resultante do registro da violência, como os arquivos da escravidão, estudados por Hartman, ainda que também dialoguem com um contexto de opressões, considero estimulante a estratégia da fabulação crítica como forma ética e estética de aproximação aos documentos e de elaboração de contra-memórias.

[24] O texto *Vênus em dois atos*, de Saidiya Hartman, pode ser consultado no link: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf, acesso a 21 de março de 2021.

No livro *(Des)inventário: Esquirlas de* Tucumán Arde *en el Archivo de Graciela Carnevale*[25] (2015), uma publicação da RedCSur, em parceria com o Museu Reina Sofia, os autores buscam pensar sobre as trajetórias do arquivo da artista rosarina Graciela Carnevale, formado por documentos diversos que constituem a principal fonte de pesquisa sobre *Tucumán Arde*. O arquivo é algo fragmentário, composto por resíduos históricos que não dizem toda a verdade sobre um momento, nele, é importante tanto o que está presente quanto as ausências, o que falta. Carnevale conta que, no período mais violento da ditadura argentina, optou por destruir parte dos documentos – cartas e materiais com menções a nomes – que poderiam colocar em risco a vida de outras pessoas. Sobre os materiais destruídos do arquivo, em uma alusão aos desaparecidos políticos na Argentina, os autores do livro dizem: "o que *desapareceu* é tão importante em alguns casos como aquilo que sobreviveu"[26] (CARNEVALE et. al., 2015, p.13) (tradução nossa). O arquivo de Carnevale é interpretado como algo vivo e aberto, uma construção em curso, que passa a incorporar manifestações posteriores a *Tucumán Arde*, como registros das atualizações dos documentos em exposições e publicações, de sua itinerância e das discussões que suscita ao se recolocar em cena. Sua organização não é estável e vai se transformando. As leituras possíveis não são, tampouco, fixas e definitivas. O arquivo possui uma estranha natureza meta-arquivística e auto-reflexiva. É um reservatório vital de recursos e experiências.

Outra referência são os *Archivos en uso*[27], plataforma virtual desenvolvida pela RedCSur para abrigar e socializar arquivos que se relacionam às poéticas políticas latino-americanas. Uma abordagem que contextualiza e atualiza as memórias contidas nos arquivos. O objetivo ao socializar os documentos é estimular a *imaginação arquivística*[28], através de pesquisas que contribuam à construção de histórias a contrapelo, que se opõem a perspectivas historicistas que, através de categorizações tranquilizadoras, invisibilizam e/ou neutralizam o potencial transformador das experiências do passado, resultando na apropriação mercadológica de seus vestígios.

---

[25] O livro traz textos coletivos de Graciela Carnevale, Marcelo Expósito, André Mesquita e Jaime Vindel; e ensaios de Graciela Carnevale, Ana Longoni, Soledad Novoa Donoso e Brian Holmes. Pode ser visto no link: <https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Desinventario.-Esquirlas-de-Tucum%C3%A1n-Arde-en-el-Archivo-de-Graciela-Carnevale.pdf>, acesso em 28 de março de 2021.

[26] Do espanhol: "lo que *desapareció* es tan importante en algunos casos como aquello otro que sobrevivió."

[27] Ver: <http://www.archivosenuso.org/>, acesso em 15 de maio de 2020.

[28] *"Imaginación archivística"* é um conceito apresentado pela RedCSur no documento *Por una política común de archivos* (2019). Disponível em <https://redcsur.net/es/2019/12/22/por-una-politica-comun-de-archivos-llamamiento-a-un-acuerdo-de-buenas-practicas/>, acesso em 27 de fev. de 2020.

Por fim, a escrita da tese está também marcada por minha relação com o cinema[29], o texto como montagem de textos e imagens, choque *a la* Eisenstein entre fragmentos (procedimentos característicos de Cemflores). Em especial, me interessa o filme-ensaio e suas diferentes formas de aproximação aos arquivos. Jean-Luc Godard (*Imagem e palavra*, 2018), Agnès Varda, Chris Marker, Harun Farocki, Peter Kubelka (*Unsere Afrikareise*, 1966), Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, John Akomfrah (*O último anjo da história*, 1995), Aline Motta (*Pontes sobre abismos*, 2017), Jonas Mekas, Petra Costa (*Elena*, 2012), Andrés Di Tella (*327 Cuadernos*, 2015), Miguel Gomes (*Redemption*, 2013), Susana de Souza Dias (*48*, 2010)... Há, nos trabalhos desses autores, uma recusa às fórmulas obsoletas de construção dos filmes de arquivo, quase sempre acompanhados pela voz de um narrador onisciente – chamada, no cinema, de *voz de Deus* – que enuncia *a verdade* histórica, comprovada pelas imagens documentais. Diferentemente, o filme-ensaio abre dúvidas sobre os documentos e sobre a possibilidade do relato único. As relações entre cinema e poder, cinema e colonização, as ideologias que subjazem às imagens, enfim, são trazidas à tona. O filme-ensaio é auto-reflexivo e meta-cinematográfico, expõe sobre as decisões éticas (e dúvidas) que permeiam sua construção. Por vezes, opta pela inserção da voz, que, aqui, torna-se reflexiva, não ocultando a subjetividade de quem fala. O filme está aberto também à escuta de outras vozes. Há um jogo contrapontístico entre som e imagem. As escolhas de montagem não observam uma lógica causal, mas buscam friccionar momentos e produzir novas disposições e possibilidades de compreensão sobre um tema. A estrutura de pensamento que conforma o filme-ensaio se torna visível ao espectador/leitor.

A forma como decidi (ou pude) me aproximar ao passado de Cemflores nesta tese está claramente atravessada pelo afeto, tanto no que este permite acessar, quanto no que impede ver. Orienta-se a partir da minha percepção, da convivência com pessoas e momentos, em diferentes fases da vida, sendo uma aproximação fragmentária, temporária, ensaística e situada. Quis também compreender, traçar um retrato imaginário, sobre um período histórico de Belo Horizonte e do Brasil que não pude vivenciar – final dos anos 1970 e começo dos 1980. Com as entrevistas que realizei, assim como a partir de leituras diversas, algo das minhas impressões iniciais se

[29] Entre 2007 e 2011, estudei na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, a EICTV, em Cuba. Lá, me formei como "cineteleasta", com especialização em direção de ficção. Desde então, trabalho com cinema de forma independente e, atualmente, sou professora do curso de cinema da Faculdade de Comunicação e Artes da PUCMINAS, lecionando as disciplinas de Montagem e Cinema Contemporâneo.

desestabiliza. Os vários desvios que compõem a tese se relacionam a essa curiosidade e afetividade, mas, também, aos transbordamentos – entre cultura e política, literatura e filosofia, poesia e mundo – que as próprias poéticas de Cemflores indicam. Transbordamento nas relações passado-presente, através da imaginação arquivística e fabulação crítica, que permitem a escuta dos ruídos do arquivo e sua vibração no *tempo-de-agora*.

Uma estrutura

A tese *Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta* está composta por cinco capítulos e um ensaio, organizados a partir de certa ordem cronológica, que abarca os anos de 1977 a 1989. Apesar disso, os textos trazem materiais não-sincrônicos, conectando trabalhos de Cemflores realizados em diferentes épocas que evocam sentidos e conceitos que insistem em reaparecer.

O primeiro capítulo, intitulado *Que Cemflores desabrochem*, aborda os anos 1977 e 1978. Contextualizamos este momento histórico, caracterizado pela crise da ditadura militar no Brasil e a perspectiva de abertura democrática. Essa conjuntura impactou o território da cultura, marcando o surgimento de Cemflores e as primeiras propostas que vincularam. Analisamos sobre a antropofagia e a Tropicália como referências fundamentais para o grupo, e alguns antecedentes, como o movimento cineclubista e outras revistas culturais da UFMG. Tratamos das primeiras publicações do grupo: as revistas Cemflores (um total de quatro números, lançados entre 1978-1979, impressos em offset, em grande formato, com o apoio do DCE-UFMG).

O segundo capítulo, *A greve do poeta operário*, aprofunda sobre o ano de 1979, época marcada pelo arrocho salarial e pela intensificação das lutas políticas, greves gerais históricas e disputas pela anistia. No plano internacional, repercutia a vitória da revolução na Nicarágua. “Qual é a greve do poeta operário?”, Cemflores pergunta em suas publicações. Seus integrantes passaram a se denominar “trabalhadores em arte” e poetas operários, a reivindicar a socialização do fazer artístico e a participar com poesia em manifestações e greves. Surgiram publicações urgentes, mais baratas, em menor formato e reproduzidas por fotocópia e mimeógrafo, como *Aqui Ó* (quatro números) e *Cemflores Pirata* (dois números). Buscamos compreender como o grupo se insere nessas movimentações políticas, refletindo também sobre o papel do intelectual na sociedade, a partir de Walter Benjamin e Jean-Paul Sartre, entre outros.

O terceiro capítulo, *Todos os arquinimigos dos Supermen*, aborda os primeiros anos da década de 1980, quando Cemflores, expulsa do DCE-UFMG, recebeu o apoio da UMES (União Municipal dos Estudantes Secundaristas), incorporando novos integrantes. Foi um período de grande produção, época dos livrinhos individuais ou em dupla (mais de 40 publicações entre 1980-1982), exposições de arte postal e o lançamento da revista *Alegria Bluesbanda* (três números, entre 1979-1981, e um quarto número inédito). *Todos os arquinimigos dos Supermen* foi o título da mostra de arte postal, organizada por Cemflores, no início da década de 1980. No capítulo, buscamos interpretar a arte postal como uma estratégia de resistência aos contextos políticos de autoritarismo na América Latina. Realizamos também a apresentação de alguns integrantes de Cemflores – *os arquinimigos dos Supermen* –, a partir da montagem de trechos de suas entrevistas, combinados a poemas, imagens e arte postal. As apresentações se localizam no centro da tese e, a partir de sua construção experimental, busquei emular os encontros nos bares, assim como os momentos de generosidade que vivenciamos durante as entrevistas realizadas para este trabalho. Para montar essa parte, fiz uma espécie de mural com poemas na parede de casa, traçando, espacialmente, a estrutura do texto, que passou a guardar algo do caos organizado do arquivo, certa dispersão constelar. Decidi recortar os poemas dos livros digitalizados e apresentá-los como imagens no texto, para evidenciar suas "falhas" características de impressão e de datilografia. Também optei por manter as vozes dos poetas e introduzir apenas breves interpretações pessoais. Minha perspectiva se encontra um pouco oculta, mas presente no "olhar atrás de câmera" e nas decisões da "mesa de montagem". Uma referência para esse capítulo foi o livro *Nuvem Cigana: Poesia & Delírio no Rio dos anos 70* (COHN, 2007), em que o coletivo carioca é apresentado através das entrevistas dos integrantes, entremeadas aos trabalhos que realizaram. Enquanto pensava sobre esse capítulo, infelizmente, Marcelo Dolabela faleceu e Roberto Soares também, alguns meses depois... A apresentação de *todos os arquinimigos dos Supermen* adquiriu, então, outra dimensão simbólica.

O quarto capítulo, *Tem que pirar!* trata as relações entre o movimento estudantil e a cultura, com foco nas tendências políticas e nos grupos culturais, atuantes na UFMG. No correr da década de 1980, observamos um desvio micropolítico em certas práticas culturais, que passaram a adotar "estratégias da alegria". Movido pelo lema "tem que pirar!", um grupo no interior de Cemflores – a ex-Cemflores – deslocou suas

ações poéticas pela experimentação performática e sonora. Pouco depois, surgiram as bandas: Sexo Explícito, Divergência Socialista e Último Número. No âmbito nacional, entre 1982 e 1984, ocorreram as primeiras eleições com a participação do PT e a campanha por Diretas Já, que se caracterizou pelo impulso festivo dos manifestantes. No mesmo período, na UFMG, o movimento Onda venceu as eleições para o DCE, expressando o desejo de impactar a rigidez das tendências e repensar a política em sua relação com a cultura, proposta sintetizada na consigna: "Cultura, meu bem!".

O quinto e último capítulo – *Como falar poesia* – traz os últimos anos da década de 1980, que se fecha com a derrota de Lula nas eleições de 1989, e com a acumulação de alguns fracassos para a esquerda nacional e internacional. Para um núcleo de Cemflores, unido a outros integrantes, o período termina com a publicação do terceiro número da revista Fahrenheit 451. O título do capítulo evoca a música *Heidegger's song #1 e 2*, da banda Divergência Socialista, com letra de Marcelo Dolabela. Nela, o poeta pergunta: "como falar poesia depois do fim da utopia?". Buscamos, assim, pensar sobre as relações entre poesia, vanguarda e utopia, em um momento já pouco permeável às transformações, em que a perspectiva neoliberal se aprofundava. O debate foi traçado a partir das letras de músicas e poemas do grupo, em que são recorrentes cenas de destruição de Belo Horizonte, a escuta de ruídos/ruínas, paisagens infernais, cacos que *voltam do futuro*, cidades submersas... a partir dessa imagética recorrente, tentamos refletir sobre o lugar da poesia e do poeta no paraíso do consumo capitalista, em um tempo pós-utópico. Também colocamos Cemflores em diálogo com algumas perspectivas da crítica, levantando uma discussão sobre a necessidade (ou não) de localizá-la dentro de alguma interpretação precisa.

Na conclusão, trazemos a pergunta: "Quando Cemflores termina?" e esboçamos um pouco da trajetória do núcleo cemflorista que, junto a outros artistas, realizaram diversos projetos em poesia, nos anos 1990 e 2000.

Além destes capítulos, realizei um ensaio, intitulado *Revolução da sensibilidade*, sobre o escritor e estudante da UFMG, Edwaldo Zampier, falecido em 1984, uma importante referência para Cemflores e para uma discussão sobre as relações entre cultura e política nos anos 1980, em Belo Horizonte.

Por fim, no envelope *Red-Dia*, reuni materiais avulsos, como gráficas de Cemflores em grande formato e refugos criativos de minha autoria, surgidos no

processo de pesquisa. *Red-Dia* foi outra invenção de Cemflores: um envelope[30] para abrigar os restos das publicações, pedaços de poemas, manifestos e impressões falhas; sugerindo, ainda, que o leitor incorpore outros fragmentos e participe na elaboração de seu conteúdo.

Acordem, mortos, recordem / Os vivos não querem lembrar

(...)

Mas se for mesmo boa a obra
É muito bom que a gente a faça
Ainda que a deixemos
Farsa sempre abandonada

Se algumas coisas terminam
Quando mal iniciadas
Muitas outras ficam
E vão sendo aproveitadas

E se o trabalho guarda em si
Uma única verdade
Ele só o dirá um dia
Ao sol da nova humanidade

E quando houver de fato
A tal futura humanidade
Que ela não se queime tanto
Na fogueira das vaidades

Que ela distribua os bens
Pra todos que fazem a obra
E que enfim não fique nada
Nenhuma coisa abandonada

Há tantas coisas feitas
Para serem abandonadas

(trecho final da música *Museu do mundo*, interpretada pela banda *Último Número*, com letra de Jair Fonseca, 1988)

Em *Funeral para o cadáver equivocado* (2003), Hal Foster observa a recorrência, nas obras de alguns artistas contemporâneos, do emprego de "gêneros fora de moda" (como a utilização de recursos do cinema analógico) e denomina essa estratégia de "não sincrônica". "A estratégia aqui consiste em criar um novo meio a partir dos restos de velhas formas e manter unidas as diferentes instâncias temporais em

[30] A utilização de envelopes nas poéticas políticas latino-americanas foi algo recorrente. Como exemplo, podemos mencionar a anti-revista *SOBRE la cultura de la liberación* (*sobre*, em espanhol, significa "envelope"), organizada pelos argentinos Roberto Jacoby, Octavio Getino, Fernando Solanas, Antonio Caparrós e Beatriz Balvé, em 1969. A revista trazia materiais soltos em formatos e origens diversos e circulou semi-clandestinamente. Mais sobre essa publicação pode ser encontrado no artigo de Ana Longoni: http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2019/06/27/sobre/, acesso em 27 de julho de 2021.

uma única estrutura visual"[31] (FOSTER, 2003, p.48) (tradução nossa). Para o autor, os "momentos perdidos da história da arte [...] servem como analogias formais de momentos perdidos da história social"[32] (IBIDEM, p.49) (tradução nossa). Passagens históricas interrompidas abrupta e violentamente: em seus vestígios e experiências, estariam encapsuladas energias revolucionárias. Voltar sobre as estratégias bloqueadas do passado e, a partir delas, desenvolver novos significados no presente, reflete o desejo de liberação de projetos utópicos não realizados.

Neste trabalho, me sinto como uma espécie de DJ que combina materiais *não sincrônicos*, que escuta ruídos/ruínas e imagina futuros sob o sol de uma nova humanidade, em que, enfim, não fique nada, nenhuma coisa abandonada.

Através dessa pesquisa, busquei desatar fabulações críticas sobre arquivos e testemunhos, com o objetivo de compreender e trazer à luz a experiência de Cemflores, em diálogo com os contextos em que surgiu. Com isso, desejo compartilhar os lampejos dessa história que, para mim, é fundacional. Esperando que outros também encontrem nela ferramentas para pensar e criar.

Outro dia, recebi um poema de Marcelo Dolabela que não conhecia e que começa assim: "Na caixa-preta do destino/ poeta maldito/ eu não disse?/ estava escrito./ Nunca termina/ abrindo a fina alma do destino (...)". Ao ler essas palavras, imaginei que um fantasma me trazia uma mensagem sobre Pandora[33], sobre algo que "nunca termina" e que vai abrindo um caminho, o que me dá fôlego para começar esta escrita.

[31] Do espanhol: "La estrategia aquí consiste en crear un nuevo medio a partir de los restos de viejas formas y mantener unidas las diferentes instancias temporales en una única estructura visual."
[32] Do espanhol: "momentos perdidos de la historia del arte [...] sirven como analogías formales de momentos perdidos de la historia social."
[33] Em 1997, um núcleo de Cemflores e outros poetas criaram o selo-fantasia *Associação Cultural Pandora*, através dela, realizaram o projeto *Poesia Orbital*, publicando 63 livros de 69 poetas locais, lançados durante as comemorações dos 100 anos da cidade de Belo Horizonte.

2 QUE CEMFLORES DESABROCHEM

2.1 Primeira dentição

2.1.1 Avanilton de Aguilar

Figura 1 – Fotografia de infância de Avanilton de Aguilar.



Fonte: Arquivo Avanilton de Aguilar.

> Inhaí não é coisa que se ponha em poesia, Inhaí é um poema todavia. Inhaí é apenas um sonho que aconteceu na minha vida. E sonho que se sonha não se põe em poesia. Inhaí é um poema, é um sonho, todavia. E sonho que se sonha no meu peito é fantasia. Inhaí é um sonho, é um poema, todavia. (AGUILAR, Avanilton, 2020)

Após certa cobrança de familiares, Avanilton de Aguilar escreveu um poema para sua cidade natal, Inhaí, distrito de Diamantina. Em entrevista que realizamos em dezembro de 2020, recita de memória. Vindo do interior, Avanilton se identificou com o cosmopolitismo de Cemflores, percebendo o grupo como "eclético e revolucionário", com seus integrantes, compartilhava o desejo comum por "uma sociedade sem poderes e sem classes sociais, em que todo mundo fosse realmente igual. Que todos fôssemos iguais" (AGUILAR, Avanilton, 2020). No início dos anos 1980, Avanilton começou a trabalhar como professor e, aos poucos, se desligou do coletivo. Atuou na rede municipal de ensino de Belo Horizonte até se aposentar. Ainda vinculado à UFMG, participou de outro grupo – *Orquestra dos grilos e dos sapos* –, realizando ações performáticas em espaços da universidade. A experiência em Cemflores impactou seu percurso como escritor, Avanilton criou a editora Hermenêutica, através da qual

publicou os livros: *Pássaros em fuga*, *A Periculosidade do Avesso*, *Universátil*, *Bagatela* e *Sonetos de Amor e Saudade*, entre outros.

AVANITON DE AGUILAR[34] – Inhaí é um lugar que mal aparece no mapa. É um distrito onde você entra e tem que voltar para o mesmo lugar, porque não tem saída pra frente. Fica à 64km do centro urbano de Diamantina. Agora que eles colocaram uma ponte no rio e fizeram de concreto, porque até então, até há alguns meses atrás, era de madeira. [...] Eu vivi até os meus 15 anos sem conhecer energia elétrica. Aí eu fui uma vez fazer um tratamento de dente em Diamantina, já com 15 anos... Eu trabalhava na lavoura, no garimpo, colhia sempre-viva nos campos. Tudo para sobreviver, né. E só saí de lá já com 17 anos de idade. [...] Eu fiquei dos 12 anos até os 17 em um lugar onde não havia escola além do ensino primário e durante os cinco anos de escolaridade, na época crucial da sua formação, que é dos 12 aos 17. [...] Então, por ter nascido lá, em um lugar sem recurso nenhum, numa família também sem recurso, eu tive esse prejuízo na minha formação. [...] Eu não queria ter ficado 5 anos longe da minha formação educacional. Então, para mim, isso foi um prejuízo muito grande. Mas eu não vou chorar o leite derramado, como dizem, então a gente tem que fazer de onde começou, e fazer o que for possível.

Mas assim, como numa questão dialética, o bairrismo é uma coisa muito doentia, né. Eu sempre falei que Inhaí está no mundo, então se você nasceu em algum lugar do planeta, você é habitante do planeta. Então, você não precisa restringir seu sentimento a simplesmente o lugar onde nasceu. E durante o tempo de militância política, a gente sempre ouvia aquele ditado: "não importa onde nasce, onde cresce, importa onde luta". A gente absorveu a ideia da transformação social, da revolução social a partir de coisas dessa natureza.

Eu entrei para a Faculdade de Letras [da Universidade Federal de Minas Gerais] em 1976, mais ou menos, entre 76 e 77, por aí. Eu conheci o pessoal do Movimento Estudantil. A gente era diferente de hoje, a gente era muito militante na época. Estávamos com uma ditadura ferrenha pela frente. Não estava mais no auge dela, mas ainda tinha consequências violentas dessa época. E dentro do Movimento Estudantil, a gente conhecia pessoas com tendências literárias. Começando, o Luciano [Cortez] e eu fomos colegas do Diretório Acadêmico da Letras. [...] E, nessa época, a gente se descobriu enquanto poetas também. E aí foi surgindo [Cemflores], dentro do contexto do Movimento Estudantil, a gente foi encontrando outras pessoas com o mesmo interesse.

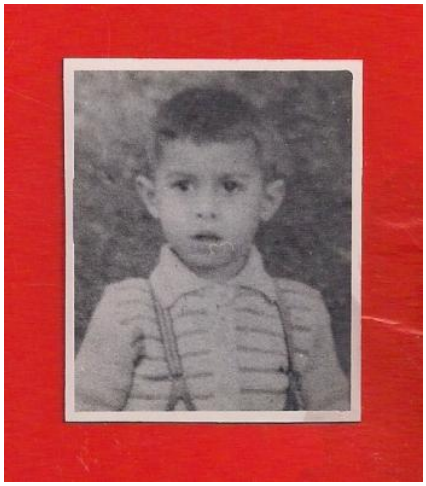
A experiência com a Cemflores foi um marco na minha vida para eu desenvolver minha produção poética a partir daí. Depois daí eu publiquei.

Foi nesse momento [ao terminar a faculdade e começar a trabalhar] que eu tomei essa atitude de levar uma carreira literária mais individual. Mas foi um grande passo. A Cemflores foi um marco no início de todo esse processo da minha produção poética.

[34] Entrevista com Avanilton de Aguilar, realizada por Clara Albinati, em 2020.

2.1.2 Carlos Barroso (Carlão)

Figura 2 – Fotografia de infância de Carlos Barroso.



Fonte: Arquivo Carlos Barroso.

CARLOS BARROSO [35] – Nasci em Belo Horizonte, ano não revelado, filho de mãe solteira, classe baixa. Éramos minha mãe, meu irmão e eu. Minha mãe era uma pessoa inteligentíssima, mas completamente analfabeta, mas nos estimulava muito a estudar.

Comecei a trabalhar muito novo, com 14 anos, como office-boy. Larguei os estudos, era muito boêmio, mesmo menor ainda, com 16-17 anos. Na época, nos bares, bebendo, nas gafieiras, parei de estudar. Mas nunca deixei de ler.

Trabalhava perto do Imaco[36], eu ia pra lá todo dia, com 14-15 anos ler Sartre, Marx, Freud, era um cara que não tinha escolaridade, mas lia bastante, lia os jornais de esquerda da época mais destacados no campo das ideias no Brasil.

Um dia uma pessoa falou comigo, "você sabe que se você passar em sete provas do segundo grau, você automaticamente tem o primeiro grau?". Eu não tinha o ginásio, mas se você conversasse comigo, acharia que eu tinha. Eu falei, não, não sabia disso. Eu fui lá, fiz sete provas, passei em cinco: conhecimentos gerais, história, geografia, português. Depois, passei nas outras duas. Quer dizer, eu pulei do grupo escolar e no ano seguinte fiz vestibular na Federal[37] e passei. Eu pulei do grupo escolar pra Federal.

Fiquei cinco anos no curso de jornalismo da Comunicação da UFMG, na Rua Carangola. Quatro deles eu fiquei no Movimento Estudantil, numa tendência considerada radical na época, ligada ao MEP (Movimento pela Emancipação do Proletariado). Durante esse tempo, eu fazia jornais de madrugada, no DA da Medicina, chamado Jornal de Luta. Ajudava a redigir e a encadernar, montar os jornais. Eu fazia lá, mil, cinco mil exemplares de quatro, cinco páginas. Encadernar aquilo era um trabalho. De certa maneira eu era muito obreirista.

---

[35] Entrevista com Carlos Barroso, realizada por Clara Albinati, em 2019.
[36] Escola Municipal de Belo Horizonte.
[37] Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Só que chegou num ponto que eu tive, não é decepção, não me arrependo de nada, mas achei que aquilo tinha se esgotado. Tinha lido uma frase que dizia “a palavra é mais forte que um canhão”. E aí eu falei, eu vou trabalhar com a palavra. O dia que eu me desliguei, eu parei de ir às reuniões, parei de imprimir jornais de madrugada. Disse, vou trabalhar com poesia.

Eu já tinha uma coisa com a poesia, mas nada muito elaborado. Tinha uns poemas e comecei a rever aquilo. Acabei me aproximando dos três com quem fundei Cemflores: Marcelo Dolabela, Luciano Cortez e Avanilton de Aguilar.

A gente se reunia no refeitório, naquela época, todo mundo ia pras discussões políticas e também para as discussões artístico-literárias no refeitório da Medicina, onde muita gente almoçava. E lá nós começamos a conversar sobre essa organização de uma revista de arte e poesia.

2.1.3 Luciano Cortez

Figura 3 – Fotocópia de fotografia de infância de Luciano Cortez. A imagem, reproduzida de forma seriada, seria utilizada em colagens na época de Cemflores.



Fonte: Da autora.

LUCIANO CORTEZ [38] – Nasci em Recife, na minha cabeça tem que eu nasci na Rua do Hospício, mas eu acho que isso deve ser uma fantasia. Não lembro de nada, é óbvio, desse período inicial, porque eu morei lá só até os três anos. Me lembro da viagem pro Rio de Janeiro de avião, eu fui com minha mãe e meu irmão mais novo. Então viajamos de avião e isso era caro à época. E o meu pai com os outros dois irmãos mais velhos vieram de navio. Fomos pro Rio de Janeiro como um monte de nordestinos, costumava falar assim, na seca de 1954. Em 1957 a gente se mudou pra lá. Depois me mudei, com 9-10 anos, logo no início da ditadura, para Belo Horizonte.

Boa parte daquilo que nós fizemos com poesia, se for pensar no Marcelo e outros mais, se deve fundamentalmente ao fato de nós estarmos numa mesma

[38] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, em 2019.

faculdade, no mesmo tempo. Essa faculdade é a faculdade de Letras da UFMG, no mesmo prédio de outras faculdades de Ciências Humanas.

Não sei se antes de entrar na Letras, que foi em 1975, eu já produzia poesia. Algo me atraía pra esse espaço, a saber, alguma coisa que eu vinha realizando no ensino médio, de escritura, escrever bobagens, alguma relação com algum texto que não seja escolar.

Descobri duas coisas importantes quando eu estava no ensino médio, no Colégio Técnico. O COLTEC era um lugar muito especial, porque era um colégio técnico, mas os jovens não estavam pensando nesse universo. A UFMG e o governo inglês, que dava apoio ao colégio, talvez estivessem pensando na formação de mão de obra técnica para a indústria e serviços. Mas havia uma quantidade muito grande de pessoas que se encontrava alheia a isso. Estavam mais interessadas em fotografia, teatro, literatura...

Havia alguns professores importantes, como o Sérgio Bueno, que me apresentou à antropologia, Margaret Mead, mas também a algo de poesia.

Eu me lembro de uma professora que foi muito importante. Escrevi uma coisa meio doida, como se fosse uma escrita automática, e ela gostou muito, porque me soltei para escrever. Eu fiquei até espantado, porque tinha feito de uma maneira muito, como diria, leviana. E ela gostou muito e eu fiquei pensando, “que diabos! Por que ela gostou tanto disso?”. Mas também pensei no sentido prático, porque a gente gosta de ser gostado, e escrevi mais um tanto de coisa semelhante. Depois eu acabei compreendendo um pouco daquilo e tinha algo de provavelmente poético que ela via naquele destrambelhamento, alguma coisa dessa natureza. Quando você junta palavras e produz um sentido metafórico.

Havia também o Ronald Claver que fazia poesia e que era professor do Colégio Técnico. Todos eles estavam associados à faculdade de Letras.

Lá, como eu disse, descobri duas coisas. Em primeiro lugar isso da escrita e da poeticidade, que foi assim uma compreensão mais epidérmica. E a outra, um sentido de história. Os professores de história lá eram muito bons, faziam a gente pensar naquilo tudo. Havia muitos livros interessantes, eu me lembro de um que se chamava alguma coisa como *História das ideias socialistas*. Isso me tocou bastante, então minhas leituras políticas começaram nesse período.

Quando eu entrei na Letras, já tinha algum tipo de conhecimento a respeito desses aspectos. Era época da ditadura ainda. Na Letras, eu tive ligação com o Movimento Estudantil. Fui de diretoria de DA. Então, nesse sentido, eu participava da resistência à ditadura. Fui preso com os outros estudantes da Medicina[39] que ficaram cercados pela polícia.

Então no final da década de 1980, eu estava na Letras, já tinha encontrado o Marcelo, já realizava alguma coisa de poesia, que eu me lembre desde os 15 anos mais ou menos.

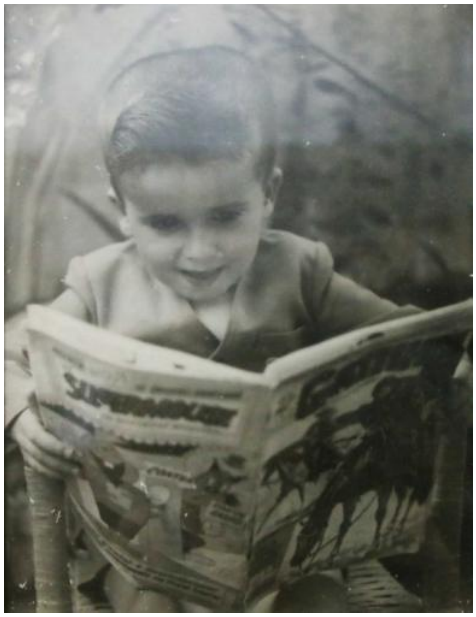
[39] Refere-se à repressão ao III ENE (Encontro Nacional dos Estudantes), em 1977.

2.1.4 Marcelo Dolabela

Figuras 4 e 5 – Fotografias de infância de Marcelo Dolabela.



Fonte: Arquivo Dolabela.



Fonte: Arquivo Dolabela.

MARCELO DOLABELA[40] – Nasci em Lajinha, Minas Gerais, Zona da Mata. Fiquei lá até 13 anos. Em Lajinha eu tive uma estrutura muito interessante, através do meu pai que era um grande leitor de poesia, era poeta, entendia muito de música. Ouvia música brasileira, música erudita, música clássica... ele sempre me aplicando as coisas. Eu tinha um tio que tinha um cinema na cidade e eu via os filmes até antes de entrar em cartaz. Em Lajinha tinha uma turma, tinha o conjunto Zero, a gente participava em festival. A gente fazia alguns shows. Depois de Lajinha, eu fui para Presidente Soares, que é uma cidade lá perto, fui estudar num colégio [...], que era o grande colégio da região, muito considerado na época, meu pai tinha estudado lá, minha tia, meu irmão mais velho tinha estudado. [...] Era um colégio de renome, quando eu fui estudar, os ex-alunos achavam que tinham que mandar o filho doidão estudar lá, porque eles fizeram a formação lá. Então, quando eu estudei, você tinha colega do Paraná, do Rio de Janeiro, do Espírito Santo, de tudo quanto é lugar. O pessoal era o filho do maldito do pai que estudou antigamente e os caras levavam discos, Frank Zappa, era só raridade, porque ninguém conhecia. Os caras iam no Rio de Janeiro num feriado, quando voltavam traziam só pedra, só grandes discos. E quando eu vim pra Belo Horizonte, eu vim com essa carga. Da poesia do meu pai, da época de ouro da MPB, bossa nova, eu já conhecia isso tudo. Cheguei em Belo Horizonte, fui estudar. Aí era tipo Raul Seixas, o chegado do interior. Eu não tinha a vivência da sociedade, da cultura, da modernidade.

[40] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Bruno Verner e Eliete Mejorado, em 2017.

MARCELO DOLABELA[41] – O que me uniu ao Luciano como ao Jair[42] foi o Movimento Estudantil. Eu tinha entrado na Federal em 1976. Em 76-77 por aí foi quando eu comecei a entrar em contato com o DA do ICB[43]. Normalmente, no Movimento Estudantil, a gente entrava pelo cineclube. Como o pessoal que entrava na Federal era meio cru de política, eles pegavam o calouro e jogavam no cineclube que era a forma mais fácil de fazer cabeça, através do cinema. Cada faculdade tinha um: o ICB, a Medicina, a Fafich... Depois juntaram esses cineclubes na Federação Mineira de Cineclubes. Essa era a porta de entrada para o Movimento Estudantil, pra ler texto de esquerda, fazer a cabeça da turma. Ao mesmo tempo, a Gislene, que era a namorada do Luciano, falava "ó, meu namorado quer fazer umas coisas parecidas com as que você faz". Porque a gente fazia um Boletim Literário no ICB. Tinham as publicações do cineclube, para todo filme a gente fazia uma resenha, um resumo, uma sinopse pra distribuir pro pessoal. Era filme totalmente diferente dos que o estudante assistia (pornochanchada, filme americano). Os estudantes não conheciam Herzog, filme polonês, não assistiam essas coisas, então a gente tinha que fazer uns textos pra explicar. Aí eu entrei em contato com o mimeógrafo, ao publicar coisas no cineclube, e com o tempo pensei "por que a gente não faz isso que a gente faz no cineclube, com a poesia, a literatura?". E a Gislene falou, "meu namorado é da Letras, está pensando algumas coisas assim". O Luciano corrigia redação no Pitágoras. Eu morava no [edifício Arcângelo] Maletta e o Pitágoras era ali na Espírito Santo. Eu ia pra UFMG e pegava ônibus na Curitiba com Afonso Pena, encontrava com o Luciano e a gente conversava, "ah, vamos um dia fazer alguma coisa, reunir e tal". Então já tinha o Luciano, eu conheci o Carlão [Carlos Barroso], fui conhecendo outras pessoas do Movimento Estudantil. O Carlão também queria fazer essas coisas, publicar. Paralelamente, eu estava discutindo com outras pessoas. Participava do Boletim Literário, discutia a criação da Cemflores e estava numa revista chamada Punhal. As três propunham fazer a mesma coisa: poesia, desenho, crônicas, contos... A Punhal era mais ligada ao pessoal do ICEx[44], o Edwaldo [Zampier]. Eu agreguei esse pessoal via Movimento Estudantil, via cineclube. Aí então tinha a Punhal, o Boletim e começou a discussão pra fazer Cemflores.

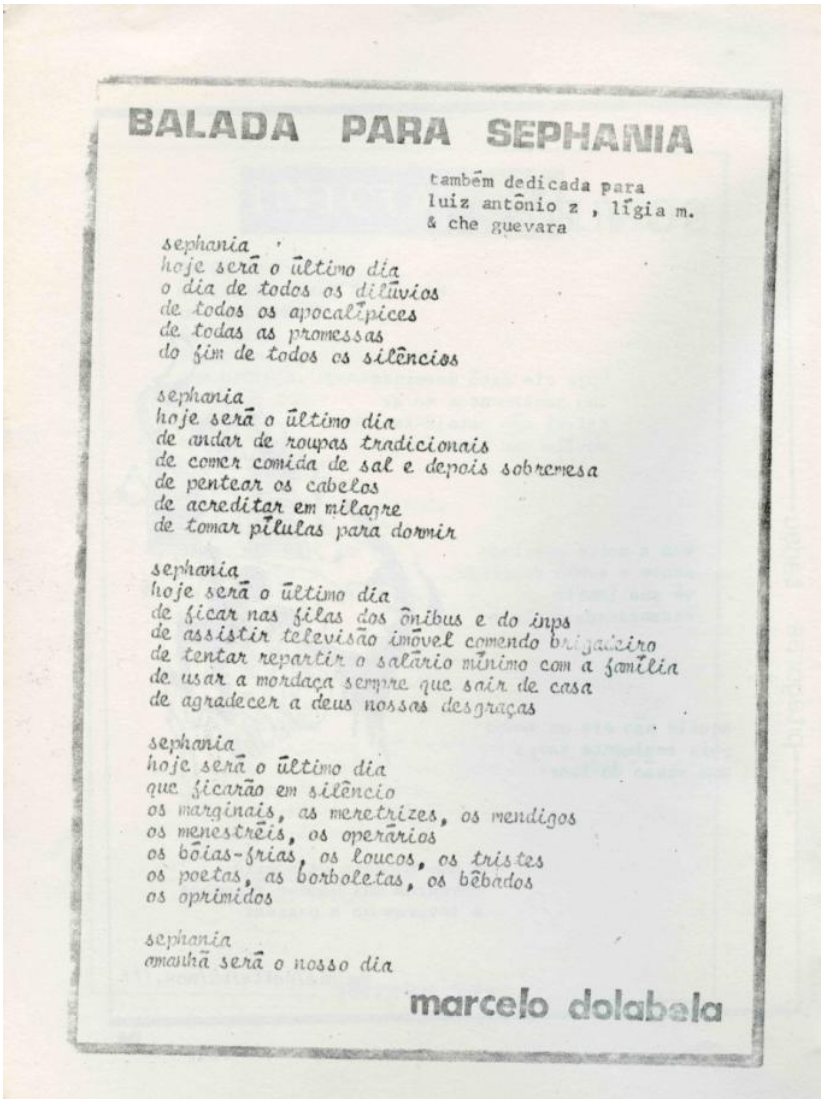
Encontro exemplares das revistas Boletim Literário do ICB e Punhal, com participação de Marcelo Dolabela. No Boletim Literário do ICB nº 2 (1977), há dois poemas de sua autoria. Um deles, intitulado *Balada para Sephania*, diz sobre um tempo de transformação, um último dia de apocalipses, dilúvios, silêncios, mordaças, agruras diárias e tradições, que será abolido dando lugar a outro, em que os marginais, as meretrizes, os mendigos, os menestréis, os operários, os poetas, as borboletas, os bêbados e os oprimidos tenham lugar. O poema dialoga com um momento de crise e a possibilidade de transformação que se prefigura em um amanhã que "será o nosso dia".

[41] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.
[42] Jair Fonseca, integrante de Cemflores, será introduzido mais adiante nesta tese.
[43] ICB: Instituto de Ciências Biológicas da UFMG.
Marcelo Dolabela ingressou na UFMG como estudante de Veterinária, mas abandonou este curso, ingressando, posteriormente, no curso de Letras da Fafich.
[44] ICEx: Instituto de Ciências Exatas da UFMG.

Também convoca uma liga de (anti) heróis marginalizados, que serão os protagonistas do universo de Cemflores e trazem, em sua forma de existir, propostas libertárias de ser no mundo.

Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela foram os fundadores de Cemflores em 1978, outros integrantes dessa liga de "trabalhadores em arte" serão introduzidos nos próximos capítulos.

Figura 6 – Poema *Balada para Sephania* de Marcelo Dolabela, 1977.



BALADA PARA SEPHANIA

também dedicada para
luiz antônio z , lígia m.
& che guevara

sephania
hoje será o último dia
o dia de todos os dilúvios
de todos os apocalípices
de todas as promessas
do fim de todos os silêncios

sephania
hoje será o último dia
de andar de roupas tradicionais
de comer comida de sal e depois sobremesa
de pentear os cabelos
de acreditar em milagre
de tomar pílulas para dormir

sephania
hoje será o último dia
de ficar nas filas dos ônibus e do inps
de assistir televisão imóvel comendo brigadeiro
de tentar repartir o salário mínimo com a família
de usar a mordaça sempre que sair de casa
de agradecer a deus nossas desgraças

sephania
hoje será o último dia
que ficarão em silêncio
os marginais, as meretrizes, os mendigos
os menestréis, os operários
os bóias-frias, os loucos, os tristes
os poetas, as borboletas, os bêbados
os oprimidos

sephania
amanhã será o nosso dia

marcelo dolabela

Fonte: BOLETIM Literário do ICB. Belo Horizonte, n.2, 1977.

2.2 Invenção de Cemflores

Em uma entrevista a Marcelo Dolabela, realizada em 2009, o poeta conta sobre o surgimento do nome Cemflores. Em minha cabeça, se desenha uma cena de filme:

> Carlão chegou um dia, tinha um jornal na época que chamava Movimento, ele cortou um parágrafo, literalmente, ele cortou um parágrafo e mostrou uma frase pra gente na reunião. Uma frase que tinha as palavras "cem flores", que era do Mao Tsé-Tung. "Que cem flores nasçam e tal tal tal", sobre a Revolução Cultural na China, a proposta era essa, que ia ter uma revolução comunista que ia instalar uma nova cultura na China. E Mao Tsé-Tung faz uma metáfora de cem flores, cem flores vão brotar na China. O Carlão falou "vamos colocar o nome cem flores". Ele nem sabia que era de Mao Tsé-Tung a frase não, porque recortou do jornal, nem a matéria inteira tinha. A gente leu e falou esse nome é legal: Cem Flores. Ninguém sabia, ninguém fazia a conexão nesse momento com Mao Tsé-Tung. No texto, cem flores era escrito separado. Então vamos juntar as duas palavras. E começamos esse projeto de fazer Cemflores. (DOLABELA, 2009).

Em um primeiro afã detetivesco crítico-afetivo, fui atrás do jornal Movimento, mencionado por Dolabela. Na página web do Arquivo Público do Estado de São Paulo, na seção memória da imprensa [45], encontrei vários números dele, digitalizados integralmente. Acabo me dispersando entre as notícias, descubro muitos artigos que me interessam para contextualização de momentos que ainda serão discutidos ao longo da tese. Por sorte, encontro também o número onde aparece a expressão "cem flores".

No jornal Movimento nº138, de 20 de fevereiro de 1978, na página 16, há em destaque a frase: "Contra o monopólio estatal da radiofusão: 'que cem flores floresçam, que cem rádios transmitam...'". Esta é uma citação de Félix Guattari feita por Laurent Greilsmaner, autor do artigo *II- A arte de ser paciente*. O texto foi publicado na edição semanal do Le Monde (edição brasileira) e republicado em uma seção do jornal consultado. Aborda os movimentos "autonomistas" europeus, formados por jovens de "depois de maio de 68" que não se reconheciam nos partidos e forma de fazer política da esquerda tradicional. Estes jovens criaram rádios-piratas, viviam em ocupações urbanas e/ou eram ecologistas marginais.

Ao encontrar a reportagem pude inferir que a reunião em que se decidiu o nome Cemflores para o grupo ocorreu entre fevereiro (data da publicação do artigo no jornal Movimento) e junho de 1978 (data do primeiro número da revista Cemflores). E que a expressão "cem flores", tomada de Mao Tsé-Tung foi parte do contexto linguístico[46] da época, utilizada, internacionalmente, pelas esquerdas como metáfora que poderia abarcar questões diversas.

---

[45] O jornal Movimento ficou ativo durante os anos de 1977 a 1981. Aqui podem ser consultados alguns números: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/movimento.php

[46] Desde a perspectiva historiográfica da *História das ideias,* é importante a imersão no contexto linguístico da época estudada, observando a recorrência de palavras e expressões, e a forma como são utilizadas por diferentes atores sociais no período em questão, com o objetivo de compreender como se dão as *expropriações* (POCOCK, 2003) e as derivas de sentido.

Le Monde

II — A arte de se paciente

tadores", conta Brice Lalonde, dos Amigos da Terra de Paris. Revelação! Os ecolôs compreendem que as lutas das mulheres, as lutas antipoluição, as lutas antinucleares e *tutti quanti* são frequentemente rebaixadas para o plano das "lutas secundárias" pelos políticos. Assimiladas, dirigidas, essas lutas são belas e boas, certo, mas para serem recuperadas. A reviravolta se situa aí. Renè Dumont, apresentando-se para a eleição presidencial em 1974, promoveu o rompimento. "Não temos mais que pechinchar com os partidos. Não temos mais que submetermo-nos a manobras. É a autonomia". Uma verdadeira nebulosa. "Um slogan nos chamara a atenção em 1968: realizem seus desejos. Nós queríamos adaptá-lo a nossos métodos. Exemplo: nós dizemos não aos monopólios da TDF. Muito bem! Nós fazemos as rádios verdes. Nós dizemos não aos automóveis. De acordo! Usamos bicicletas. Para que a autonomia exista, é preciso tirar coisas do Estado, reduzí-lo. A lógica não é reivindicar, mas fazer, criar. Uma espécie *de ideologia está* para nascer: a do *do it your self* (faça você mesmo)", explica Lalonde.

Esta revolução é anódina, toca somente as margaridas. Mas cuidado! Ela acerta em cheio na vida quotidiana. "Todos têm um certo número de tarefas precisas a realizar. Não há nem estratégia comum e nem projeto comum. É a dispersão". Ali os ecolôs, aqui as mulheres. Ali os squatters, aqui os imigrantes. Ali os não-violentos, aqui os regionalistas. Ali os antinucleares.

Minibarricadas, armadilhas e coquetéis molotov

Tal é a autonomia. Boa criança. Cândida. Tal é também o seu erro comum. A autonomia não conhece vitórias sem guerrilhas. Voltemos aos nossos plantas. Tomemos um dos "novos campos de experiências sociais": primeiro os squats, com a edificante história de um imóvel no centro de Paris. Um imóvel que parece um navio: casco enferrujado, vigias abertas, caldeiras jogadas ao mar, escada arrancada. Um imóvel — propriedade ministerial — cujo destino é ser transformado, daqui a alguns anos, em centro social.

Em 11 de novembro último duas dezenas de jovens, meio estudantes e meio trabalhadores, tomaram-no depois de uma abordagem. Um enorme trabalho os espera: tornar habitável este [illegible] miséria. Cada um por si e Deus por todos, período da sobrevivência individual.

15 de janeiro, muitos rostos mudaram. O squat começa a se modificar. Pintura fresca e janelas remendadas. Na cozinha sumária. O otimismo é, no entanto, diminuído: "Somos lúcidos, os tiras podem vir a qualquer momento nos expulsar e quebrar todas as acomodações". Então, os squatters estão de vigília.

Rua Lahire, 11 de janeiro. Os trabalhadores da EDF chegam para cortar a luz. Golpes de telefone à direita e à esquerda. "Coordenação". O banheiro e o banheiro do fundo dos squatters são mobilizados. Depois de uma "discussão" com os trabalhadores, esses últimos se retiram. "Tudo foi bem", dizem os moradores. "Pelo menos desta vez". Pois a atual relação de forças não é favorável para sempre, longe disso. Assim, em 24 de novembro último, de manhãzinha, a CRS e os guardas móveis esquadrinham o bairro Plaisance. Das 8 às 11 horas, as "autoridades" procederam a quatro expulsões. Rua Vercingétorix. Rua do Chateau. Rua do Ouest. As paredes conservam a lembrança dessa jornada. "Suicidemos a SEMIREP, fora Chirac", "Ofensiva e Autonomia".

24 de novembro, depois de uma manifestação cortês, voam os coquetéis molotov. Uma guerrilha em plena Paris, com seus ataques e contra-ataques, suas barricadas e suas armadilhas. "Foi um lance de cólera, sem reflexão. Assim foi feito, sem pressa", conta Michel, vinte e um anos, marceneiro. "Além do mais, os *cocks* foram muito mal, foi a primeira vez que agimos assim, uma companheira chegou a estourar um na cabeça! Reagimos com violência, enquanto moradores do bairro". Durante algumas horas, os squatters transformaram-se em insurgentes. Um squat cai, dez outros nascem!" Lion, 9 de dezembro. A polícia evacua os doze "sem direitos nem títulos" da rua Albert-Colombier. "Ofensiva-Autonomia" dizem as paredes da rue de l'Ouest.

As rádios piratas. Segunda etapa. Segunda frente. Por pouco tempo, clandestinidade, solidão, nomes de guerra. Os "piratas" são pessoas misteriosas. É preciso telefonar a X... para chegar a Y... que o coloca em contacto com Z... etc. Para que tantas precauções? Elas salvam as aparências. Pois até a nova ordem do monopólio da Teleradiodifusão da França (TDF) não caducar as rádios piratas estão proibidas. Também até lá um certo número de queixosos na justiça terá desistido de levar adiante sua queixa.

"A repressão se faz ao nível da desordem, pelos tiras — diz Georges. A intervenção da DST, em 6 de janeiro, uma quinta-feira, na assembléia de Abesses-Echos, enquanto eles emitem regularmente no sábado às 11 horas, só pode ser explicada por isso. Os tiras queriam nomes, é tudo". Sem dúvida. Eis aí, todavia, um jogo de pega-pega insolúvel, insólito, que permanecerá nisso ate que se aprove uma legislação idônea. Pois os rádios-piratas dizem (num porão, o seu lugar de reuniões): "é preciso abandonar a clandestinidade". A guerrinha com a Teleradiodifusão da França e seus "perburbadores" patenteados "começa a dar resultado", dizem em substância esses amantes das microondas.

Além do mais, os perturbadores começam a falar. Em virtude de qual lâmpada de Aladin? É muito simples: "Não temos horários fixos pois eles dominam tudo. Então, eles partem para a comilança. São funcionários sindicalizados, os "perturbadores", não?" Fechar as cortinas. Silêncio e boca fechada... A isto se poderia chamar "a autonomia ou a arte de ser paciente".

Ainda uma etapa. Estamos no reino da ecologia. Um belo casamento, onde brilham os fogos do regionalismo, do feminismo, da não-violência, dos defensores da sociedade civil e da ecologia ela mesma. Um vasto programa — "resistir à concentração do Estado" — e um velho cavalo de batalha: dedicar sua parte e sua nobreza às "atividades francas" do lar, cuja gama vai desde as crianças até a cozinha bem instalada. Bagatelas, dirão alguns. Neorousseaunismo. Talvez. Mas o inimigo é designado: o trabalho alienante". Os ecologistas "querem reduzi-lo massivamente" diz Brice Lalonde. "Queremos propor trinta horas de trabalho por semana, e não forçar uma retirada". Às armas, recuperadores de propostas!

Sobram no ambiente do movimento — anônimos, secretos — os sabotadores natos. Sobram os antinucleares de todos os tipos, com o bastão de dinamite em uma mão e um pequeno livro verde, ou vermelho, na outra. Eles dão os "golpes", essas pessoas da sombra. Tanto uma central nuclear, tanto um "painel Decaux", tanto qualquer outra coisa: "espaços infinitos se abrem para a autonomia..."

Contra o monopólio estatal da radiofusão: "que cem flores floresçam, que cem rádios transmitam..."

Assim vaga a galáxia autonôma, nebulosa tonitroante. Terreno em perpétua ebulição. Daqui prá lá. De lá prá cá. Tentativas de organização foram feitas, por certo. Frutificantes, tal como a Aliança pela Libertação das Ondas (ALO), que funciona de uma maneira regular desde outubro último. A ALO fornece os preços das emissões, apresenta os dossiês jurídicos e é pródiga de conselhos para os amadores.



Uma rádio pirata é cem vezes mais barata e mil vezes mais eficaz que um jornal...

Em resumo, a ALO ensina, a ALO é o centro de tudo. A associação precisa de uma jurisdição técnica, uma normalização das ondas e uma determinação de prioridades. Sim, tudo isso. "O ponto de vista da autonomia nessa questão dos meios de comunicação de massa é que cem flores floresçam, que cem rádios transmitam...", escreve Félix Guattari.

A união dos diferentes squats é, de longe, a mais balbuciante. No entanto, ela existe. Chama-se "autodefesa", "solidariedade". Autodefesa? Um objetivo, um horizonte para o movimento "anti-autoritário". Sociedade à margem. Contra-sociedade.

Uma reação à extrema esquerda

A violência dos "autônomos" faz "recuar a repressão" ou é "cega e imbecil?"

Jean-Marie Colombani

O tanto que podemos julgá-los, tomando como base os seus escritos, os autônomos se deram como objetivo "fazer recuar a repressão" e defender "as verdadeiras liberdades, as dos espaços de luta". Para evitar que essa defesa se torne "uma piada a mais", alguns dentre eles não hesitaram em pregar, e a exercer, a violência. Solução de desespero que não coloca apenas em xeque os sistemas de poder, mas que também marca a crise de uma política: a da extrema esquerda.

O fenômeno autonômo, com efeito, parece a muitos como uma reação frente ao comportamento e a organização de formações que se reclamam da revolução. Esta reação em parte se explica pela afiliação que existe entre eles e alguns grupos maoístas hoje desaparecidos (tais como a Esquerda Proletária). Mas os autônomos não deveriam ser exclusivamente veiculados aos "maoístas que desistiram". Não seria por que eles exprimem, e junto com vários grupos ecologistas, os sentimentos antipartido de toda uma fracção da população em que eles cresceram? Uma de suas primeiras preocupações não é não se tornarem uma *orgagaucho* (organização esquerdista), apenas com a violência a mais?

Assim também, os "não-organizados", sem um passado político preciso e sem formação teórica, são eles sem dúvida os mais numerosos no interior dos grupos autônomos. Uma certa "proletarização" dos estudantes, como decorrência do desemprego dos jovens, é sem dúvida mais propícia à mobilização autônoma, que também é fruto da "crise do militantismo" que atinge todas as organizações da extrema esquerda.

A crise do "militantismo" na extrema esquerda

Estas últimas se vêem confrontadas pelas denúncias, com alguns grupos autônomos chegando até às agressões. Frente às acusações endereçadas a elas, estas parecem esboçar uma autocrítica. Em todo caso, no que diz respeito à violência — que as organizações da extrema esquerda se recusam a utilizar — elas prometem ser "a firmeza última", e se utilizam dos mesmos métodos de seus detratores. Não é nessa perspectiva que a LCR (Liga Comunista Revolucionária) se dedica atualmente a fortalecer o seu serviço de ordem?.

A parte da autocrítica consiste em admitir que o aparecimento dos autônomos não pode ser reduzido ao mero contágio dos "modelos" alemão e italiano; ela leva ao reconhecimento que o desenvolvimento do fenômeno autônomo tornou-se possível por incapacidade da extrema esquerda oferecer uma alternativa política verdadeira às "novas formas de luta". Estas, engendraram-se a si mesmas, afirma Isaac Joshua, membro do bureau político da Organização Comunista dos Trabalhadores, devido "o aprofundamento da crise das relações sociais, a degradação das condições de vida e trabalho, e a extensão do papel do Estado".

E verdade que um certo desencanto é perceptível nas fileiras da OCT, em particular entre os membros da corrente minoritária. Alguns dentre eles anunciaram, em 23 de janeiro, a sua saída. No entanto, esta organização, mais do que as outras, é atingida por todos os novos desvios.

De seu lado, a LCR concede: "é fácil compreender que, confrontados pelo desemprego, sob a opressão aberta do capitalismo em plena decomposição, muitos jovens são tentados pela violência". No mais, os trotskistas afirmam "quanto menos a extrema esquerda puder responder aos problemas atuais, mais este gênero de movimento poderá se desenvolver".

Enfim, Michel Mousel, membro do secretariado nacional do PSU, atribue à extrema esquerda "uma parte da responsabilidade política na aparição desse fênomeno".

No entanto, esta relativa compreensão em relação aos autônomos é imediatamente matizada pelo enunciar das "contradições" que as atitudes deles comporta.

Todos estão de acordo, com efeito, para notar e para criticar, que é um movimento para o qual "tudo é pretexto para atacar o capital em todas as suas formas", e que não é acompanhado de nenhum outro projeto, a não ser a "glorificação da marginalidade política e social", segundo a expressão de Joshua.

"Um assalto minoritário desesperado"

A crítica mais severa diz respeito à utilização da violência. A LCR, cujos locais foram atacados três vezes, diz que o movimento autônomo "esbanja" uma revolta e "um assalto minoritário e desesperado". Os trotskistas não têm medo de classificá-la como uma violência "perfeitamente cega e imbecil". Indo além dos ataques dirigidos contra a LCR, os dirigentes das formações revolucionárias inclinam-se a pensar que a presença dos autônomos torna "problemáticas" todas as manifestações de rua.

Os enfrentamentos que acompanharam a manifestação organizada em Paris contra a extradição de Klaus Croissant, sem nenhuma dúvida, serviram de lição. Hoje, para as organizações da extrema esquerda, trata-se de evitar que tal ou qual reivindicação não detone um processo conduzindo a uma "criminização" do conjunto do esquerdismo. Além do mais, afirmam uns e outros, "esse gênero de movimento é bastante vulnerável a manipulações que tenham como objetivo a aplicação na França de uma estratégia de tensão".

Portanto, há que se constatar que, aos olhos das formações que compõem a extrema esquerda, o caráter ainda bastante marginal do movimento autonomo faz que os problemas de manutenção da ordem que ele coloca apareçam mais como questões a serem consideradas a longo prazo, acerca do futuro da corrente revolucionária.

Figura 7 – Página de jornal onde é possível ler o termo "cem flores".
Fonte: MOVIMENTO. Rio de Janeiro, n.138, 1978.

Interesso-me por saber mais sobre a influência do maoísmo no ocidente, que se aprofunda nos anos 1960, com a intensificação do conflito sino-soviético e com as crescentes críticas à burocratização da União Soviética e ao culto à personalidade, centrado na figura de Stalin[47]. A inclinação ao maoísmo no ocidente adquiriu feições diversas, que abarcaram desde o posicionamento dos intelectuais franceses de 1968 à ação armada das guerrilhas guevaristas latino-americanas (RUPAR, 2017). Na América Latina, a perspectiva maoísta foi bastante atrativa, devido a certas semelhanças encontradas entre o contexto chinês e a condição de subdesenvolvimento de nossos países. A opção maoísta pela Guerra Popular Prolongada, que privilegiava o cenário campesino, indicava uma estratégia revolucionária possível para países do Terceiro Mundo, caracterizados pela predominância da base agrária. O PCCh (Partido Comunista Chinês) também promoveu uma aproximação à América Latina, através do apoio à Revolução cubana e da subvenção de viagens culturais a intelectuais e militantes à China, entre outras ações (URREGO, 2017).

No filme *A Chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard, Claude Channes canta a música *Mao Mao*: "Os ianques matam e eu leio Mao Mao / Os loucos são reis e eu vejo Mao Mao / As bombas tronam e eu toco Mao Mao"[48].

Divergindo um pouco da memória de Dolabela, para Luciano Cortez é improvável que não conectassem a expressão "cem flores" a Mao Tsé-Tung e relaciona a escolha do nome do grupo ao filme *A Chinesa* (1967) de Godard. "Na época nós éramos maoístas por causa do Godard, por causa de *A Chinesa*" (CORTEZ, 2009).

> A gente assistia *A Chinesa*. Havia uma rede de cineclubes de estudantes que era importantíssima pra organizar o Movimento Estudantil e a gente ser educado em alguma coisa. O cineclube da Face [Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG] era muito importante, todos os filmes que tivessem alguma coisa de esquerda estavam lá. Toda a *Nouvelle Vague* passou lá. O cinema brasileiro, Glauber Rocha... E depois havia debates, as pessoas ficavam pra debates, não iam embora. Então era algo de formação de quadros, formação política, cultural das pessoas, que, provavelmente, para muita gente tenha sido essencial. (CORTEZ, 2019).

No filme *A Chinesa*, uma adaptação do romance de Dostoiévski *Os demônios* (1872), cinco jovens se reúnem em um apartamento durante as férias de verão com o objetivo de montar uma célula maoísta. O espaço da casa, no filme, está repleto de *Livros vermelhos*, com pensamentos de Mao Tsé-Tung. Frases foram escritas nas

[47] Posteriormente, o culto a Mao Tsé-Tung foi ainda mais intenso.
[48] A música *Mao Mao* pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=k4mrkP3xgdc>, acesso em 11 de abril de 2021.

paredes e notícias de jornais e imagens de Mao estão coladas por toda parte. Ao longo da narrativa, os jovens citam fragmentos do livrinho, realizam seminários uns para os outros, escutam a *Internacional*, fazem uma ginástica matinal-marcial enquanto recitam: "O fun-da-men-to te-ó-ri-co pe-lo qual se guia no-sso pen-as-men-to é o mar-xis-mo-le-ni-nis-mo".

Luciano me mostra um Livro vermelho, que comprou na época de Cemflores. O exemplar está marcado, ele me diz, "talvez desde então", com uma tira de papel com a indicação de algumas páginas. Luciano busca as referências no livro e lê em voz alta o título do capítulo demarcado: *VI. O imperialismo e todos os reacionários são tigres de papel* (MAO, 1972, p.78).

Figura 8 – Fotograma do filme *A Chinesa*, de Jean Luc-Godard, 1967.



Fonte: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_157363.php

Figura 9 – Luciano Cortez e o *Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung.



Fonte: Da autora.

> Penso que o que está lá em *A Chinesa* do Godard é uma expressão muito fiel dos grupos maoístas franceses naquele tempo. Uma coisa meio intelectual... eu não conseguia ver, também não sei se o Godard vê naquilo que ele apresenta uma crítica. Eu acho que não. Uma crítica ao maoísmo estudantil dos anos 1960. Depois Godard vai entrar naquele grupo de produção de filmes mais à esquerda[49]. Godard me parece que estava bastante afinado com isso. Mas se você for olhar hoje, vê a fragilidade das proposições, não tem muita profundidade, é muito retórica, os personagens tocados eticamente pela violência no Vietnã e se expressando ali... Mas não há profundidade de reflexão sobre o capitalismo. Apesar disso, na época, representou muito pra mim, não sei se pro Marcelo. Nunca conversei com ele depois sobre *A Chinesa* e sobre nós, naquele tempo, termos escolhido Cemflores. (CORTEZ, 2009).

A relação entre os cinco jovens do filme *A Chinesa* é cheia de contradições. Vivem coletivamente na casa de uma delas – Veronique –, enquanto seus pais, que são "donos de fábricas ou algo assim", viajavam de férias. A jovem é estudante de filosofia e se relaciona amorosamente com Guillaume, outro integrante da célula e ator de teatro. Ivonne vem do interior e trabalha como empregada doméstica na casa. Henri é considerado revisionista pelos colegas e termina sendo expulso por se negar a fazer autocrítica. Kirilov é um jovem russo niilista que termina suicidando.

O filme de Godard, ao mesmo tempo em que apresenta uma juventude plena de vitalidade e desejos de transformação – vitalidade que está presente também na própria estrutura fílmica, repleta de rupturas – e que irá tomar Paris em maio de 68 (o filme foi considerado por alguns um prenúncio destes eventos); também a apresenta, propositalmente ou não, cheia de contradições: sua aproximação a teorias e acontecimentos externos é um pouco superficial ou ingênua. Por isso, o filme foi "recebido com hostilidade por diferentes setores da esquerda francesa. A obra foi duramente atacada por stalinistas (PCF), trotskistas, maoístas e situacionistas" (ANCONA, 2018, p. 2).

O filme *A Chinesa* chegou ao Brasil em 1968, mas passou por problemas com a censura da ditadura (IBIDEM). Dez anos depois, em 1978, será uma importante referência para uma juventude em Belo Horizonte, que entra em contato com a obra, através das sessões de cineclube na UFMG.

Carlos Barroso (Carlão) também conta sua versão sobre o surgimento do nome do grupo:

> Foi numa reunião, eu peguei a frase e falei acho que podia chamar Cemflores. Dizia que cem flores cresçam e apareçam e que a mais bonita sobreviva alguma coisa assim. Eles aceitaram. Eu fiz o primeiro editorial. Disseram, "já que você deu o

[49] Refere-se ao *Grupo Dziga Vertov*, criado por Jean-Luc Godard e Jean Pierre Gorrin, em 1968.

> nome, você faz o editorial". Surgiu com essa pegada de uma poesia que se propunha mais política, mais atuante. E ao mesmo tempo uma poesia que se propunha a procurar caminhos novos. Acho que tinha até um choque entre a poesia mais engajada, vamos chamar assim, e a poesia em busca de caminhos estéticos. Mas no fundo acho que todos se encaminharam para esse campo da pesquisa com a palavra, depois até com a imagem. (BARROSO, 2019).

"Que cem flores cresçam e apareçam e a mais bonita sobreviva" (BARROSO, 2019), "'Que cem flores nasçam e tal, tal, tal', sobre a Revolução Cultural na China, a proposta era essa, que ia ter uma revolução comunista que ia instalar uma nova cultura na China. E Mao Tsé-Tung faz uma metáfora de cem flores, cem flores vão brotar na China" (DOLABELA, 2009). Na memória atual dos integrantes de Cemflores, o aforismo de Mao se desloca e se engorda com imagens diversas. A partir do primeiro número da revista Cemflores (1978), este fragmento passou a ser citado integralmente:

> Que cem flores desabrochem e cem escolas de pensamento rivalizem, eis a política para o desenvolvimento das artes e o progresso das ciências. Pensamos que é prejudicial o recurso a medidas administrativas para impor um estilo particular ou uma só escola de pensamento. O problema do certo e do errado nas artes e nas ciências deve ser resolvido pela discussão livre nos círculos artísticos e científicos. (citação de Mao Tsé-Tung, em Cemflores nº 0, 1978, p. 2).

Descubro que esta proposição maoísta se refere à "Campanha das Cem Flores", ocorrida na China, entre 1956 e 1957. Segundo Shu Sheng, em *Os intelectuais chineses e o regime maoísta: 1956-1957* (2019), geralmente os sinólogos ocidentais dividem o período em três momentos: a Campanha das Cem Flores, que se confunde com a Campanha da Retificação, que, por sua vez, desdobra-se na Campanha Antidireitista. Para Shu Sheng, esses movimentos representaram uma espécie de *armadilha aberta* para eliminar opiniões críticas, provocando a perseguição de cerca de 550 mil chineses ao longo de todo o processo.

Na Campanha das Cem Flores, a sociedade, sobretudo, os intelectuais, artistas, cientistas e estudantes, foi estimulada pelo governo a discutir livremente sobre distintas perspectivas para a arte e as ciências no país. A campanha começou tímida, porque muitos temiam expressar suas ideias publicamente, por medo a represálias, visto que o regime comunista chinês já havia apresentado outros episódios de perseguição às vozes críticas, como durante a Campanha de Retificação de Yanan, em 1942. O governo, no entanto, veiculou propagandas, incentivando as discussões. O início do movimento foi muito especial e um ambiente de ampla liberdade de expressão foi criado. A Campanha das Cem Flores se expandiu com a Campanha da Retificação, quando foi estimulada a expressão de opiniões sobre a condução do regime, visando seu aprimoramento. Como

consequência, surgiu uma enxurrada de críticas ao Partido, vindas, sobretudo, de jovens estudantes, que reivindicavam liberdade de expressão e argumentavam que o espírito do socialismo se relacionava à igualdade e à democracia (SHU, 2019, p.119). A Campanha da Retificação se desdobrou na Campanha Antidireitista, quando Mao Tsé-Tung iniciou uma "caça" aos que se posicionaram criticamente. As campanhas resultaram, na prática, em um processo de *atrair as serpentes para fora de suas tocas* (IBIDEM, p.124), identificando, entre as "flores", as "ervas venenosas" e os "diabos". Os intelectuais estigmatizados foram levados a realizar autocríticas públicas humilhantes e condenados à "reeducação" em campos de trabalho forçado, onde muitos morreram, em grande parte, devido à fome[50].

Em seu livro, Shu Sheng (2019, p.35) comenta que os letrados chineses, historicamente, representaram um papel fundamental para o governo, sendo a espinha dorsal do Estado por mais de mil anos, sustentando a autoridade estatal. O saber era, assim, considerado um distintivo de prestígio. No regime comunista chinês, essa relação se alterou, na perspectiva marxista-leninista adotada, o intelectual era visto com desconfiança por sua origem e/ou vinculação à burguesia ou à pequena-burguesia. A relação entre o PCCh e os intelectuais ao longo das décadas, foi ambígua, apresentando momentos de repressão e outros de "tolerância relativa" (IBIDEM, p.40). A repressão teve seu ápice na Revolução Cultural (1966-1976), quando Mao decidiu recorrer à perseguição política de pessoas consideradas "inimigas de classe" ou "sequazes do capitalismo", adjetivos que poderiam ser atribuídos de forma indiscriminada a qualquer um, no ambiente descontrolado de delação e medo, fomentado por dirigentes políticos da ala maoísta, mas também por parte da população, organizada nas Guardas Vermelhas e facções Rebeldes. Durante esses processos, milhões de pessoas foram humilhadas, torturadas e mortas e muitas outras suicidaram[51].

> O Carlão trouxe um título que não tinha nada a ver com a gente, ninguém era maoísta, o Carlão pegou uma frase do Mao TséTung do *Livro vermelho*, que cem flores nasçam tal, e nós assumimos um projeto do Mao Tsé-Tung da Revolução Cultural, mas não tinha nada a ver com a gente, ninguém era maoísta, a maioria era leninista, o Luciano, o próprio Carlão era leninista. E virou o grupo Cemflores. (DOLABELA, 2017a)

[50] Sobre o tema, recomendo o filme *Dead souls* (2018), de Wang Bing, que constitui um documento histórico importantíssimo, apresentando, em mais de oito horas de duração, depoimentos de sobreviventes da Campanha das Cem Flores, na China.

[51] Sobre esses episódios de repressão durante o regime maoísta, além do livro de Shu Sheng mencionado, ver também *Cines Selvagens: três filhas da China* (1991), de Jung Chang.

> Ninguém era maoísta. Mao Tsé-Tung era um líder da esquerda admirado, mas não existia lá [em Cemflores] maoísta. Eu não me lembro se já tinha sido noticiado ou, pelo menos, não tinha sido criticada a Revolução Cultural chinesa, que matou muita gente, que cometeu muitos atos autoritários. Creio que naquela época, quando a gente escolheu o nome, ainda não existia essa ideia. (BARROSO, 2019).

> Óbvio que nesses aspectos de história a gente não tinha noção nenhuma, inclusive porque não existiam livros. Acho que esse é um problema fundamental. A Revolução Cultural e a história chinesa nós não conhecemos. Mas o fundamental é que a gente via algo como a Revolução Cultural, pelo menos na minha cabeça, e o nome Cemflores, com essa perspectiva à esquerda, e eu entendia que era uma coisa quase anarquista. (CORTEZ, 2019).

A perspectiva política dos integrantes de Cemflores não se vinculou a uma corrente política específica, e parece se inclinar, em momentos, ao anarquismo. "A revista Cemflores foi uma revista anarquista. Porque ela tinha uma produção autogestionária. O grupo geria tudo. [...] Era um trabalho mesmo de autogestão. E aí a gente começou o processo de leitura dos anarquistas. A gente leu Bakunin, Malatesta, Proudhon, Bakhtin e outros, os grandes escritos anarquistas" (AGUILAR, Avanilton, 2020). O debate entre diversas vozes proposto no aforismo de "cem flores" assim como a ideia de se "fazer uma revolução dentro da revolução", plasmada no exemplo da Primavera de Praga (1968) na Tchecoslováquia (uma referência importante para alguns cemfloristas), interessavam aos poetas que viam aí esforços necessários para repensar o comunismo burocratizado da experiência soviética. Em geral, assim como ocorre com os personagens de *A Chinesa*, havia um grande desconhecimento no Brasil sobre o contexto chinês e estas ideias eram incorporadas em sua literalidade. "Nós éramos flores do dizer, do discurso. Que cem flores desabrochem, a gente levou esse negócio a sério, conhecendo ou desconhecendo, ou conhecendo parcialmente a história chinesa. Isso indica muito da consciência possível de ser construída naquele tempo pelas pessoas" (CORTEZ, 2019). A leitura de Avanilton de Aguilar sobre "cem flores" também se encaminha nesse sentido:

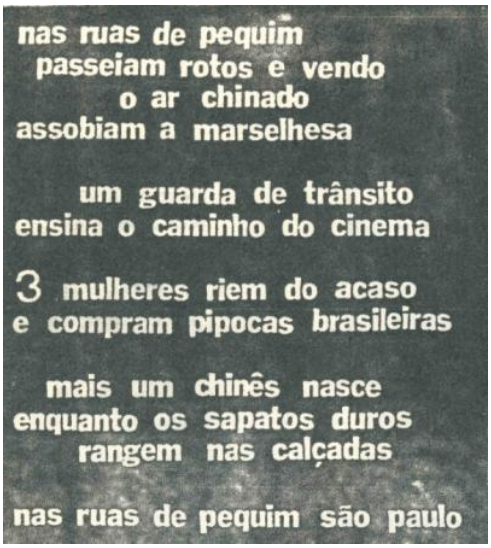
> Cem flores seria pregar a questão da cultura múltipla, de uma cultura plural. [...] Pluralidade de gênero, a questão racial, étnica, todas as revoluções pós-modernas. Então, a Cemflores surgiu disso, dessa questão da necessidade de uma cultura plural, que não privilegiasse apenas o pensamento burguês dominante do capitalismo. (AGUILAR, Avanilton, 2020)

"As flores ocultavam os dentes revolucionários", recorda Jair Fonseca (2021) durante a defesa desta tese. Encontro proximidades entre as expectativas dos estudantes chineses de 1956-57 que reivindicaram um socialismo com democracia e liberdade; a revolta dos personagens de *A Chinesa*, vivendo no universo particular vanguardista criado por Godard em seu filme de 1967; os jovens "autonomistas" franceses, de 1978 e

as aspirações dos estudantes da UFMG que formaram Cemflores, também em 1978. Quando Marcelo comenta que ninguém fazia conexão naquele momento entre "cem flores" e Mao Tsé-Tung ou quando Luciano diz que eram maoístas por causa do Godard, são passagens que me levam a pensar que as propostas poético-políticas dos integrantes de Cemflores não surgiram completas e coerentes (como ocorria também com os jovens de *A Chinesa*), mas foram plurais (de acordo às muitas vozes que constituíam o grupo) e se deram pouco a pouco à medida que avançava sua prática. As ideias que desenvolveram estavam vinculadas desde o início a um fazer artístico radical, de apropriação "antroPOPfágica"[52] (VARELA apud PERRONE, 1993, n.p.) de várias referências, entre elas, o maoísmo.

Há diversas aparições e "deglutições" do maoísmo e da experiência do comunismo na China em Cemflores. Como em *Nas ruas de Pequim* (1980), de Carlão, quem nos conta um pouco sobre este que é um dos seus poemas favoritos:

Figura 10 – Poema *Nas ruas de Pequim* de Carlos Barroso, 1980.



Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, 1980.

CARLOS BARROSO[53] – A revista Veja tinha uma publicidade grande, cheia de letras, fui lá e recortei letra por letra. Eram letras brancas. Depois, com uma caneta preta, fiz a parte escura. Um artesanato da época, que hoje é muito fácil, você vai no computador e imprime. Tinha a *letra-set* na época, mas era muito cara. E eu resolvi fazer esse recurso bem artesanal.

[52] O termo se refere originalmente ao Tropicalismo e busca caracterizar a combinação entre a antropofagia oswaldiana e a cultura pop, realizada pelos artistas desse movimento, em finais dos anos 1960.
[53] Entrevista com Carlos Barroso, realizada por Clara Albinati, em 2019.

Interessante que esse poema nasceu prontinho. Tem poemas que eu estou escrevendo há 30 anos e não consigo concluir, esse não. Escrevi numa folhinha de papel, depois de assistir ao filme *Gaijin* [1980] da Tizuka Yamasaki, que é uma cineasta brasileira, que falava sobre a cultura japonesa.

Entrei no cinema e já tinha começado a sessão, estava tudo escuro. Quando acendeu a luz, levei um susto, só eu era ocidental dentro do cinema. O cinema era em São Paulo, no bairro Liberdade. Estava muito cheio, 200, 300, 400 pessoas, todos orientais. Foi uma coisa de doido, quando acabou o filme e eu olhei.

Só que eu fiz o poema transferindo para Pequim, não para o Japão, mas foi pensando na platéia. Não sei por que transferi para Pequim. Tinha lido há muito tempo, na revista *Seleções*, a revista americanista, que eu lia quando era garotinho, que lá na Rússia comunista as coisas eram tão difíceis, que os sapatos duros rangiam nas calçadas. E eu peguei e inseri pra China, pra Pequim, o que eu tinha lido quando menino. E misturei tudo, o Brasil... Falar que os sapatos rangem só lá em Pequim e na Rússia... não, rangem aqui também no Brasil.



Figura11 – Recortes guardados por Luciano Cortez para colagens feitas durante Cemflores.
Fonte: Da autora.



marcelo dolabela mao antropófago 1982

Figura 12 – Poema visual *Mao Antropófago* de Marcelo Dolabela, 1982.
Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

2.3 Política e cultura

> O primeiro número dela foi uma coisa ao acaso. Tinha um cara que juntou gente que não era poeta, ele queria agitar politicamente. Era o Carlinhos Pisca Pisca, o Carlinhos Rodrigues, e curiosamente lá na Fafich (o Luciano estudava na Letras na Fafich, eu estudava no ICB no *campus*, Carlão fazia Comunicação, Jair era secundarista e estava entrando na Comunicação, Juca estava na História) teve uma mostra de poesia que não tinha nada a ver com a gente. Os alunos lá da Fafich

> juntaram e pregaram poesia pra tudo quanto é lado no prédio da faculdade. Acabou essa exposição e o Carlinhos Pisca-Pisca juntou esses poemas todos. Então vamos começar a revista, já tem um monte de poemas, a gente nem conhecia os autores dos poemas. Então vamos dar uma selecionada nesses daí, a gente põe um pouco da gente e sapeca o negócio aqui. Então teve poema dos caras mais esquisitos. E daí surgiu um núcleo mais organizado para começar a discutir Cemflores. (DOLABELA, 2009).

Dando corpo às lembranças de Marcelo, o centro da revista Cemflores nº0 se intitula *poetaria* e apresenta, em página dupla, um conjunto de trabalhos feitos a diversas vozes, por cem flores. Esse número foi feito meio ao acaso, através da reunião de poemas de alunos da Fafich, recuperados de uma mostra de poesia. A disposição dos mesmos nesta *poetaria*[54] traz à memória sua disposição anterior nas paredes da faculdade. É como se a folha fosse uma espécie de mural, essa forma compositiva será frequente nas publicações de Cemflores (Figura 13 – POETARIA em Cemflores nº0, 1978. No envelope *Red-Dia* desta tese). Relaciono a proposta também ao "jornal mural", estratégia comum no âmbito universitário à época, que consistia em selecionar notícias de denúncia à ditadura, que se encontravam dispersas nos jornais, e reuni-las em um mural[55]. E, ainda, evoca os *dazibao*[56], "literalmente, cartazes em grandes caracteres" (SHU, 2019, p.37), ondas de grandes cartazes escritos à mão e colados em espaços públicos na China. Instrumento de expressão política milenar naquele país, foi utilizado tanto à direita (nas delações que estimulavam a violência, durante a Revolução Cultural) como à esquerda, compondo os "muros da democracia", na primeira fase da Campanha das Cem Flores.



Figura 14 – Os *dazibao* durante a Campanha das Cem Flores na China, em 1957.

Fonte: SHU, Sheng. **Os intelectuais chineses e o regime maoísta**: 1956-1957. Curitiba: Appris, 2019.

[54] O termo "Poetaria" também lembra "Putaria", como sugerido pelo professor Amir Brito Cadôr.
[55] O jornal mural guarda semelhanças com as estratégias *contrainformacional* e *sobreinformacional*, adotadas pela vanguarda argentina, como podemos observar nas notícias de jornal expostas durante *Tucumán Arde* (1968) e, posteriormente, no trabalho *Nosotros no sabíamos*, de León Ferrari, artista que, desde 1976, reuniu recortes com reportagens que denunciavam a violência de Estado, após o golpe militar na Argentina.
[56] O poeta Camilo Lara, que participou, a partir dos anos 1990, de projetos culturais junto a um núcleo de Cemflores, integrou, em Divinópolis, o coletivo de poesia *Dazibao*.

A revista Cemflores nº0 foi publicada em finais de junho de 1978. Na ilustração de capa, realizada por Lincoln Volpini, vemos a representação de figuras indígenas e o título *A antropofagia é o prato da casa*. Ainda na capa, Cemflores se apresenta como "revista cultural do DCE da UFMG". Possui 16 páginas, com 38x28cm de dimensão.

Na segunda página da revista, há a relação dos nomes das pessoas que formaram o corpo editorial (Luciano Cortez e Silva, Carlos Barroso, Avanilton de Aguilar, Carlos Rodrigues, Marcelo Dolabela e Mauro Alves de Freitas) e colaboradores (Edwaldo Zampier, Carlos Iessienin, Rita Espeschit, Lincoln Volpini, APATEDEMG – Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais – e TREF – Teatro de Resistência da Federal, entre outros). Abaixo, surge, pela primeira vez, integralmente citado, o aforismo de Mao Tsé-Tung, que dá nome ao grupo, seguido do imperativo em caixa-alta e negrito: PARTICIPE. Nessa página, há também um editorial, intitulado *O início dos fins*, de autoria de Carlos Barroso.

Gostaria de me deter sobre o conteúdo deste editorial, que realiza uma análise da conjuntura histórica do Brasil à época, sobretudo no que tange a política e a cultura, lançando as bases da atuação político-poética do grupo. Em Cemflores, a elaboração de editoriais foi constante, estes textos, radicais e entusiastas, funcionaram também como manifestos.

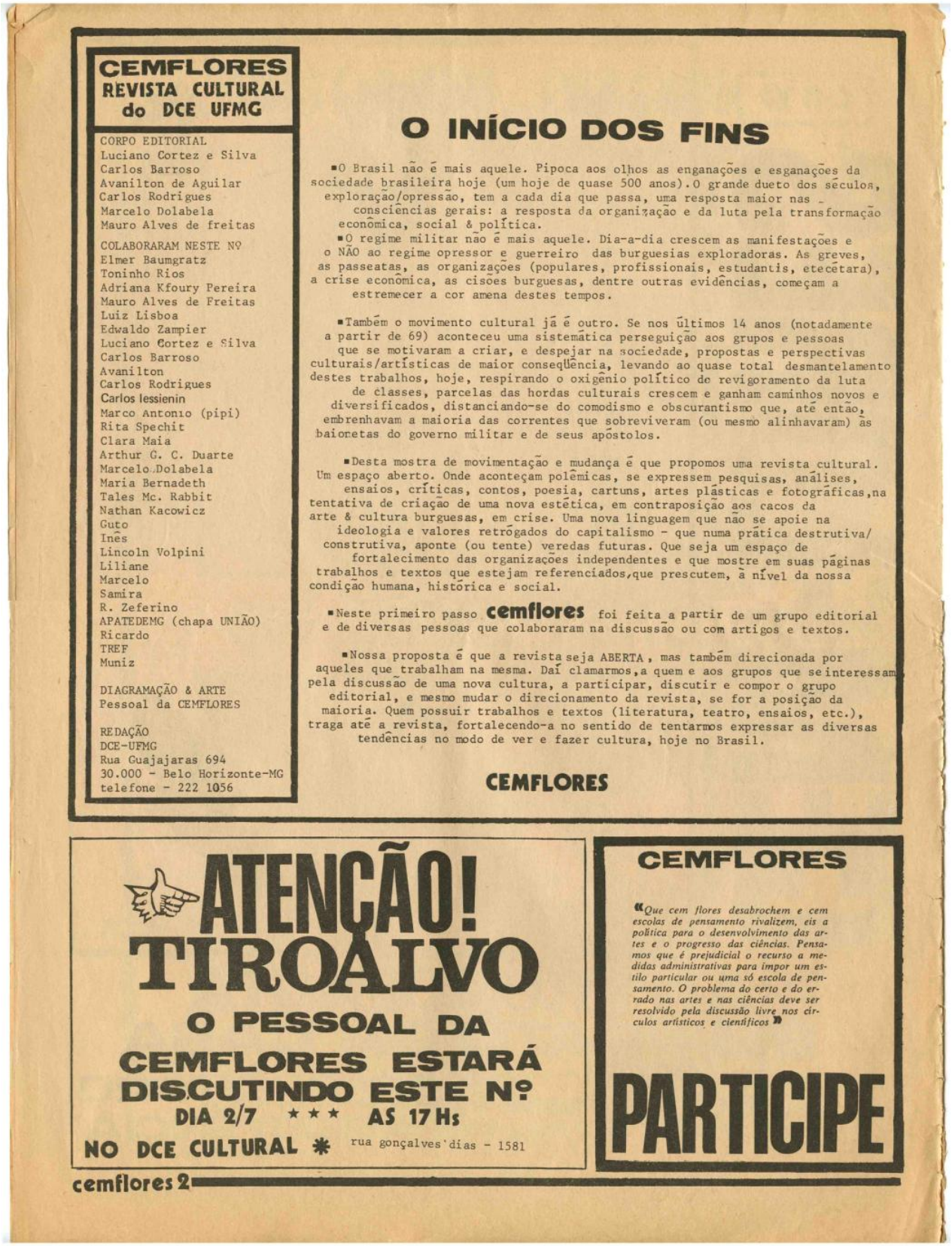
Os três primeiros parágrafos iniciam, respectivamente, com "O Brasil não é mais aquele", "O regime militar não é mais aquele" e "Também o movimento cultural já é outro", ressaltando um contexto de transformações históricas e crise da ditadura, ao que parece, muito perceptível na atmosfera daqueles tempos de finais da década de 1970.

Figura 15 – Capa da revista Cemflores n.0, 1978. Ilustração: Lincoln Volpini.



Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.0. 1978.

Figura 16 – Editorial de Cemflores n.0, 1978.



CEMFLORES
REVISTA CULTURAL do DCE UFMG

CORPO EDITORIAL
Luciano Cortez e Silva
Carlos Barroso
Avanilton de Aguilar
Carlos Rodrigues
Marcelo Dolabela
Mauro Alves de freitas

COLABORARAM NESTE Nº
Elmer Baumgratz
Toninho Rios
Adriana Kfoury Pereira
Mauro Alves de Freitas
Luiz Lisboa
Edwaldo Zampier
Luciano Cortez e Silva
Carlos Barroso
Avanilton
Carlos Rodrigues
Carlos Iessienin
Marco Antonio (pipi)
Rita Spechit
Clara Maia
Arthur G. C. Duarte
Marcelo Dolabela
Maria Bernadeth
Tales Mc. Rabbit
Nathan Kacowicz
Guto
Inês
Lincoln Volpini
Liliane
Marcelo
Samira
R. Zeferino
APATEDEMG (chapa UNIÃO)
Ricardo
TREF
Muniz

DIAGRAMAÇÃO & ARTE
Pessoal da CEMFLORES

REDAÇÃO
DCE-UFMG
Rua Guajajaras 694
30.000 - Belo Horizonte-MG
telefone - 222 1056

O INÍCIO DOS FINS

▪O Brasil não é mais aquele. Pipoca aos olhos as enganações e esganações da sociedade brasileira hoje (um hoje de quase 500 anos). O grande dueto dos séculos, exploração/opressão, tem a cada dia que passa, uma resposta maior nas consciências gerais: a resposta da organização e da luta pela transformação econômica, social & política.

▪O regime militar não é mais aquele. Dia-a-dia crescem as manifestações e o NÃO ao regime opressor e guerreiro das burguesias exploradoras. As greves, as passeatas, as organizações (populares, profissionais, estudantis, etecétara), a crise econômica, as cisões burguesas, dentre outras evidências, começam a estremecer a cor amena destes tempos.

▪Também o movimento cultural já é outro. Se nos últimos 14 anos (notadamente a partir de 69) aconteceu uma sistemática perseguição aos grupos e pessoas que se motivaram a criar, e despejar na sociedade, propostas e perspectivas culturais/artísticas de maior conseqüência, levando ao quase total desmantelamento destes trabalhos, hoje, respirando o oxigênio político de revigoramento da luta de classes, parcelas das hordas culturais crescem e ganham caminhos novos e diversificados, distanciando-se do comodismo e obscurantismo que, até então, embrenhavam a maioria das correntes que sobreviveram (ou mesmo alinhavaram) às baionetas do governo militar e de seus apóstolos.

▪Desta mostra de movimentação e mudança é que propomos uma revista cultural. Um espaço aberto. Onde aconteçam polêmicas, se expressem pesquisas, análises, ensaios, críticas, contos, poesia, cartuns, artes plásticas e fotográficas, na tentativa de criação de uma nova estética, em contraposição aos cacos da arte & cultura burguesas, em crise. Uma nova linguagem que não se apoie na ideologia e valores retrógados do capitalismo - que numa prática destrutiva/construtiva, aponte (ou tente) veredas futuras. Que seja um espaço de fortalecimento das organizações independentes e que mostre em suas páginas trabalhos e textos que estejam referenciados, que prescutem, à nível da nossa condição humana, histórica e social.

▪Neste primeiro passo **cemflores** foi feita a partir de um grupo editorial e de diversas pessoas que colaboraram na discussão ou com artigos e textos.

▪Nossa proposta é que a revista seja ABERTA, mas também direcionada por aqueles que trabalham na mesma. Daí clamarmos, a quem e aos grupos que se interessam pela discussão de uma nova cultura, a participar, discutir e compor o grupo editorial, e mesmo mudar o direcionamento da revista, se for a posição da maioria. Quem possuir trabalhos e textos (literatura, teatro, ensaios, etc.), traga até a revista, fortalecendo-a no sentido de tentarmos expressar as diversas tendências no modo de ver e fazer cultura, hoje no Brasil.

CEMFLORES

ATENÇÃO!
TIROALVO
O PESSOAL DA CEMFLORES ESTARÁ DISCUTINDO ESTE Nº
DIA 2/7 ★★★ AS 17 Hs
NO DCE CULTURAL ✱ rua gonçalves dias - 1581

CEMFLORES

«Que cem flores desabrochem e cem escolas de pensamento rivalizem, eis a política para o desenvolvimento das artes e o progresso das ciências. Pensamos que é prejudicial o recurso a medidas administrativas para impor um estilo particular ou uma só escola de pensamento. O problema do certo e do errado nas artes e nas ciências deve ser resolvido pela discussão livre nos círculos artísticos e científicos»

PARTICIPE

Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.0. 1978.

2.3.1 Transformações políticas

> O Brasil não é mais aquele. Pipoca aos olhos as enganações e esganações da sociedade brasileira hoje (um hoje de quase 500 anos). O grande dueto dos séculos, exploração/opressão, tem, a cada dia que passa, uma resposta maior nas consciências gerais: a resposta da organização e da luta pela transformação econômica, social & política.
>
> O regime militar não é mais aquele. Dia-a-dia crescem as manifestações e o NÃO ao regime opressor e guerreiro das burguesias exploradoras. As greves, as passeatas, as organizações (populares, profissionais, estudantis, etecétara), a crise econômica, as cisões burguesas, dentre outras evidências, começam a estremecer a cor amena destes tempos. (CEMFLORES, nº0, 1978, p. 2).

A crise política enfrentada à época se relaciona à crise econômica, ocorrida em função do esgotamento do modelo de desenvolvimento aplicado no país durante a ditadura. Desatada em meados dos anos 1970, a crise é sentida de forma mais aguda pela população ao final da década.

As políticas econômicas adotadas pelos governos militares reforçaram os laços do Brasil com o sistema capitalista mundial e tiveram seu ápice nos anos de 1969-1973, quando "o Brasil cresceu a uma taxa média de 11% ao ano, chegando a quase 14% em 1973" (NAPOLITANO, 2014, cap.6[57]). Essa época foi denominada pelos militares de "milagre econômico" e se fez perceber no cotidiano das pessoas através, entre outros, do *boom* da indústria automobilística, da expansão da construção civil e pela facilidade de crédito, que permitiu a realização do "salto para a casa própria" e a compra do automóvel entre setores da classe média (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 452-453; NAPOLITANO, cap.6).

Contraditoriamente – mas uma contradição apenas em aparência, em um país em que "ditaduras e 'milagres' traduzem o caráter essencial de nossa formação e estrutura coloniais" (CHASIN, [1977], 2000, p.59) –, o mesmo período no Brasil foi marcado por grande repressão, pela derrota imposta às guerrilhas, pela inviabilização de greves e pelo arrocho salarial dos trabalhadores. O modelo de desenvolvimento que gerou o "milagre econômico" foi frágil e artificial, sustentando-se pela exploração da mão-de-obra, pela brutal concentração de renda e pela dependência ao capital, mercado e corporações internacionais, o que ocasionou grande aumento da dívida externa e a posterior submissão do país às demandas do FMI (Fundo Monetário Internacional).

[57] O livro consultado de Marcos Napolitano (2014), *1964: história do regime militar brasileiro*, é uma versão *ebook*, não-paginada, por isso, apenas apresento a referência ao capítulo.

Em 1973, eclodiu uma crise econômica mundial, detonada pelo aumento descomunal do preço do barril de petróleo, orquestrado pela Opep (Organização dos Exportadores de Petróleo) que reduziu a oferta do produto, provocando o aumento dos preços. A crise impactou diretamente o Brasil – que importava mais de 90% do petróleo que consumia (NAPOLITANO, cap.6) –, revelando a fragilidade financeira do país. Como consequencia, ocorreu uma retração do crescimento econômico e a inflação cresceu. O problema se agravou exponencialmente ao longo da década, explodindo com o segundo choque do petróleo em 1979. Os efeitos foram sentidos diretamente pela classe média brasileira – através do arrocho salarial, inflação e aumento do custo de vida – e pelos empresários. Ambos os setores – empresariado e classe média – haviam se beneficiado do "milagre econômico" e formavam, até então, uma base geradora de consentimento ao regime, que colaborava com a legitimação do governo ditatorial. Esta base começou a ruir com a recessão (SCHWARCZ e STARLING, p. 453; ALMEIDA, Gelsom, 2011, p. 18).

Para José Chasin, em *Conquistar a democracia pela base* ([1977], 2000), o "milagre" econômico fracassou devido a seus próprios mecanismos que levaram a sua inviabilidade e ao fim de um ciclo de acumulação. "O aumento dos preços do petróleo não gerava o esgotamento do 'milagre', mas simplesmente precipitava seu desenlace e acentuava suas debilidades estruturais" (CHASIN, [1977], 2000, p.64).

Gersom Rozentino de Almeida, no livro *História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil 1979-1989* (2011), interpreta esta passagem – em que ocorreu a ruptura do pacto que unia os setores de sustentação da ditadura – como um momento de "crise da hegemonia burguesa", intensificada pela crise do capital internacional. Em consequência, as classes hegemônicas deveriam refazer politicamente a coalizão conservadora. Um caminho encontrado foi o da estratégia de "distensão" ("descompressão") e "abertura" do regime ditatorial, que começou a ser orquestrada em 1975, pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva (SCHWARCZ e STARLING, p.467). O processo se caracterizou por realizar um conjunto de "liberalizações", mais que por efetivar a democratização do país. Assim, alguns direitos fundamentais foram "lenta e gradualmente" restituídos (como o de *habeas corpus*, a libertação de presos políticos, a volta de exilados, a lei de anistia e a reforma partidária, que permitiu a formação de novos partidos). O plano não previa, entretanto, um aprofundamento da democracia, no sentido de uma participação popular

efetiva ou de produção de igualdade social. Apresentava-se como uma abertura controlada do espaço político, visando estabelecer uma "democracia tutelar" (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p.40-41). O presidente Ernesto Geisel, tentou controlar o processo de "abertura" com "mãos de ferro" e seu governo foi marcado por atitudes contraditórias, apenas compreensíveis no bojo da estratégia pendular de avanços e recuos, em que a "liberalização" se alternava com a repressão.

Apesar disso, a transição política no Brasil, "detonaria um processo de mudança cuja magnitude escaparia ao controle do autoritarismo" (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p.30). Em meados dos anos 1970, os movimentos populares tomaram novo fôlego e surgiram como atores imprevistos pelo regime e pelos grupos dominantes.

Para Florestan Fernandes, em um artigo escrito à época, *Tarefas dos Intelectuais na Revolução Democrática*[58] (1979), a crise econômica internacional é interpretada como um fator reforçador da crise da ditadura, que seria derrotada pela força da resistência social, que se avolumava.

> As causas da crise da ditadura estão dentro da sociedade brasileira e tem que ver com o desenvolvimento do regime de classes e o poder real das classes. Reprimidas e esmagadas, as classes trabalhadoras cresceram. O que alguns teóricos designam como uma classe trabalhadora *em si* tornou-se uma realidade histórica exuberante e revela que a história deslocou-se silenciosamente para baixo. O setor de ponta dessa classe trabalhadora e a parte dela que se organiza no setor sindical demonstraram que o fato político capital é que a classe trabalhadora movimenta-se no sentido de converter-se em classe *para si.* Há, pois, uma autêntica fermentação política proletária e ela traz para ordem política (ou seja, para a sociedade organizada) as forças sociais das classes trabalhadoras.
> [...]
> Neste último quartel do século XX, a rebelião popular e operária tomou tal densidade e está crescendo com tamanha aceleração que já podemos sonhar com um futuro realmente diverso. O que parecia utópico no fim da década de 50 ou no início de 60 hoje se apresenta como uma possibilidade da qual não podemos duvidar. Em vez de contrapor à censura, à repressão cultural e à opressão política os seus frutos podres, pretendi mostrar que aquilo que elas não conseguiram destruir – nem poderiam! – continua vivo e por aí se fará nossa história. (FERNANDES, 1979, p. 28 e 33).

No período, diversas associações se formaram: grupos de moradores, clubes de mães, comitês de saúde, Movimento do Custo de Vida, Sociedade dos Amigos de Bairro, Associações de Favela e também o Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA), que surgiu em 1975 por iniciativa da advogada Therezinha Zerbini. A partir de 1978, Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs) são criados em várias cidades no país e no

[58] Texto publicado na revista *Encontros com a civilização brasileira*, nº14, de agosto de 1979.

exterior. A campanha pela "anistia ampla, geral e irrestrita" ganhava força (SCHWARCZ e STARLING, p. 473 e 479).

O Movimento Estudantil também se recuperava, após quase quinze anos de atuação na ilegalidade. Em 1977, a UNE (União Nacional dos Estudantes) organizou o III ENE (Terceiro Encontro Nacional dos Estudantes), em Belo Horizonte. O evento, embora fortemente reprimido pelos militares, representou um marco importante para a reestruturação da entidade.

Entre 1978 e 1980, os operários entraram em cena e ocorreram greves históricas, que se iniciaram com os metalúrgicos no ABCD paulista em 1978 e se disseminaram por diversas categorias em todo país nos dois anos seguintes (SCHWARCZ e STARLING, p. 476).

Estes atores e organizações sociais heterogêneos formaram uma força contra-hegemônica, que se aglutinou em torno da "questão democrática", ameaçando o projeto de transição tutelada da ditadura.

O título do editorial de Cemflores nº0, *O início dos fins*, é ilustrativo nesse sentido. Estas palavras fazem eco, conscientemente ou não, a uma declaração feita por d. Helder Câmara em novembro de 1975, após o culto em memória do jornalista Vladimir Herzog, assassinado pela ditadura. A morte de Herzog provocou grande indignação popular. Em sua homenagem foi realizada uma cerimônia na Catedral da Sé, contando com a presença de líderes religiosos e de cerca de 8.000 pessoas, sendo este um marco da recuperação do espaço público pela sociedade. Nesta ocasião, d. Helder Câmara disse a um jornalista: "Hoje o chão da ditadura começou a tremer. Este é o começo do fim" (SCHWARCZ e STARLING, p. 472; NAPOLITANO, 2014, cap.9).

2.3.2 Transformações culturais

> Também o movimento cultural já é outro. Se nos últimos 14 anos (notadamente a partir de 69) aconteceu uma sistemática perseguição aos grupos e pessoas que se motivaram a criar, e despejar na sociedade propostas e perspectivas culturais/artísticas de maior consequência, levando ao quase total desmantelamento destes trabalhos, hoje, respirando o oxigênio político do revigoramento da luta de classes, parcelas das hordas culturais crescem e ganham caminhos novos e diversificados, distanciando-se do comodismo e obscurantismo que, até então, embrenhavam a maioria das correntes que sobreviveram (ou mesmo alinhavaram) às baionetas do governo militar e de seus apóstolos. (CEMFLORES, nº0, 1978, p.2).

Antes de avançar sobre as transformações culturais vividas no final dos anos 1970, gostaria de evocar a noção de "estrutura de sentimento da brasilidade

revolucionária", desenvolvida por Marcelo Ridente, em *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960* (2005) e em *Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança* (2010). A noção parte do conceito de "estruturas de sentimento", desenvolvido por Raymond Williams (1979) para pensar as experiências do presente ainda *em processo* que se vinculam à feitura da arte, assim como as relações reais ligadas a essas vivências singulares, das quais emergem tensões, desvios e incertezas, articulando novas práticas e hábitos mentais. O conceito permite refletir a recorrência de determinados sentimentos (sobre o mundo e os contextos), que levam ao surgimento de imaginários críticos-afetivos comuns, plasmados nos meios artísticos e intelectuais de uma determinada época. O termo "sentimento" não é utilizado por Williams em contraposição a "pensamento", inversamente, a noção busca abordar o "pensamento tal como sentido e sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada" (WILLIAMS, 1979, p.134). As "estruturas de sentimento" se diferenciam ainda da noção estática de ideologia, por evocarem experiências que escapam da fixidez, relacionando-se a significados e valores vividos ativamente. Ridenti observa o surgimento de uma estrutura de sentimento comum aos intelectuais e artistas brasileiros, ao final dos anos 1950, e que se fortalece nos anos 1960, em um contexto em que a "proximidade imaginativa da revolução social" (RIDENTE, 2005, p.97) estava presente. A essa variante nacional de um fenômeno que se espalhou mundo afora, Ridente denominou de "estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária". Uma característica comum a essa estrutura se relaciona à ideia de construção do *homem novo*, como proposto por Che Guevara, que pensava ser necessária uma revolução também nas consciências, liberadas da alienação, através da perspectiva comunista. No Brasil, houve uma correlação entre o homem novo e o homem do povo, de raízes rurais, do interior do país. No início dos anos 1960, essa perspectiva se nutria de uma base concreta: os debates pungentes sobre a reforma agrária e o processo de radicalização dos trabalhadores rurais, organizados nas Ligas Camponesas. Para pensar a "brasilidade revolucionária" dos anos 1960, Ridenti combina o conceito de "estruturas de sentimento" de Raymond Williams à noção de "romantismo revolucionário", desenvolvida por Michael Löwy e Robert Sayre, em *Revolta e melancolia: o romantismo na contra corrente da modernidade* (2015). Para estes autores, o romantismo não se restringe a uma corrente literária, ocorrida em um marco temporal preciso (séculos XVIII e XIX na Europa), mas surge como uma visão de mundo ampla,

de perspectiva anticapitalista, que se desenvolve em diferentes espacialidades e temporalidades, abarcando espectros ideológicos diversos, de conservadores a revolucionários. Na estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, as "raízes" e o passado são interpretados como repositórios de utopias de construção do futuro. Por isso, essa estrutura se inscreve em uma corrente "romântico revolucionária", caracterizada pela "autocrítica da modernidade" e pelo desejo de recuperação de valores humanos essenciais alienados com o aprofundamento da civilização capitalista moderna.

Ridenti (2010, p.90) encontra no CPC (Centro Popular de Cultura) o projeto mais bem acabado a encarnar a brasilidade revolucionária. Surgido como uma iniciativa da UNE em 1961, a experiência cepecista foi proscrita com o golpe de 1964.

O *Anteprojeto do manifesto do Centro de Cultura Popular*, de autoria de Carlos Estevam Martins, publicado em 1962, traz definições para o que denomina de "arte popular revolucionária" e reivindica a aproximação dos artistas à cultura popular e ao "povo", atravessada pela adoção de uma "atitude revolucionária consequente".

Neste texto, Martins define os conceitos de "arte popular revolucionária", "arte do povo" e "arte popular". Em síntese, a "arte do povo" se caracterizaria por ser produzida em comunidades economicamente atrasadas e apresentaria um nível de elaboração artística primário. A "arte popular", por sua vez, seria aquela consumida nos centros urbanos desenvolvidos, produzida por especialistas, servindo ao entretenimento (MARTINS, 2004, p. 147). Para o autor, essas são vias que apresentam matizes conservadores. A proposta para a cultura defendida por Martins no *Anteprojeto* não se encaixaria nas duas vertentes anteriores, mas na noção de "arte popular revolucionária". Esta consistiria em uma aproximação aos elementos formais da "arte do povo" e da "arte popular", buscando uma linguagem que se comunicasse com as massas, incrementada, por sua vez, com um conteúdo de engajamento político. O objetivo seria o de promover no povo a compreensão sobre sua própria condição de exploração e torná-lo "autor das condições históricas de sua existência" (IBIDEM, p.152).

O *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura* recebeu muitas críticas, inclusive entre integrantes do próprio CPC, por ser excessivamente rígido em suas definições, pela forma depreciativa como define "arte do povo" e "arte popular", pelo papel de mecenas ideológico que destina ao intelectual e ao artista, e por sua aproximação às teses da política cultural do realismo socialista (SOUZA, 2007, p.31).

Para Miliandre Garcia de Souza, apoiada na leitura de Marcelo Ridenti, o *Anteprojeto* funcionou como uma espécie de "carta de intenções", mas não expressava a "síntese de ação cultural dos artistas e intelectuais do CPC" (SOUZA, 2007, p. 35). Nesse sentido, ações inovadoras no território da arte engajada foram experimentadas nos três anos em que o CPC existiu, o debate sobre cultura e sua relação com a realidade concreta foi pungente à época. Foram realizados: os I e II Festival de Cultura Popular e a I Noite de Música Popular; peças de teatro apresentadas em locais públicos; filmes auto financiados (como o documentário *Isto é Brasil*, 1962) e coleções de livros a preços populares (coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, abordando temáticas da realidade brasileira; *Violão de rua*, coletânea de poesia engajada; e livros em formato cordel) (SOUZA, 2007, p. 130-131).

Roberto Schwarz [1970] (2005), em *Cultura e política: 1964-1969*, relata que, com o golpe de 1964, de imediato ocorreram intervenções e "terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*" (p.7). No que tange à cultura, no entanto, nos primeiros anos da ditadura, o comportamento do governo militar foi caracterizado por certa ambiguidade. Intelectuais, artistas e compositores puderam continuar produzindo cultura de esquerda, mas o vínculo que buscaram estabelecer com as massas nos anos anteriores foi cortado. A veiculação das obras passou a se dar no próprio meio intelectual e não mais em diálogo com a população, o que mitigou sua potência revolucionária (SCHWARZ, p.9). Dessa forma, o CPC, que se caracterizava por estabelecer pontes entre a intelectualidade e o povo, foi considerado ilegal, deixando de existir logo no início da ditadura.

O público da produção cultural, a partir de então, passou a ser formado, sobretudo, por estudantes universitários das classes médias urbanas. Pouco a pouco, esse grupo se transformou em força política efetiva e, em 1968, os estudantes já representavam a vanguarda da resistência. A essa movimentação, a ditadura respondeu com repressão. No ápice desse processo, o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto foi assassinado pela polícia, durante uma manifestação no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Em dezembro deste mesmo ano de 1968, foi lançado o Ato Institucional nº5, conhecido como AI-5.

> Se em 1964 fora possível à direita "preservar" a produção cultural, pois bastara liquidar seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando os estudantes e público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 2005, p. 9).

A partir de então, muitos artistas e intelectuais que participaram do cenário cultural do período anterior, se exilaram (como foi o caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Augusto Boal, José Celso Martinez, Geraldo Vandré) (NAPOLITANO, 2014, cap.7). O AI-5 também instituiu a censura prévia sobre a imprensa e sobre as obras, sendo arrasador para a cultura, o que provocou o declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2010, p.102-104).

No caso das artes visuais, os exílios dos artistas apresentaram singularidades. Dária Jaremtchuk (2014) comenta que nas décadas de 1960 e 1970 houve um grande fluxo de artistas para o estrangeiro. Este êxodo foi motivado pelo contexto de ditadura militar, o temor à prisão e o acirramento da censura; mas também foi igualmente concitado pela precariedade do sistema de arte no país que não apresentava oportunidades de desenvolvimento para os artistas locais. Segundo Jaremtchuk, embora muitos tenham sido forçados a sair do Brasil, não houve "um contingente declaradamente de exilados ou banidos políticos no meio das artes visuais" e os artistas que se deslocavam tampouco "estiveram oficialmente impossibilitados de retornar ao Brasil" (2014, n.p.). Devido às singularidades no campo da arte, a autora opta pelo termo "êxodo voluntário" e "êxodo artístico", ao invés de exílio, para estudar o fenômeno, sua pesquisa se centra nos êxodos de artistas aos Estados Unidos e, em especial, à Nova York. No período da ditadura esses deslocamentos se deram "dentro da legalidade", muitas vezes, facilitados pelo apoio de instituições norte-americanas, através da concessão de bolsas de estudo e subvenções, como parte das ações estratégicas daquele país no contexto geopolítico da Guerra Fria. Jaremtchuk (IBIDEM) menciona artistas que se deslocaram aos Estados Unidos (entre os anos 1960 e 1980), alguns apenas por poucos meses, através de apoios institucionais, entre eles: Rubens Gerchman, Abdias do Nascimento, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Regina Vater, Antônio Dias, Paulo Bruscky, Lygia Pape, Alex Fleming e Alex Vallauri. E ainda, Anna Bella Geiger, Lygia Clark, Cildo Meireles e Paulo Herkenhof, entre outros, que viajaram sem qualquer apoio das instituições culturais norte-americanas. Segundo a autora, os trabalhos críticos à ditadura, realizados por artistas em êxodo nos Estados

Unidos, foram poucos, observando "um 'desarmamento' das poéticas dos artistas e um 'desativamento' dos dispositivos da militância mais direta" (2004, n.p.). Tal "desarmamento" pode ser compreendido pelo distanciamento das questões mais urgentes vividas no Brasil, pela falta de espaços expositivos e precarização das condições materiais de trabalho no exterior, assim como, pelo receio de não-obtenção do visto ou de deportação, evidenciando a dificuldade "de se fazer política em uma situação de trânsito" (JAREMTCHUK, 2004, n.p.).

No início dos anos 1970, a perseguição e o arrasamento das guerrilhas armadas se intensificaram. Ao mesmo tempo, como vimos, ocorreu o "milagre econômico", fornecendo motivos para o consentimento de parte da população civil ao regime e suas atrocidades. Com a crise econômica, o pacto conservador que dava legitimidade à ditadura se rompeu e o processo de "abertura", marcado por ações ambíguas do governo, teve início. No plano cultural, instituições públicas de incentivo à cultura se estabeleceram, observando-se a consolidação da indústria cultural, que incorporou e despolitizou forças artístico-políticas, antes, contestatórias (RIDENTE, 2010, p.104). É importante pontuar aqui que, durante o período de redemocratização, as relações que o campo cultural estabeleceu com o Estado autoritário não foram sempre acríticas, mas múltiplas e complexas. Assim, aproveitando o contexto de crise e de certa desfiguração do poder hegemônico, muitos artistas e intelectuais buscaram interferir concretamente na reformulação institucional e nas políticas públicas para a cultura[59].

Paralelamente, em oposição e/ou em estratégico diálogo com esse processo de institucionalização das manifestações artísticas, ocorreu também, à época, uma movimentação contracultural, marginal e/ou *underground*, que trouxe nova pulsação à vida cultural do país, vibrando em sintonia com o ressurgimento das lutas populares.

Um sinal disso foi o fenômeno da imprensa nanica ou alternativa, caracterizado pela proliferação de publicações independentes com temáticas diversas (literatura, política, esoterismo, sexualidade, etc). O fenômeno se intensificou nos anos de abertura e se expandiu para a produção poética, observando-se o surgimento de coletivos de

[59] O tema é tratado na tese doutoral de Fabrícia Cabral de Lira Jordão (2018): *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)*. A autora tem como objeto de estudo principal o campo das artes visuais e desenvolve o conceito de "ativismo institucional" para pensar a ação de artistas que, no período da abertura, atuaram tanto em circuitos alheios aos da arte oficial, quanto tentaram ocupar estrategicamente espaços oficiais e institucionais.

poetas e artistas, com seus jornais e revista, além da publicação de muitos livrinhos de autoria individual.

Glauco Mattoso (1982), em *O que é poesia marginal*, discorre sobre uma centena dessas produções e conta que as primeiras revistas marginais apareceram em 1972, sendo *Protótipo* em Minas e *O Feto*, no Rio de Janeiro, alguns exemplos. Ao longo da década, outras revistas surgiram, como: *Cogumelo Atômico* em Santa Catarina, *Polem* no Rio e *Código* em Salvador, todas no ano de 1974. *Navilouca* e *Artéria* surgiram no Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, em 1975. Neste mesmo ano, em Cataguases, apareceu o jornal *Totem* e o *Almanaque Biotônico Vitalidade*, da Nuvem Cigana, foi publicado em 1976 (MATTOSO, 1982, p.24-25).

A escritora carioca Leila Míccolis e o pesquisador e editor Marcos Augusto Gonçalves organizaram o Catálogo da Imprensa Alternativa, reunindo publicações nanicas dos anos 1960 a 1980. Atualmente, o acervo[60] se encontra no Arquivo da Cidade, no Rio de Janeiro. Em 1980, Míccolis enviou a Marcelo Dolabela a cópia de uma página do Suplemento da Tribuna, com o título *Nanicos, uni-vos* e a relação das publicações do seu arquivo, onde constam as revistas Cemflores e Alegria Bluesbanda.

Imersos neste ambiente de abundante produção de impressos e de acesso a meios menos dispendiosos de reprodução gráfica, como o mimeógrafo e a fotocópia, a escrita – a poesia, a poesia-visual e marginal – se tornou um território possível de ação cultural e política. "A palavra é um canhão" como pensou o poeta Carlos Barroso[61] ao se desligar do MEP e entrar em Cemflores.

Em entrevista, Marcelo Dolabela comenta sobre a variedade de publicações independentes à época[62], sobretudo no meio estudantil, secundarista e universitário: "Aqui em Belo Horizonte tinha um monte, tinha vários grupos: o *Flor da terra*, o *Pé de Moleque*, eu participava de outro coletivo que chamava *Punhal*, que tinha propostas distintas. Em São Paulo, Florianópolis [existiam grupos semelhantes], isso não era exclusividade nossa" (DOLABELA, 2017a). Como vimos, além de Punhal, Dolabela

[60] Ver: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/catalogo_imprensa_alternativa.pdf>, acesso a 13 de abril de 2021.
[61] Entrevista com Carlos Barroso, realizada por Clara Albinati, em 2019.
[62] Na tese, *26 poetas ontem: Belo Horizonte Literária* (2015), Kaio Carmona comenta sobre o expressivo número de jornais e revistas publicados na cidade no século XX, e sobre a intensificação desse fenômeno no período que abordamos em nosso trabalho.

participou também do Boletim Literário do ICB, antes de criar Cemflores junto a outros estudantes.

Figura 17 – *Nanicos, uni-vos*, organização de Leila Míccolis, 1980.



Suplemento da Tribuna, 12-13/1 de 1980

NANICOS, UNÍ-VOS!

Organização de Leila Míccolis

TROTE — Carlos Araújo — R. Clarimundo de Melo, 978, bpt. 404 — 20.740 — RJ

MISTURANÇA — Markinho — R. Rui Barbosa, 1519 — 13.560 — São Carlos — SP

PASSEATA a FLOR MORENA — Luiz — Caixa Postal, 179 — 88.350 — Brusque — SC.

CORDÃO — Alcides Buss — Caixa Postal, 660 — 89.300 — Joinville — SC.

JORNAL DOMÁBIL — Glauco Mattoso — Caixa Postal, 45.388 — 01.000 — SP.

ALEGRIA BLUES BANDA — Marcelo Dolabela — R. Tupis, 207/1101 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

JORNAL DA TATURANA — Cláudio Feldman — R. Maria do Carmo, 153/09.000 — Santo André — SP.

POEMA CONVIDADO — Terezinha Pereira — Dept. of Spanish & Portuguese — University of Colorado — Boulder — Colo 80302 — USA.

LIBERDADE CULTURAL — Sydnei Fachini Jr. — R. XV de Novembro, 836 — 17.500 — Marília — SP.

POESIA LIVRE — Guilherme Manser Barbosa — Caixa Postal, 206 — 35.400 — Ouro Preto — MG.

UNIVERSUS — Almir Martins — Av. Estrela, 146 — Vila Nova Nova — 88.780 — Imbituba — SC.

CONCLAVE e PASSEATA — Luis Fernandes da Silva — R. Dr. José Maia, 31 — Cidade do Funcionário — 58.000 — João Pessoa — PB.

SEMENTE — Cláudia — R. Robert Bandall, 181/1101 — 11.406 — Santos — SP.

CIRANDINHA — Francisco Miguel de Moura — R. 19 de Maio, 272 — N 64.000 — Teresina — PI.

GENTE — Jurandir Schmidt — R. Walmor Harger, 32 — Vila Costa e Silva — 89.200 — Joinville — SC.

VERDADE — Antônio Carlos — R. Euclides Quites, 139 — 35.450 — Itabirito — MG.

ALVA CENTAURI — Zulmira Lima — R. Para de Minas, 302 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

MICROJORNAL — Carlos Acuio R. Avanhandava, 89?/101 — 01308 — SP.

AVE — Hélio M. Caixeta — R. Júpiter, 211 — 21241 — RJ.

MENSAGEIRO POÉTICO — Paulina M. Frank — Caixa Postal, 1254 — 13.100 — Campinas —SP.

PACA TATU COTIA NÃO — Júlio César Prados — Caixa Postal, 47 — 38.800 — São Gotardo — MG.

VALENTÃO — Hélvio Lima — Caixa Postal, 472 — 38.400 — Uberlândia — MG.

EM CARTAZ — Fernando Moltavão — R. Leila Xavier, 66, conj. 605 — 80.000 — Curitiba — PR.

ALGUMA POESIA — (REVISTA) — Carlos Lima — R. Senador Dantas, 118, a/412 — 20021 — RJ.

GRUPO TANGERINA — Thadeu Carlos Ferreira — R. Leonel Gouveia, 34 — 35.250 — Nova Iguaçu — RJ.

CRIPTOLORES — DCE/UFMG — R. Guajajaras, 890 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

TAI — Dedé Perfeito — R. Vig. José Inácio, 271 — 25805 — Baptinga — RS.

TOTEM — Joaquim Branco — Av. Adolfo Dutra, 247 — 36770 — Calçadanas — MG.

JORNAL DAS ARTES — (Franco Ripas) — Av. Oliveira [illegible] 921 — 50.000 — Recife — PE.

PAGINA LITERÁRIA — Pernambuco VAZ — Caixa Postal, 71 — Ilhéus — Rio das Pedras — SP.

UAI — Domingos A. Miranda — R. Gal. Carneiro, 201 — 37130 — Alfenas — MG.

HERA — (revista) — Roberval Pereyr — Av. Getúlio Vargas, 1459 — 44.100 — Feira de Santana — BA.

DIVERSOS CAMINHOS — Ebsolo — Caixa Postal, 188 — 35100 Varginha — MG.

YAGAO — Carlos Prates — R. Amazapé, 32 — 20.200 — Belo Horizonte — MG.

ACADEMICO — Cidomar Cruz Caixa Postal, 1124 — 20100 — Bismenau — SC.

CONTACTO — Pierre Lucie — R. Mal. Pires Ferreira, 58 — 23242 — RJ.

SEMIAL — R. Frutal, 90 — Mar da Tranquilidade — 44100 — Feira de Santana — BA.

ARGUMENTO — Caixa Postal, 2942 — 80.000 — Curitiba — PR.

FUNIAL — R. Gonçalves Dias, 230 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

LIVROJORNAL — Jorge Tufic R. Com. J. G. Araújo, 34 — 69000 — Manaus — AM.

CULTURA IMPRESSA — Caixa Postal, 32,144 — 01000 — SP

GANDAIA (Revista (Paulo Dantas) Dr. Nogueira, 271, casa 6 — 21060 — RJ.

GABATUJA — (Revista) — José Antônio Assunção — Caixa Postal, 171 — 58.100 — Campina Grande — PB.

NOVA GERAÇÃO — R. Barão do R. Branco, 1494 — 85.800 — Toledo — PR.

UNE VERSOS — R. Prof. Falcon, 10/11 — 40.000 — Salvador — BA.

SAGA — Caixa Postal, 213 — 19.900 — Ourinhos — SP.

BORBOLETA — Caixa Postal, 1005 — 86700 — Araçoiaba — SP.

ARANDELA — R. da Bahia, 1146/1340 — 30.000 — B. Horizonte — MG.

PARALELO — R. Lopo Gonçalves, 389 — 90.000 — Porto Alegre — RS.

ET CETERA — R. São Bento, 114 — 37.100 — Varginha — MG.

LABUTA — Caixa Postal, 144 — 14.400 — Franca — SP.

ARTEMANHA — R. Prof. Bernardino Querido, 503 — 12.100 — — Taubaté — SP.

PANORAMA — Av. Emb. Pedro de Toledo, 40.901 — 11.300 — S. Vicente — SP.

FORMIGÃO — R. Estácio Bilbeto, 80 — 12.7[illegible] — Mococa — SP.

SARRUMOS — R. Jacirendi — 181 — 03000 — SP.

FLAMA — Caixa Postal, 386 — 88350 — Brusque — SC.

FACHO — Caixa Postal, 509 — 88700 — Tubarão — SC.

MORENA — Caixa Postal, 629 — 89.000. — R. Horizonte — MG.

LETREIRO — R. Meira e Sá, 104 — Bairro Vermelho — 59.000 — Natal — RN.

CADERNO DE SABADO — Paulo Frutal, Av. Cabina Jr. 319 — 90.000 — Porto Alegre — RS.

SANDACUBU — Rua Magalhães Pinto, 801 — Sul — 64.000 — Teresina — PI.

CONVERGÊNCIA — Rua Cristina, 1.300 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

POESIA [illegible] — Caixa Postal 200 — 38.400 — [illegible] — MG.

PULSA — Rua XV de Novembro, 6-E — Fazenda Grande do Retiro — 40.000 — Salvador — BA.

CORREIO DAS ARTES — Rua Cte. João Freire, 126 — Repartições — 58.000 — João Pessoa — PB.

VEREDAS — Travessa Antão de Sousa Moura, 46 — P. Alegre 5.0000 — Ceará — RP.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS — Av. Augusto de Lima, 990 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

ARS MEDICA — Av. Afonso Pena, 1537 — C. P. 1467 — 30.000 — Belo Horizonte — MG.

NOSSA GENTE — Rua São Joaquim, 7122 — CP 407 — São Carlos — SP.

CHAPADA DO CORISCO — Sinopólio Mendes, 307 — Sul — Teresina — Piauí.

BAR BRAZIL — Rua Halfeld, 900/908 — 36.100 — Juiz de Fora — MG.

TRIBUNA DE BRUSQUE — Rua Barrilho Lins, 253 — CP 173 — Brusque — SC.

YARRADOURO — Trav. Epaminondas Martins, 141 — Bairro do Bonfim — Rio Branco — Acre.

POESIA DE VENEZUELA — Apartado Postal 1114 — Caracas 101 — Venezuela.

OURO PRETO — Rua Padre Rolim, 304 — Ouro Preto — MG.

BALAIO — Caixa Postal 12280 — Copacabana — 20.000 — Rio de Janeiro — RJ.

BERRAÇÃO — Caixa Postal 188 — 89.900 — São Branco — Acre.

CASÓRIA ARTE — Apartado de Correos 50534 — Caracas 106 — Venezuela.

CUADERNOS LITERARIOS AZOR — Calle de Iradier, n.o 24 — Planta Baja — Barcelona 17 — Espanha.

CONTOS & NOVELAS — Revista Literária — Editores: Glauco Rodrigues Corrêa e Silveira de Souza — Av. Presidente Kennedy, 529 — 88.306 — Florianópolis — SC.

FLOR MORENA — Revista literária e cultural — Editor: Luiz — Caixa Postal 179 — 88.350 — Brusque — SC.

BOI DE MAMÃO — Jornal literário e cultural da Fundação Catarinense de Cultura — Rua Victor Konder, 71 — 88.000 — Florianópolis — SC.

LITERATURA — Página literária dominical do Jornal de Santa Catarina — Editor: José Roberto Rodrigues — Rua São Paulo, 1.109 — 89.100 — Blumenau — SC.

CESTO — Página literária dominical do jornal A. Gazeta — Editor: Penalvo Neto — Av. Maurc Ramos, 906 — Apto. 42 — 88.800 — Florianópolis — SC.

PANTANAL — Revista literária e cultural da Elase — Eletrosul — Coordenador: Luiz Antônio Martins Mendes — ELETROSUL — 88.000 — Florianópolis — SC.

LÊ-TRAS — Revista literária dos Estudantes de Letras — Caixa postal D—114 — 89.300 — Joinville — SC.

Os prêmios da APCA

Na abertura dos trabalhos da votação dos melhores do ano da Associação Paulista de Críticos de Arte, realizada dia 7, segunda-feira à noite no Sindicato dos Jornalistas, presidente da APCA, Henrique Alves, determinou que não seriam votadas as categorias que não apresentassem quorum mínimo de críticos. Assim, ficaram sem prêmios o cinema, o rádio e o circo.

Literatura — Grande Prêmio da Crítica: Dyonélio Machado; Ficção: Rubem Fonseca com o Cobrador; Poesia: Mário da Silva Brito com Jogral do Frágil e do Efêmero; Revelação de Autor: Ronaldo Costa Fernandes com o livro João Rosa; Tradução: Rolando Roque da Silva por traduções de livros de Neruda; Edificação: José Aderaldo Castelo pela Coleção Biblioteca da UFC; Livro Esperado: Antônio Olinto; Divulgação Cultural: Maria Amélia Mello (Tribuna da Imprensa); Acontecimento Cultural: instalação do Centro de Cultura do Brasil, para Antregásio de Athayde; Realização Cultural: 440 Congresso do Pen Clube Internacional; Revelação Cultural: Lenira Fracarolli, pela fundação da Academia Brasileira de Letras Infantil.

Literatura Infantil — Grande Prêmio da Crítica: Livro/Autor — Uma Idéia Toda Azul, de Marina Colasanti, e O Mistério do Rapto de Flor do Sereno, de Haroldo Bruno; Melhor Ilustração: Elvira Vigna, pelo livro Vivíam Como Gato e Cachorro; Revelação: Humberto Guimarães, pela Ilustração de Uma História Meio ao Contrário, de Ana Maria Machado; Menções Especiais: Concurso Amilcar de Literatura Infantil: Bibi (publicação especializada da Biblioteca Monteiro Lobato); Jiwaras Capiru e Pez de Conta 4s primeiro pela seção especializada infantil, e a segunda por ser totalmente dedicada ao assunto); Jornal da Tarde e Shopping News; Programa Panorama, da TV Cultura, pelo espaço dedicado à literatura infantil.

Foram premiados, também, profissionais das seguintes áreas: **Televisão, Artes Visuais, Música Popular, Teatro, Teatro Infantil, Música Erudita e Dança.**

Fonte: SUPLEMENTO da Tribuna. Rio de Janeiro, 12-13 jan. 1980. Arquivo Dolabela.

Nas revistas e grupos mencionados por Dolabela, o debate sobre a cultura foi recorrente, como evidencia o editorial da revista Punhal, que vê neste território um meio para testemunhar e denunciar uma época:

> (...) existe nos inícios da revista o inseparável prisma social, o interesse coletivo de testemunhar nossa época, de denunciar as nossas tragédias, de fortalecer o nosso riso, de aclarar certos mistérios, de delatar tudo que nos torna descartáveis e criticar nosso cotidiano dirigido.
>
> É a partir desses princípios ideológicos que derivam as manifestações fisiológicas da revista – seus assuntos – ora apontando a massificação pedagógica da cultura do povo para servir uma minoria, ora pintando o que enxergamos pelo mundo, ora satirizando nosso comportamento e dificuldades, ora acusando os diversos tipos de violência que nos dificultam e sempre dispostos a receber quaisquer formas de colaborações e discuti-las. (PUNHAL, nº1, 1977).

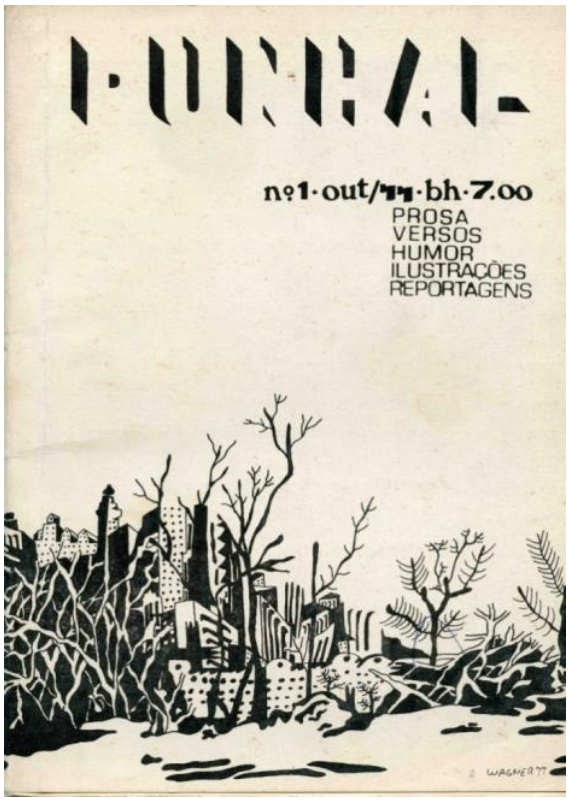


Figura 18 – Capa da revista Punhal n.1, 1977.

Fonte: PUNHAL n.1. Belo Horizonte, 1977. Arquivo Dolabela.

Entre os diversos contos e artigos que compõem a revista Punhal, encontra-se um texto sobre o movimento cineclubista, intitulado *Cine-clube: pelos caminhos de Minas*, de autoria de Fernando Gonçalves. O artigo traz uma discussão sobre o papel do cineclube, proposto como um meio de aproximação ao "povo" e à realidade brasileira, através da exibição de filmes nacionais, em bairros, fábricas, escolas e sindicatos, promovendo a socialização do debate sobre a cultura e fazendo frente ao imperialismo cultural.

> A proposta de um cine-clube não deve se resumir em projetar filmes apenas. Hoje, o Movimento Cine-clubista tem como principal função levar ao povo o cinema que esteja realmente comprometido com sua vida diária, seus anseios, seus costumes, e o que é mais importante, que faça com que a realidade cultural brasileira seja discutida pelo público. (GONÇALVES, 1977, p. 9).

Há ainda, em Punhal, um artigo, intitulado *Tem cultura na tuba!*, sobre o Centro Mineiro de Cultura Popular (C.M.C.P.)[63], fundado em 1977. Aqui também se reforça a intenção de ampliação e socialização do debate sobre a cultura e arte popular brasileiras, "contra a imposição da cultura importada":

> Foi dentro disso que surgiu o Centro Mineiro de Cultura Popular, que tem como objetivos a pesquisa, defesa e divulgação da cultura popular brasileira através da promoção de shows, peças, debates, criação de cine-clubes, publicações etc, possibilitando uma ampla discussão sobre a cultura e arte popular, em todos seus aspectos.
>
> É em cima dessa proposta que o C.M.C.P. vem se estruturando, procurando congregar em sua volta as mais diversas correntes de pensamentos acerca dos rumos da nossa cultura popular e desenvolvendo um trabalho voltado contra todo tipo de censura e contra a imposição da cultura importada. (...) (C.M.C.P., 1977).

O C.M.C.P. publicou o jornal ESTEIO e a coleção de livros *Histórias verdadeiras*, em formato de cordel. Encontro duas publicações dessa coleção no arquivo Marcelo Dolabela: *Fleury desce aos infernos ou a morte do bandido delegado*, de Mara Vanessa (1979) e *Os irmãos Piriá*, de João Evangelista e Toninho Camargos (1979).



Figura 19 – Capa do livro de Mara Vanessa, 1979.

Fonte: MARA Vanessa. **Fleury desce aos infernos**: ou a morte do bandido delegado. Belo Horizonte: C.M.C.P., 1979. Arquivo Dolabela.

[63] Alguns integrantes do C.M.C.P.: Álvaro Apocalypse, Murilo Rubião, Benito Barreto, Berenice Menegale, Fernando Brant, Luis Fernando Emediato, Paulo César Bicalho, Sérgio Magnani, Renato Ortiz, Wander Pirolli, Alcione Araújo, Nilson Azevedo e João Antônio de Paula (PUNHAL, 1977, p.29).

As propostas da revista Punhal, do movimento cineclubista e do C.M.C.P. – expressas no interesse em promover discussões sobre a cultura, na opção do cordel como meio para plasmar denúncias políticas, no desejo de socialização de filmes engajados e na crítica ao imperialismo cultural – apresentam muitas semelhanças com o projeto cepecista.

Como aponta Miliandre Garcia de Souza (2007), em seu estudo sobre o CPC, naquele contexto dos anos 1960, múltiplos significados foram atribuídos à cultura popular evidenciando diferentes opiniões acerca do processo de formação da intelectualidade e de conscientização do povo. Em seus aspectos fundamentais, entretanto, perspectivas divergentes sobre a cultura coincidiram. Nesse sentido, Souza destaca o ponto de vista de Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar, que viam na "cultura popular" um sinônimo de consciência revolucionária, sendo entendida como "questão social concretamente determinada" (SOUZA, 2007, p.54-55).

Esta transformação dos significados atribuídos à cultura, pensada, então, por setores artísticos e intelectuais, como uma força viva, socialmente em disputa e vinculada a contextos concretos, ocorre nos anos 1960 e volta a ser vigente na discussão sobre cultura ao final dos anos 1970. Podemos encontrá-la também no editorial de Cemflores nº1 (1978). Nele, os autores se perguntam "Que cultura estamos fazendo?":

> A cultura atualmente não se decide em assembléias. Menos ainda está contida nas cartas- programas. A cultura é um combate ideológico cotidiano que se dá entre as pessoas, por isso não pode ser decidida e erigida em mármore para servir de modelo a todas as nossas atitudes até que a morte nos separe.
> […]
> CEMFLORES não é uma revista oficial. Tenta não falar a ideologia do capitalismo. Fala por sua própria voz. Nos propomos a ser uma revista com os estudantes e com eles nos dispomos a aprender, porque sabemos o quanto isso nos é importante: Batalharmos para que essa seja uma revista útil pela invenção, isto é, uma revista de reconquista da realidade. (CEMFLORES, nº1, setembro-outubro, 1978).

Em Cemflores nº2 (1978), no editorial, intitulado *Alguma flor*, reúnem uma dezena de pensamentos breves, algumas flores, lançadas pelos integrantes e colaboradores da revista, em busca de significados para o termo "cultura":

> o homem está deixando de ser homem: destruindo a cultura em favor da mais valia
>
> é preciso pensar a cultura: um primeiro passo no caminho da apropriação cultural.
>
> vamos recuperar nossa memória cultural, pensar no dia de hoje e acabar com a amnésia.
>
> cem flores desabrocharão quando a realidade cultural for compatível/feita com e por quem a produz.

> a arte é um instrumento de transformação da realidade cultural, desde que for feita para tal. (CEMFLORES, nº2, 1978).

Nas três primeiras publicações de Cemflores, há alguns artigos de crítica à "arte e cultura burguesas", contra o imperialismo cultural e pela necessidade de se fazer uma cultura própria, transformadora da realidade, em que vida e arte se misturam. Como podemos observar neste texto de Avanilton de Aguilar (1978), intitulado *Produção de cultura = Produção de vida*, publicado em Cemflores nº2:

> Uma grande contradição está implícita no que diz respeito às classes que produzem, e que cultura elas produzem. Tais classes, por serem oprimidas, estão impedidas de produzir a sua cultura. Por isso estamos gritando contra os padrões que nos inibem os mais claros gestos, para que possamos produzir a nossa vida (cultura) e não daqueles que nos coisificaram para nos fazer objetos, agentes de sua cultura. Somos pessoas humanas, conhecemos muitas maneiras de fazer os objetos e queremos produzir a nossa cultura.

Embora os caminhos escolhidos para solucionar processos artísticos concretos tenham sido muito diversos (no movimento cineclubista, no C.M.P.C. e em Cemflores, por exemplo), a cultura – entendida como ação vinculada à vida material da sociedade – se tornou, no período da abertura política, um território de convergência de forças.

Para Ridenti (2005), durante o período de redemocratização, ocorre uma "sensação de continuidade" em relação à estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, que, eclipsada nos anos pós-AI-5, como um rio que segue seu curso subterraneamente, retorna no início da década de 1980.

> Em 1980, as condições eram outras: a sociedade havia se modernizado e urbanizado, o nacionalismo terceiro-mundista era coisa do passado, o culto ao povo cedia lugar no imaginário do PT à constituição da classe trabalhadora, assim como se esgotava a noção de partido de vanguarda informada pelo marxismo-leninismo. Não havia como a brasilidade revolucionária expressa nas obras artísticas dos anos 1960 permanecer. Contudo, os movimentos sociais insurgentes, o novo sindicalismo, as Comunidades Eclesiais de Base da Igreja informada pela Teologia da Libertação, a luta contra a ditadura nos seus estertores, o surto da imprensa alternativa, o fim do AI-5 e da censura, a Anistia, a vitória da revolução na Nicarágua, em 1979, e outros fatores criavam em setores artísticos e intelectuais – identificados ou não com os primórdios do PT – a sensação de continuidade em relação à antiga estrutura de sentimento. (RIDENTI, 2005, p.102).

QUE CULTURA ESTAMOS FAZENDO?

- olhando para trás -

A CEMFLORES nº Zero saiu atropelada no final de junho . No final, um grande barco encalhado. Com ele ganhamos alguma experiência do que se deve fazer, do que não se deve fazer.

Ficou de aproveitável:

- CEMFLORES é uma revista do DCE -

A cultura atualmente não se decide em assembléias. Menos ainda está contida nas cartas-programas. A cultura é um combate ideológico cotidiano que se dá entre as pessoas, por isso não pode ser decidida e erigida em mármore para servir de modelo a todas as ' nossas atitudes até que a morte nos separe. Os nossos leitores sabem reagir à leitura que lhes estamos propondo, as suas respostas podem ser variadas (rasgar CEMFLORES, aconselhar os colegas a não comprar CEMFLORES, adquirir CEMFLORES, criticar CEMFLORES, participar em CEMFLORES, discutir CEMFLORES, etc. CEMFLORES), no entanto as respostas sempre existirão.

Pretendemos que CEMFLORES seja uma revista que' se identifique com os estudantes. Apesar dessa boa ' vontade sabemos que ser uma revista com os estudantes é todo um processo, admitimos que a CEMFLORES ' não detém o monopólio do conhecimento e que outras ' revistas do DCE podem surgir.

trabalhar com a cultura fazendo cultura

Desde há muito tempo que o trabalhadores em cultura vêm sendo empresariados, não possuem o poder sobre o que fazem. A própria CEMFLORES em seu nº Zero' empresariou muito. Conseqüência: nós (quase) não fizemos a revista ("empresariamos") e os "empresariados" também não. Visto isso, só com a anulação dessas funções, através de discussões que tenham por objetivo a revista, é que estamos criando uma revista cultural.

Resolvemos então que:

- Continua decidindo quem trabalha. A decisão da revista é feita a cada revista. ' Quanto mais pessoas participarem, mais ' ampla será a decisão.
- A CEMFLORES não é propriedade privada. A revista-empresário da cultura vai ser assassinada a cada dia.
- A revista não vai ficar sem sair se os ' contistas, músicos, cineastas, bailarinos não aparecerem.

- que o povo informe ao povo -

CEMFLORES não é uma revista oficial. Tenta não falar a ideologia do capitalismo. Fala por sua própria voz. Nos propomos a ser uma revista com os estudantes e com eles nos dispomos a aprender, porque sabemos o quanto isso nos é importante: Batalharmos para que esta seja uma revista útil pela invenção, isto é, uma revista de reconquista da realidade.

CEMFLORES

HINO AO JUIZ

Pelo Mar Vermelho vão, contra a maré,
Na galera a gemer os galés, um por um.
Com um rugido abafam o relincho dos ferros:
Clamam pela pátria perdida — o Peru.

Por um Peru-Paraíso clamam os peruanos,
Onde havia mulheres, pássaros, danças,
E, sôbre guirlandas de flôres de laranja,
Baobás — até onde a vista alcança.

Bananas, ananás! Penas felizes.
Vinho nas vasilhas seladas... .
Mas eis que de repente como praga
No Peru imperam os juízes! .

Encerraram num círculo de incisos
Os pássaros, as mulheres e o riso.
Boiões de lata, os olhos dos juízes
São faíscas num monte de lixo.

Sob o olhar de um juiz, duro como um jejum,
Caiu, por acaso, um pavão laranja-azul:
Na mesma hora virou côr de carvão
A espaventosa cauda do pavão.

No Peru voavam pelas campinas
Livres os pequeninos colibris:
Os juízes aprenderam-lhes as penas
E aos pobres colibris coibiram.

Já não há mais vulcões em parte alguma,
A todo monte ordenam que se cale.
Há um tabuleta em cada vale:
"Só vale para quem não fuma."

Nem os meus versos escapam à censura:
São interditos, sob pena de tortura.
Classificaram-nos como bebida
Espirituosa: "venda proibida".

O equador estremece sob o som dos ferros.
Sem pássaros, sem homens, o Peru está a zero
Somente, ecoerados com rancor sob os livros,
Ali jazem, deprimidos, os juízes.

Pobres peruanos sem esperança,
Levados sem razão à galera, um por um.
Os juízes cassam os pássaros, a dança,
A mim e a vocês e ao Peru.

1915

MAIAKÓVSKI

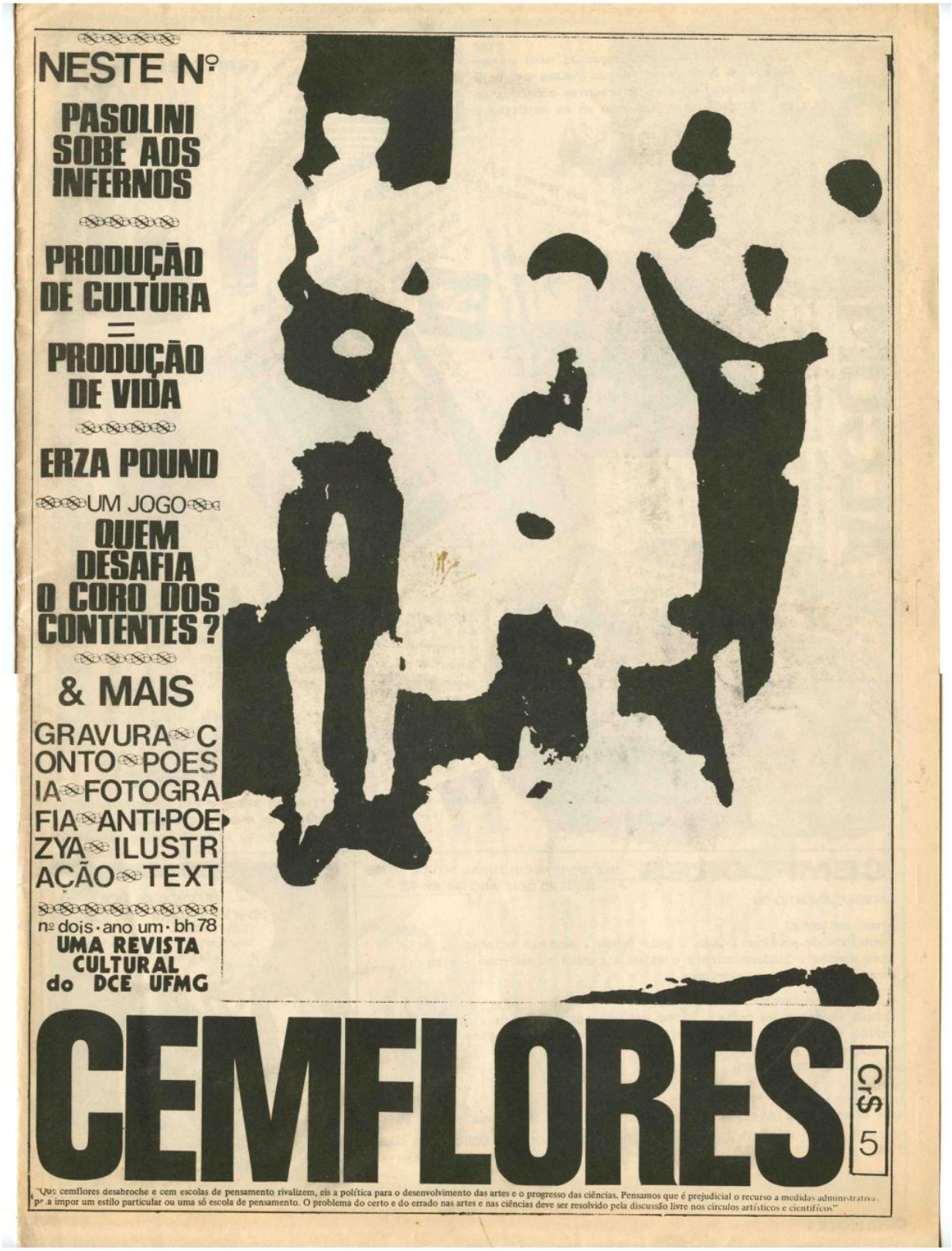
(Tradução de Augusto de Campos)



cemflores

Figura 20 – Editorial, Cemflores n.1, 1978. Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.1, 1978.

Figura 21 – Capa Cemflores n.2, 1978.



Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.2, 1978.

Figura 22 – Editorial, Cemflores n.2, 1978.



Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.2, 1978.

Essa continuidade, ainda que breve ou como "sensação" ou fantasmagoria, ocorre em um período de crise da hegemonia burguesa, como apontado por Gelsom Rozentino de Almeida, em *História de uma década quase perdida* (2011), em que, desde a cultura e a política, atores não previstos pelo poder hegemônico entram em cena. Por um breve momento, o tempo parece estar em suspenso, aberto a várias possibilidades. Como o *Jetztzeit* ou "tempo-de-agora" benjaminiano, carregado de chance revolucionária: "Na realidade, não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária – ela precisa apenas ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova" (BENJAMIN, 2010, p.134).

2.4 Antropofagia

> Desta mostra de movimentação e mudança é que propomos uma revista cultural. Um espaço aberto. Onde aconteçam polêmicas, se expressem pesquisas, análises, ensaios, críticas, contos, poesias, cartuns, artes plásticas e fotográficas na tentativa de criação de uma nova estética, em contraposição aos cacos da arte & cultura burguesas, em crise. Uma nova linguagem que não se apóie na ideologia e valores retrógrados do capitalismo – que numa prática destrutiva/construtiva, aponte (ou tente) veredas futuras. Que seja um espaço de fortalecimento das organizações independentes e que mostre em suas páginas trabalhos e textos que estejam referenciados, que prescutem, à nível da nossa condição humana, histórica e social. (CEMFLORES, nº0, 1978, p.2).

Mas que veredas futuras seriam essas? Que "solução inteiramente nova" exigiu a chance revolucionária de finais de 1970 no Brasil e qual foi o caminho escolhido por Cemflores?

A opção por homenagear os 50 anos do Manifesto Antropófago talvez nos apresente uma primeira resposta.

Em Cemflores nº0, como vimos, na capa, Lincoln Volpini elabora uma composição com representações de figuras indígenas, seguida pelo título *Antropofagia é o prato da casa*. No interior da revista, há uma apresentação do Movimento Modernista no Brasil, acompanhado do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade. A página seguinte oferece uma interpretação do conceito de Antropofagia, com o título: *A Antropofagia é uma forma radical de apropriação*, acompanhada de ilustrações de "orgias" antropófagas, encontradas no relato de Hans Staden. Há ainda mais uma página que traz integralmente o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, de 1928.

É curioso notar que Cemflores, ao buscar construir veredas futuras, retornasse aos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago como referências fundamentais. Esse caminho não é surpreendente, se pensarmos Cemflores, sobretudo nessa primeira etapa, como invenção que dialoga com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Como vimos, nos anos 1960, parte daqueles que trabalhavam com cultura no Brasil buscaram em referências do passado caminhos para o futuro revolucionário. O próprio Modernismo, nos anos 1920, propunha uma releitura da origem e identidade brasileiras, a partir da apropriação das representações, presentes na história cultural do país, relacionadas ao passado do "descobrimento" e aos rituais antropofágicos indígenas. Os modernistas também buscaram, na linguagem cotidiana (do homem do povo) e nos fatos dos jornais, elementos para a poesia.

Sobre a revista Cemflores nº0, Luciano Cortez relembra:

> O primeiro [número] foi ligado à questão da antropofagia, era época do tropicalismo, um rescaldo do tropicalismo. A gente se interessava por coisas como Oswald de Andrade[64] de maneira geral e por Haroldo e Augusto de Campos, que acabaram por divulgar o Oswald. Nós nos apropriamos disso. A maioria das pessoas, em São Paulo e Rio, se apropriaram do Oswald e começaram a produzir poemas curtinhos, poemas pílula, que caíam às vezes pra uma coisa muito do poema piada. Que o setor mais à esquerda, tradicionalmente falando, em termos literários ou mais formalistas, criticava. Mas isso permitiu que a gente experimentasse um monte de coisa. (CORTEZ, 2009).

Em *Pau-Brasil, antropofagia, tropicalismo e afins: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80*, Charles A. Perrone (1993) observa a recorrência do pensamento e estética oswaldianos na música e na poesia, sobretudo, na poesia marginal, nas décadas de 1960 a 1980.

> Quanto às variadas poesias e comentários críticos das gerações atuais, Oswald tem sido uma fonte básica. Na chamada poesia marginal, os ares oswaldianos são claros, se bem que a avaliação da qualidade do ar seja outra questão. Na produção de grupos mais "construtivistas" ou de intermídia, com certa herança da poesia concreta, a presença oswaldiana se verifica tanto na iconografia dos textos visuais quanto nos dizeres de obras puramente verbais. Nesta esfera, as lições modernistas de Oswald se filtram mormente pelos olhos da crítica concretista. Entre os pólos de produção "marginal" e "construtivista" das décadas 70 e 80, e em publicações coletivas e individuais, o legado oswaldiano se percebe em atitudes e opções textuais como o coloquialismo, a condensação imagética, e a observação irônica da realidade nacional. (PERRONE, 1993, n.p.).

O autor também destaca como fato fundamental para essa apropriação "a re-edição das obras nos anos 60 e o trabalho crítico paralelo de Haroldo de Campos e

[64] O teatro do DCE-UFMG na gestão Onda (1983-1984) foi batizado de *Sala Oswald de Andrade* (ver Capítulo IV).

colegas. Dali parte a re-avaliação do papel de Oswald no Modernismo, como agente de ruptura estética, como estilista radical e como pensador cultural" (PERRONE, n.p).

Figura 23 – Antropofagia é o prato da casa, Cemflores, 1978.

ANTROPOFAGIA
É O PRATO DA CASA

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra,

No ano da graça de 1922 os Modernistas aportaram no Brasil e, como seus antepassados portugueses, pensaram ter descoberto um novo mundo. Em São Paulo, o Teatro Municipal era ocupado pela Semana de Arte Moderna que, em três dias, mostraria pinturas, esculturas, literatura e músicas de diversos artistas interessados em renovar a estética até então dominante aproveitando a riqueza cultural aqui existente.

A Semana passou entre críticas de Graça Aranha à Academia Brasileira de Letras, da qual fazia parte, e discursos de Menotti del Picchia (ele era contra qualquer movimento, inclusive o futurista) que futuristicamente falou: Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho (...)

Muitas outras coisas aconteceram, mas, de uma maneira geral, foi assim que os modernistas descobriram o Brasil.

os selvagens
Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam por a mão
E depois a tomaram como espantados

Quando o Movimento Modernista aqui chegou, o brasil fervilhava, Já em 1917-18 os movimentos grevistas cresciam; em São Paulo ganhavam caráter mais violento com assaltos às casas de gêneros alimentícios, tiroteios com a polícia e fuga das autoridades, depois de muita repressão sem sucesso. Os comitês de greve tomaram São Paulo por 30 dias, e este domínio somente acabou após o governo prometerem atender às exigências dos grevistas. É lógico que, depois do movimento operário desarticulado, o governo baixou o pau. Com esse histórico de lutas delegados operários de 5 estados fundaram o PCB.

Neste mesmo ano de 22, militares saem em desfile do Forte de Copacabana depois de terem apontado seus canhões para o Palácio do Catete, muitos são fuzilados em plena rua. A crise econômica que produziu o episódio dos "18 do Forte" é a mesma que produzirá nova revolta em 24, quando a participação de civis dará novo caráter ao movimento. Estes tomam São Paulo e, logo após, por temor a uma insurreição popular, decidem abandonar a cidade. Parte das tropas capitula alguns meses depois. Parte irá formar a Coluna Miguel Costa–Prestes que percorrerá 36 mil quilômetros para se dispersar na Bolívia.

Dessa maneira os Modernistas chegaram nesse grande maremoto, forçosamente pararam aqui.

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá o outro e a dança.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas-de-casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado — o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano.

O trabalho contra o detalhe naturalista — pela *síntese*; contra a morbidez romântica — pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela ***invenção*** e pela ***surpresa***.

Uma nova perspectiva:

A outra, a de Paolo Ucello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar dominguera, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de «dorme nenê que o bicho vem pegá» e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

OSWALD DE ANDRADE

Correio da manhã, 18 de março de 1924.



primeiro chá
Depois de dançarem
Diogo dias
Fez o salto real

Desde tempos atraś os artistas desse país vinham se esforçando em pintar a cor local, mas os seus quadros, seus romances e poesias, eram como as fotografias dos turistas de hoje procurando o pitoresco. Os índios do romantismo tinham sotaque português. Os romances naturalistas substituiam a realidade por seus detalhes. O poeta parnasiano, uma máquina de fazer versos. Daí que os Modernistas eram pelo "trabalho contra o detalhe naturalista – pela pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo q equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa"...

as meninas da gare
Eram três ou Quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

foi a Semana de Arte Moderna participou deus e todo mundo. Os artistas reuniam-se pelo formal, pela superfície, e quem quisesse acabar com os bilacs dessa terra era bem-vindo. Por esse motivo, a Semana e o Manifesto Pau-Brasil (lançado 2 anos depois) possuem as sementes do que vai acontecer no futuro, um pouco da devoração dos Antropófagos, um pouco de nacionalismo a que os Antas, ala direita do Movimento Modernista, vão transformar em prudente conservantismo. Destes últimos saem Plínio Salgado a construir o Integralismo, Cassiano Ricardo com seu Martim Cererê (justificando a escravidão no brasil) e, no mais, a ideologia que expressam já vem em 1926, no Manifesto Anta do Verde-Amarelismo: "Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como fez, através dos séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas".

Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.0, 1978.

MANIFESTO ANTRÓPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo oreclar.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.







Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.

Só não há determinismo, onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as esclerooses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa (sic).

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga
Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.
Revista de Antropofagia, nº 1, ano 1, maio de 1928.

(*Revista de antropofagia*: São Paulo, nº 1, 1º de maio de 1928.)

Figura 24 – Página de Cemflores n.0, 1978. Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.0, 1978.



Figura 25 – Página de Cemflores n.0, 1978. Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.0, 1978.

Em entrevista, Luciano Cortez (2019) menciona que, durante a época de Cemflores, foi muito impactado pela leitura do prefácio de Haroldo de Campos (1971) para o livro *Poesias reunidas*, de Oswald de Andrade. O prefácio se intitula: *Uma poética da radicalidade*[65] e inicia com a citação de Marx: "Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem" (CAMPOS, Haroldo, 1971, p.9). Para Haroldo de Campos a radicalidade da poética oswaldiana se afere "no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem" (IBIDEM, p.10).

Augusto de Campos (1978), por sua vez, em *Revistas re-vistas: os antropófagos*, trabalha a perspectiva de que a Antropofagia ambicionava mais que situar-se apenas no plano literário, entendendo-a como "a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos" (CAMPOS, Augusto, 1978, p.124).

Essa filosofia ("uma filosofia do primitivo tecnizado" em palavras de Oswald), que começa a ser formulada no Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropófago, nos anos 1920, ganha maior consistência nos estudos *A Crise da Filosofia Messiânica*[66] e *A marcha das utopias*, ambos escritos por Oswald de Andrade nos anos 1950. Através desses últimos ensaios, no qual funde observações colhidas em vários autores, "principalmente em Montaigne (*Des Cannibales*), Nietzsche, Marx e Freud, redimensionados pelas teses de Bachofen sobre o Matriarcado, [Oswald] cria sua própria Utopia de caráter social" (CAMPOS, Augusto, 1978, p. 123).

Em *A Crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade ([1950], 1970, p.77) diferencia o canibalismo – a antropofagia por gula ou fome – da antropofagia como ritual, que expressaria um modo de pensar, uma visão do mundo, caracterizada como *weltanschauung* (cosmovisão). Ainda nesse texto, o poeta aponta a divisão da história em dois hemisférios culturais contrapostos: o Patriarcado e o Matriarcado. O Patriarcado – o mundo do homem civilizado – seria caracterizado pela imposição de leis (Direito legislado) e obediência, pelo capitalismo, pela propriedade privada, pelo Estado de classes e pela religião messiânica baseada em um deus único. Já o Matriarcado – o mundo do homem primitivo – se caracterizaria pela coletivização dos meios, a

[65] Em 1984, Luciano Cortez escreveu um texto para o jornal Onda, intitulado *Orfãos da radicalidade* (ver Capítulo IV).
[66] Tese apresentada por Oswald de Andrade para concurso da cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1950.

propriedade comum, a lei materna (Direito natural), a sociedade sem classes e sem Estado e a antropofagia (entendida como cosmovisão). A partir dessas ideias, Oswald de Andrade interpreta o homem e a história humana, formulando a seguinte proposição dialética:

> 1º termo: tese – o homem natural
> 2º termo: antítese – o homem civilizado
> 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado. (ANDRADE, 1970, p.79).

Para Oswald, estaríamos, como humanidade, estagnados no segundo termo da formulação, vivendo em um estado de negatividade do ser humano. A Antropofagia funcionaria como uma "terapêutica social do mundo moderno", indicando caminhos para se chegar ao terceiro termo da proposição: a experiência de uma sociedade matriarcal tecnizada.

> No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico. (ANDRADE, 1970, p.83).

Os procedimentos que conduzem ao salto qualitativo dessa fórmula dialética se relacionam à transformação do tabu em totem: "A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu" (ANDRADE, 1970, p.77-78).

Alexandre Nodari (2015), em *"A transformação do tabu em totem": notas sobre (um)a fórmula antropofágica*, esclarece que a ideia de "transformação do tabu em totem" não está presente na teoria freudiana, para a qual tabu e totem estariam interligados em uma relação de culto e proibição, sem prever, no entanto, a transmutação de um termo a outro. A noção de "transformação de tabu em totem" é uma invenção oswaldiana. A aproximação de Oswald de Andrade à teoria freudiana é apenas estratégica: no "pai da psicanálise", o poeta modernista reconheceria "uma das grandes energias do ciclo nascente", mas também "apenas o outro lado do catolicismo" (NODARI, 2015, p.16). Para Freud, a sociedade humana se funda no crime inaugural da antropofagia, que será superada por meio da lei. A partir de então, a antropofagia se torna uma proibição, um tabu. "Ora, ao tomarem a Antropofagia como mote, Oswald e seus companheiros estavam justamente transformando o tabu em totem, tomando aquilo

que deve ser banido como bandeira, convertendo o 'valor oposto' em 'valor favorável'" (IBIDEM, p.11).

2.4.1 A República dos meninos

Na página central da revista Cemflores nº3 (1979), encontro uma espécie de *trailer*-cartaz com a chamada para um filme-cartaz-poema, intitulado *Viva a república dos meninos!!*, de autoria de Luciano Cortez. Nele, vemos a imagem de Fidel Castro, que discursa. A imagem é seriada quatro vezes, montada com outros elementos: máscaras kabuki japonesas, desenhos esquemáticos de figuras humanas, o poema *Exortação* (Cassiano Ricardo), uma ilustração representando uma figura religiosa e uma mulher, seguida pela legenda "O evangelho da selva". (Figura 26 – *A República dos meninos*, de Luciano Cortez, em Cemflores nº3, 1979. No envelope *Red-Dia*, nesta tese).

Fiquei muito intrigada com essa peça bastante incompreensível até então para mim. Tratava-se de uma propaganda[67] de algo que ainda não havia detectado entre os arquivos estudados. Seria o anúncio de um filme (nunca havia escutado nada a respeito) ou de um livro? Ao mesmo tempo, me sentia atraída por aquela peça gráfica, bidimensional, impressa em papel, no interior da revista, que, no entanto, propunha-se ser como um *trailer* cinematográfico, anunciando uma misteriosa invenção poética.

Algum tempo depois, entrevisto Luciano Cortez, que selecionou para a ocasião diversos materiais representativos do processo de criação de Cemflores, guardados durante muitos anos. Curiosamente, entre esses materiais estavam os originais para a montagem de *A República dos meninos*. À medida que me mostrava diversas folhas em papel ofício que compunham o quebra-cabeça deste projeto, Luciano conta:

> Eu mexia com um negócio meio anarquista no tempo. Então eu entendia que essa coisa da criança, da inocência, do não-regrado, que isso se encontrava dentro de um universo libertário. Isso aqui na verdade não está montado, isso aqui [apresenta oito folhas com colagens] era pra ser uma espécie de cartaz grande e eu já não me lembro mais como essas partes seriam montadas ou se isso já era o material para juntar com outro. Tem a ver com aquele primeiro momento da Cemflores do Oswald de Andrade, antropofagia e outras coisas assim. (CORTEZ, 2019).

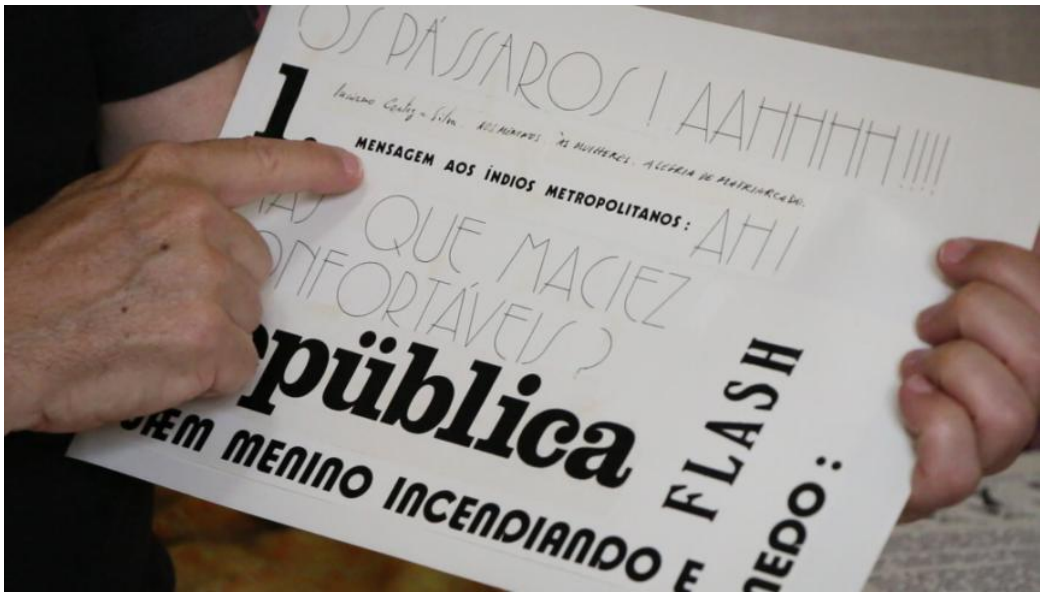
Nas oito páginas que compõem o projeto, há uma combinação de diversos elementos na forma de colagens. Reproduções de desenhos de crianças Xikrin (Kayapó), uma gravura representando indígenas e jesuítas (*O evangelho da selva*); um

[67] É muito comum, nas publicações de Cemflores, a incorporação de propagandas, relacionadas à própria produção do grupo e de grupos amigos.

pedaço de fotografia da *Marcha da família com deus pela liberdade*, retirada de algum jornal; o poema *Exortação* – "Ó louro imigrante, que trazes/ a enxada ao ombro e na roupa em remendos/ azuis e amarelos/ o mapa de todas as pátrias!" – e a frase "vamos caçar papagaios", de Cassiano Ricardo, em letras góticas; o desenho da planta de uma casa; fragmentos da música que Luciano cantava na época do grupo escolar, ao entrar em sala de aula ("Cantamos com alegria/ Saudamos as professoras/ Entrando em nossa escola/ Saudamos os coleguinhas/ Depois ao entrar em sala/ Bom dia/ Bom dia"); letras do título *Viva a República dos meninos*; máscaras japonesas; os personagens Mafalda e Felipinho de Quino; um fotograma de um filme protagonizado por Rodolfo Valentino; o poema *Igualdade*, de Ciro Silva ("Subi num balão estratosférico/ e lá de cima olhei o mundo/ e vi os homens todos iguais./ Não vi raças diferentes./ É o mesmo céu que os cobre,/ a mesma terra que os abriga,/ comem do mesmo pão/ e bebem da mesma água./ Ah, se todos os homens/ subissem num balão estratosférico!").

Na folha que parece abrir o poema-cartaz, toda composta por *letra-set* de diferentes fontes e dimensões, lemos a apresentação: "Luciano Cortez e Silva. Aos meninos. Às mulheres. Alegria de matriarcado". Pergunto se isso se relacionava às teses de Oswald de Andrade. "Sim, é lógico. É por causa do Oswald de Andrade, nas teses dele, com as quais ele não entrou na USP. Se você falasse o matriarcado-tecnificado era o que a gente imaginava [como proposta revolucionária?], alguma coisa por aí". (CORTEZ, 2019).

Figura 27 – Folha de ofício, parte do "quebra-cabeça" para o poema-montagem *A República dos meninos*.



Fonte: Da autora.

O poema-cartaz *A república dos meninos* produz a montagem de elementos diversos, encontrados em revistas, livros, publicidade e fragmentos de poemas. Nesse aspecto, sua construção se aproxima à Antropofagia.

> Aqui são parcelas de coisas que eu estava pegando pra fazer isso mesmo. Algo assim meio pop arte, meio Andy Warhol. Pop arte e arte moderna brasileira, a gente pensava que estava tudo muito junto. O Oswald de Andrade, se você pensar no Pau-Brasil, o que ele faz basicamente é pegar as coisas todas da cultura brasileira, digamos assim, os lixos, publicidades, as coisas ignorantes em geral e transformar aquilo em poesia.
>
> Oswald era um cara que conseguia selecionar elementos da história e construir uma espécie de grande história brasileira, dentro dos limites que é possível fazer isso com poesia, trazia uma forma de contato com a cultura brasileira, a partir de fragmentos dessa cultura. Isso aproximaria o Oswald de Andrade do dadaísmo. Bem, o Haroldo de Campos[68] aponta que os poemas do Oswald de Andrade, do Pau-Brasil, são como *ready-mades*. São diferentes dos *ready-mades* do Duchamp, porque aí havia uma certa perspectiva de anular sentido, enquanto a ideia do Oswald de Andrade seria pegar esse aspecto todo subterrâneo brasileiro de classes sociais as mais diversas e trazer à tona, expressar isso. (CORTEZ, 2019).

Também o Tropicalismo, outra grande referência para Cemflores, retomou a estratégia oswaldiana antroPOPfágica de combinar diversos elementos da cultura – fragmentos do Brasil – para construir uma história do país ou sua contra-memória. Através de uma operação de bricolagem de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos e fragmentos (FAVARETTO, 1979, p.41), o Tropicalismo criou alegorias do Brasil, em um processo desmitificador em que dados contraditórios – arcaico/moderno, local/universal – são misturados, resultando em um efeito crítico (IBIDEM, p.11).

> No caso do tropicalismo, a alegoria articula os *readymade* do mundo patriarcal e do consumo revivenciando, como uma experiência alucinatória, os traços de uma história que não chegou a se realizar. Reatualizando ruínas históricas, faz saltar, como numa iluminação, o reprimido, presentificando despudoradamente o que se ocultara. Assim, de forma sensível, nas canções tropicalistas, há uma operação que oferece ao ouvinte uma imagem alienada do Brasil e, simultaneamente, um espetáculo de suas indeterminações, chegadas intactas ao presente. Como no processo de deslocamento do sonho, o ouvinte é remetido a algo remoto, advindo disso a estranheza das imagens tropicalistas. Fica com a sensação de que o Brasil é e não é o que se enuncia: este descentramento impede a formação de uma imagem definida, pois a alegoria não aspira a captar o todo no particular. O todo é expulso pelo brilho intermitente de "suas" imagens. (FAVARETTO, 1979, p. 87).

Em entrevista a Bruno Verner e Eliete Mejorado, em 2017, Marcelo Dolabela vê, na incorporação crítica das diferenças presente nos gestos da Tropicália e da Antropofagia, interpretadas como filosofia e cosmovisão, a possibilidade mesma da nossa sobrevivência quanto país.

---

[68] A relação entre a poética oswaldiana e o conceito de *ready-made* duchampiano é proposta no texto *Uma poética da radicalidade*, de Haroldo de Campos. Nele, o autor menciona que essa leitura surge com Décio Pignatari, que definiu a poesia de Oswald de Andrade como "uma poesia *ready-made*" (CAMPOS, Haroldo, 1971, p. 29-30).

MARCELO DOLABELA[69] – Nós somos um dos poucos países com quatro fuso-horários. Nós somos grandes demais. Palmas, que faz 45º de calor, e um lugar que faz 6º abaixo de zero. Branco de um lado, negro do outro, índio, tal. Como que a gente organiza isso? A Tropicália aí foi sapiencial, porque enquanto a gente não conseguir dialogar com as diferenças, enquanto a gente não conseguir juntar e dialogar... E a gente pensa que Tropicália é música. Não, Tropicália é uma possibilidade de construção de um país. [...]

O Marcos Bagno, aquele cara da linguística, fala que o que une o Brasil é a diferença, não a semelhança. A língua portuguesa, no Brasil, ela não é a mesma porque a gente não está querendo a semelhança, a gente permite a diferença. Enquanto a gente permitir a diferença, a gente está junto. O dia que a gente falar "não tem mais diferença", pode saber que a gente vai brigar. Deixa o baiano falar do jeito dele, fala do jeito que quiser. É mandioca, é aipim, é macaxeira. O Oswald de Andrade naquele poema famoso dele, para construir eles falam teia, teiado. Foda-se, fala do jeito que você quiser. Vamos pra frente. A Tropicália sacou isso muito bem. [...]

A Tropicália é a coisa oswaldiana. A nossa possibilidade de sobrevivência é a incorporação, a deglutição, nós temos que comer o inimigo. O primeiro mandamento que tem lá: qual foi o primeiro padre que os índios comeram? O Padre Sardinha. Nós temos que comer. [...] A ideia da Tropicália, antropofagia é: nós só vamos pra frente se a gente comer o outro.

Alguns fragmentos de brasilidade utilizados no poema-cartaz *A república dos meninos* funcionam como "inimigos simbólicos" apropriados antropofagicamente, como os trechos de poemas de Cassiano Ricardo, a fotografia da Marcha da Família com Deus, a canção escolar... Em sua entrevista, Luciano Cortez (2019) diz que relacionava esses elementos à ditadura militar. Combinados a outros fragmentos como os quadrinhos da Mafalda, os desenhos das crianças Xikrin, o poema *Igualdade* e a forma de composição de todas essas imagens e letras, resultam em um sentido crítico e libertário, por vezes, irônico. Reunidos, compõem uma espécie de cartografia *ready-made* de um mundo utópico de crianças rebeldes, imersas na alegria do matriarcado.

O poema-cartaz me remete a filmes como *Zero de conduta* (1933), de Jean Vigo, *Os incompreendidos*[70] (1959), de François Truffaut, e *Também os anões começaram pequenos* (1971), de Werner Herzog. Neles, no ambiente escolar ou de um internato, meninos se revoltam contra o controle e opressão adultos, através de gestos e ações libertários e de rebelião. Essa relação não é fortuita, como vimos, o movimento cineclubista foi fundamental para o autor, assim como para muitos integrantes de Cemflores. Além disso, o poema *A república dos meninos* primeiro se anuncia, no

[69] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Bruno Verner e Eliete Mejorado, em 2017.
[70] Um fotograma deste filme foi utilizado como imagem de capa da revista Fahrenheit nº3, 1989 (ver capítulo V).

interior da revista Cemflores nº3 (1979), por meio de um *trailer* gráfico ("TRAILER BREVE NO CINEMA DAS CIDADES: VIVA A REPÚBLICA DOS MENINOS!!"). O *trailer*, conjunto de excertos de um filme, geralmente acompanhados por uma voz *over* que provoca suspense, é a forma padrão de propagandear uma nova produção cinematográfica. Essa forma é apropriada por Luciano Cortez para promover sua invenção poética.

Para os irmãos Campos, os poemas de Oswald de Andrade são caracterizados como cinematográficos, no sentido que compõem, com as palavras, imagens que se organizam como planos em um filme-poema, através do processo de montagem. É uma poesia de tomadas e cortes rápidos, produzindo poemas marcados pela síntese, aproximados por Haroldo de Campos à ideia de *camera eye* (CAMPOS, Haroldo, 1971, p.18-20), termo provavelmente pensado a partir do "cine-olho" de Dziga Vertov. Como no poema *O capoeira* (Oswald de Andrade, 1925):

O capoeira

_Qué apanhá sordado?
_ O quê?
_ Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada

O termo "montagem" utilizado para pensar o processo de construção dos poemas de Oswald de Andrade, e que também empreguei na análise do poema-cartaz de Luciano Cortez, embora presente em todas as artes, é essencial para o meio cinematográfico.

Refletindo sobre uma teoria para a poesia-visual brasileira, Philadelpho Menezes[71] (1991), em *Poética e Visualidade*, observa, entre as manifestações desta poesia, a recorrência de três tendências, que denomina de poema-colagem, poema-embalagem e poema-montagem[72]. Interessa-nos aqui, a última vertente: o poema-montagem. Para desenvolvê-la, Menezes retoma a teoria do cinema de Sergei Eisenstein

[71] Marcelo Dolabela foi próximo a Philadelpho Menezes, chegando a iniciar um projeto de pós-graduação sob sua orientação. Infelizmente, Menezes faleceu em um acidente automobilístico em 2000.

[72] Em *Poética e Visualidade* (1991), Philadelpho Menezes diferencia os termos colagem e montagem para desenvolver os conceitos de poema-colagem e poema-montagem. Nesta tese, no entanto, em diversos momentos, os termos colagem e montagem são utilizados como equivalentes. Do conceito poema-montagem, interessa-me, sobretudo, a recuperação, realizada por Menezes, da teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein, com o objetivo de pensar certa vertente da poesia-visual brasileira, destacando os sentidos criados ao "chocar" imagem e palavra, o que me parece apropriado também para analisar alguns trabalhos produzidos por Cemflores.

e da vanguarda cinematográfica soviética, para a qual a montagem ocupa um papel central.

Eisenstein pensou a montagem a partir de uma correlação com o funcionamento dos ideogramas chineses, que também foram fonte de inspiração para a poesia ocidental moderna. Observou que essa escrita se faz através da combinação de dois ou mais hieróglifos distintos, cada qual representando um *objeto*, obtendo-se, assim, de sua junção, um novo significado ou *conceito* (EISENSTEIN [1929], 2002, p.35-36)[73]. Assim, Eisenstein notou que, ao justapor dois planos com conteúdos meramente descritivos através da montagem, um terceiro sentido era gerado na percepção do espectador. Isso ficou esboçado no famoso experimento Kuleshov[74]. Para Eisenstein, essa justaposição, no entanto, não era sinônimo de ligação, de construção harmônica. Montagem para ele se relacionava ao conflito e choque. Através de agressões, de choques estéticos, os espectadores são mobilizados fisiológica e intelectualmente. Na visão do cineasta, o choque – presente desde a composição plástica das imagens, no ínfimo fotograma, na justaposição de planos, na construção dos atos e no filme como um todo, pensado como um organismo – seria capaz de promover transformações na percepção, "saltos qualitativos" dialéticos na consciência (de classe) do espectador (EISENSTEIN, 2002, p.79-89).

Para Menezes, o poema-montagem combina de forma organizada os signos (visuais e verbais), produzindo significados.

> A semântica da imagem se manifesta, frente ao signo verbal, pela *autonomia semântica* e *independência formal* do dado visual, e nunca se reduz, num poema-montagem, a uma figuralidade ornamental ou reforçadora da palavra, como se dá no poema-embalagem. Os seus significados próprios são parte indissociável da equação semântico-pragmática do trabalho. Há, então, uma predominância do aspecto semântico no próprio signo visual, como que detonada a partir da colisão-montagem entre signos, sejam do mesmo código ou de sistemas diversos de linguagem. (MENEZES, 1991, p.127).

---

[73] Certamente, a complexidade dos ideogramas chineses é reduzida a formulações esquemáticas na leitura de Sergei Eisenstein, presente em seu livro *A forma do filme* (1929). Embora errôneas ou simplificadoras, as interpretações ocidentais, de finais do século XIX e primeira metade do XX, em torno ao ideograma contribuíram com transformações paradigmáticas no território da poesia e do cinema ocidentais (AGUILAR, 2005 p.187).

[74] Nos anos 1920, o cineasta soviético Lev Kuleshov realizou um experimento, que ficou conhecido como efeito Kuleshov, com o objetivo de compreender o funcionamento da montagem cinematográfica. Nele, combinou um plano aleatório, em que se via o rosto do ator Ivan Mosjoukine com a expressão facial neutra, a outros planos com diferentes conteúdos (um prato de sopa, uma criança em um caixão e uma mulher atraente). Depois, apresentou essas variações a uma audiência, percebendo que cada combinação de montagem, embora utilizando a mesma imagem de Mosjoukine, derivava em significados distintos na percepção do espectador.

A república dos meninos é um poema-montagem que colide, em sua estrutura, sistemas diversos de linguagem (cinema, poesia, artes visuais, cultura de massas) que comportam fragmentos de brasilidade, representativos das nossas diferenças, fazendo emergir uma paisagem (ou alegoria) utópica, um mundo da alegria do matriarcado, gerido por crianças libertárias.

Esta forma radical de montagem de sistemas de linguagem diversos foi vista pela primeira vez por Luciano Cortez, não na poesia concreta, que apenas conheceria mais tarde, mas na obra de Sebastião Nunes. Em específico, no "livro" *Finis Operis* (1973), que consiste em um envelope, contendo várias folhas de diferentes dimensões, algumas bem pequenas, outras como cartazes grandes dobrados, com poemas visuais.

> O que ele fazia, e eu não conhecia, é algo próximo da poesia concreta ou a partir da poesia concreta, processo, alguma coisa por aí. Isso me chocou bastante porque a primeira coisa que me passou na cabeça foi assim "isso não é poesia" e eu rejeitei. Rejeitei, mas comprei (risos). Pra mim poesia era alguma coisa com palavras puro e simples. Essa combinação de palavras e imagens, eu conhecia como ilustração. Mas a montagem de texto e imagem no mesmo objeto, numa mesma estrutura, era algo que tinha sido a primeira vez que eu tinha visto. (CORTEZ, 2019).

A partir de então, o poeta entra em contato com a poesia concreta e a relação com a visualidade se torna determinante em seus trabalhos[75].

Figura 28 – Luciano Cortez apresenta o livro *Finis Operis* de Sebastião Nunes.



Fonte: Da autora.

[75] Depois de se formar em Letras, Luciano Cortez se graduou em Belas Artes pela EBA-UFMG, com habilitação em pintura. A partir de então, além de dar continuidade aos livros de poesia com intervenções de desenhos e colagens, realizou pinturas em grande formato e instalações poéticas, entre outros.

Luciano não se lembra se a montagem final de *A República dos meninos* chegou a ser realizada ou não. Ainda não encontramos esse "produto final" entre os arquivos. Resolvi inventar uma versão própria, combinando as oito folhas ofício que compõem seu quebra-cabeça, para tentar ter uma ideia de como seria. (Figura 29 – Montagem experimental de *A República dos meninos*. No envelope *Red-Dia*, nesta tese).

2.4.2 Quem desafia o coro dos contentes

> Eu me identifico como um herdeiro da poesia mimeógrafo. Poesia mimeógrafo pega tudo, não tem uma estética, pega o poema concreto, o poema processo, o soneto, o verso livre, o haikai e também a imagem. Não tinha aquilo de "pátria literária", de "ah eu sou modernista, eu não vou fazer soneto, só vou fazer versos livres. Ah eu sou classicista e não vou fazer verso livre. Ah eu sou da geração de 45, eu tenho meus moldes. Ah eu sou concreto só vou fazer"... Acho que a poesia mimeógrafo é um tanto antropofágica, porque ela engole todos esses processos da poesia. (BARROSO, 2019)

Esta passagem da entrevista a Carlos Barroso é bastante esclarecedora sobre os procedimentos destes poetas, ao "pegar tudo" – o verbo "pegar" foi bastante recorrente nos depoimentos – e combinar referências, formas poéticas, materiais e sistemas diversos de linguagem.

Em Cemflores nº2 (1978), com o título *quem desafia o coro dos contentes*, há a apresentação de um conjunto de autores que impulsionaram o grupo. Já pelo título se evidencia o gesto deglutidor. Cemflores absorve um trecho da música de Torquato Neto, *Let's play that* (1972), "Vai bicho desafinar o coro dos contentes", que por sua vez, dialoga com o *Poema de sete faces* (1930) de Carlos Drummond de Andrade, recuperando o anjo torto que prediz o destino do poeta de ser *gauche* na vida. (Figura 30 – *quem desafia o coro dos contentes*, em Cemflores nº2, 1978. No envelope *Red-Dia*, nesta tese).

Nesta montagem poética, os integrantes de Cemflores: Jair Fonseca, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela dispõem imagens fotográficas, desenhos e citações, sem autoria explicitada, que o leitor deve percorrer como em um jogo de tabuleiro ou amarelinha, sem um final ou objetivo determinado. Há vários poemas e trechos de músicas que se referem ao operariado, ao fazer poético em um contexto de radicalização política, alguns têm um tom humorístico, outros são incendiários, combinam-se a fotografias e desenhos. No pé de página, é possível descobrir os autores das citações e imagens: Caetano Veloso, Velimir Khliebnikov, Rui Guerra, Chico Buarque, Torquato Neto, Gilberto Gil, Oswald de Andrade, Pagu (Patrícia Galvão), Vladimir Maiakovski,

LEF (revista russa da Frente de Esquerda das Artes), Fidel Castro, Noel Rosa, Wilsom Batista, Fausto Nilo, Fagner...

Em muitas publicações e rascunhos encontrados no arquivo Marcelo Dolabela, este impulso cartográfico – de reunir e dar forma constelatória a referências – está presente, mesmo em momentos posteriores. (Figura 31 – Página central do jornal Inferno, 1998. No envelope *Red-Dia*, nesta tese).

As referências que desafiavam o coro dos contentes em finais dos anos 1970 formavam parte da totalidade de um tempo, segundo Luciano Cortez (2019):

LUCIANO CORTEZ[76] – Num tempo como aquele, de avanço popular, de resistência à ditadura, a poesia tinha que estar ligada a isso. A poesia que se possa chamar assim. Dar conta do presente daquele tempo. Então essa confluência diz respeito àquele tempo. Não é uma coisa nossa. Não é simplesmente uma opção. Era mais ou menos o óbvio. O caminho dessa confluência de rios. Você poder ligar o pensamento de esquerda, a partir de uma matriz meio anarquista, socialista, maoísta, tudo mais ou menos misturado. Você poder pegar uma tradição literária social, com o João Cabral de Melo Neto. Pegar coisas que a gente às vezes lia truncado, ou eu lia truncado, como é o caso do Gregório de Matos. Lia isso completamente enviesado. Como se ele fosse um guerrilheiro. O que obviamente não era. Era um sujeito conservador, inserido dentro da sociedade dele. Nas convenções da época, produzindo o desregramento adequado à moralidade daquele tempo. Então ia pegando essas coisas. Não fomos nós que fomos atrás. Em certo sentido isso caiu no nosso colo. Se não tivesse, por exemplo, o cineclube na Face. Se não existisse a música popular de viés Tropicalista ou reivindicativo de denúncia que existia na época, nós estaríamos muito mais empobrecidos. Num tempo de libertação feminina, de questionamento das ideias religiosas... Tudo isso permitiu que a gente pudesse fazer coisas.

Cemflores foi montando então seu paideuma[77] ou sua sopa antropofágica, com modernismo, poesia concreta, tropicalismo, situacionismo, poema/processo, poesia marginal, dadaísmo, surrealismo, vanguarda, Maiakovski, Lili Brik, Leminski, Bashô, Safo, e.e. cummings, geração beat, música popular brasileira, rock, punk e pós-punk, brega, *nouvelle vague*, cinema novo, cinema marginal, cultura pop, HQs, super-herois,

[76] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, em 2019.

[77] O termo *paideuma* foi recuperado de Ezra Pound e utilizado pelos poetas concretos e se relaciona ao estabelecimento de um repertório de referências para a poesia. Gonzalo Aguilar, em *Poesia concreta: As vanguardas na encruzilhada modernista* (2005), conta que a palavra "paideuma" em grego significa "ensino, aprendizagem, aquele que se educou. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode aprender" (AGUILAR, Gonzalo, 2005, p.65). Os poetas reunidos no paideuma concreto são dissimiles e atuam nas margens, no não-representativo, no instável, assumindo atitudes novas e radicais ante a linguagem (IBIDEM, p.65-66). Ao elaborar um paideuma, os poetas concretos, em especial os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, realizaram um grande trabalho de (in)tradução de autores desconhecidos ou invisibilizados. A circulação dessas obras repercutiu em Cemflores (e nas culturas brasileira e latino-americana em geral).

Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Dolores Duran, Mata Hari, Mao Tsé-Tung, Lenin, Walter Benjamin, Bakunin, Karl Marx e Groucho Marx, entre outros.

Ainda assim, na busca por uma solução inteiramente nova para aquele contexto de finais dos anos 1970, os integrantes de Cemflores foram além de uma declaração de filiação a movimentos/escolas/estilos, incorporando-os em um sentido antropofágico que, inclusive, devora a própria referência modernista.

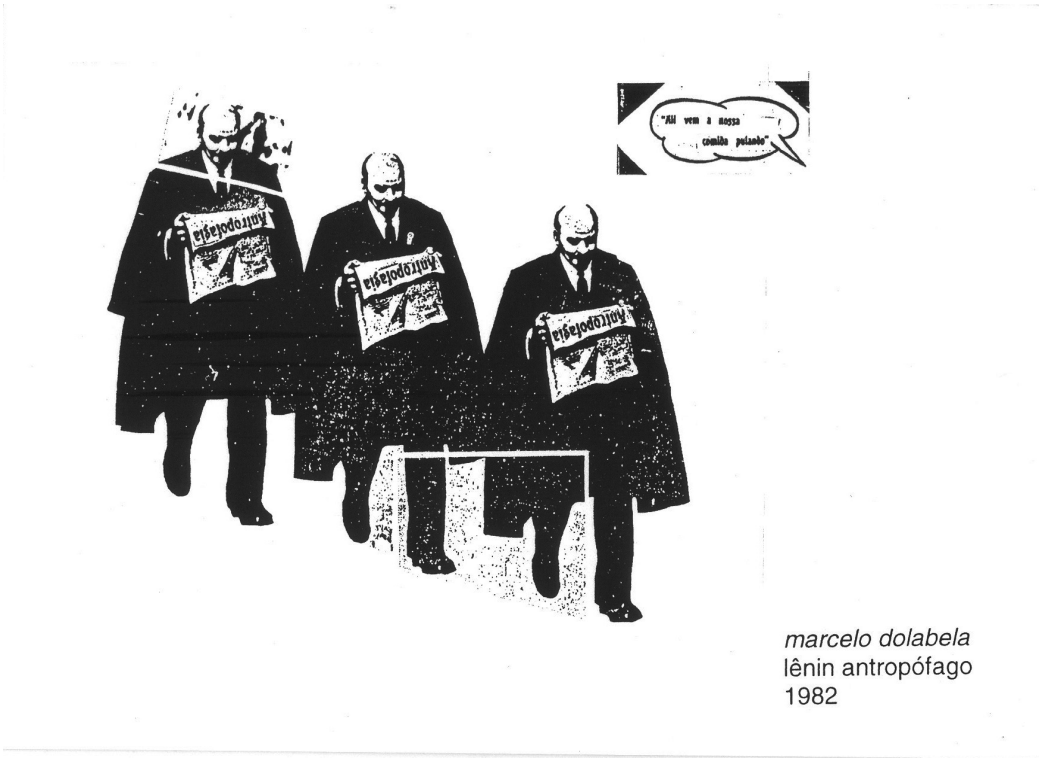
Sobre isso, ainda na revista Cemflores nº0, questionam em certa medida esse pai Modernismo (ou mãe? Matriarca Oswald?[78]), por não ter se vinculado mais direta e radicalmente às movimentações políticas e às intensas greves ocorridas nos anos 1930 no Brasil.

> A realidade depois de 22 era um fantasma que perseguia a todos. Mas os modernistas da antropofagia continuaram mitificando tudo. Na tentativa de criar uma arte nova não perceberam a classe que poderia pôr o mundo adiante, encostar os burgueses na parede e, com eles toda sua ideologia e sua cultura de vazios. [...] [O]s Modernistas, idealistas, não perceberam que entre a chegada de Cabral e o período de 22 a 30 existiam quatro séculos, que os índios não eram mais índios, eram operários. Dessa forma os trabalhadores, os que podiam engolir o capitalismo sem se engasgar, não estavam presentes aos banquetes modernistas, e mais, a Antropofagia, como instrumento de coesão e independência do Proletariado frente à burguesia, como exercício da própria tomada radical da propriedade burguesa, vira jogo retórico.
>
> Se naquele momento não participa nas comilanças antropofágicas, a classe operária aprende, a partir de sua formação, a mastigar por si mesma. Os trabalhadores criam a sua própria luta-antropofágica de classes. (CEMFLORES, nº0, 1978).

Mas como se realizou, em Cemflores, a luta-antropofágica de classes? Ou seja, como participaram de fato, através da prática poética, nas intensas lutas sociais que se avolumavam com a crise da ditadura militar?

[78] Oswald de Andrade realizou uma "autocrítica" a sua falta de engajamento político nos anos anteriores a 1930, no prefácio a *Serafim Ponte Grande* (1933). Entre 1931 e 1945, filiou-se ao Partido Comunista e realizou conferências e aulas destinadas a operários. Nos anos 1950, desligou-se do PCB e escreveu os ensaios *A crise da filosofia messiânica* e *A Marcha das utopias*, em que voltou a se debruçar sobre a questão da Antropofagia, que, entendida como *weltanschauung*, possui grande potencial libertário. Desde esta perspectiva, a vida e obra de Oswald de Andrade estão marcadas pela ação política, a sua maneira.

Figura 32 – Poema-visual *Lênin antropófago* de Marcelo Dolabela, 1982. (No balão, lê-se: “Aí vem a nossa comida pulando”).



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

3 A GREVE DO POETA OPERÁRIO

3.1 Um governo antioperário

No arquivo Dolabela, encontro um exemplar da revista alternativa Circus (Belo Horizonte, 1975), nela, uma história em quadrinhos, intitulada *A fuga*, chama minha atenção. É uma narrativa de ficção científica e está ambientada em um futuro distópico subterrâneo, onde os seres humanos são explorados em sua força de trabalho por alienígenas, caracterizados por utilizar elementos que remetem à simbologia nazista. Um dos líderes alienígena comenta que os prisioneiros não sabem que na superfície terrestre há radiações deixadas por uma guerra final, provocada pelos próprios humanos. O contato com tal radiação causaria "mutações atávicas nos seus corpos, transformando-os em animais de acordo com a mente de cada um! São todos bestas antropomorfizadas". Um prisioneiro consegue escapar desse campo de trabalho forçado futurista e chega à superfície luminosa e desabitada da Terra. Ali, corre e, ao correr, transforma-se em cavalo e em onça. Voa e, entre as nuvens, transforma-se em pássaro, convertendo-se em "seu eu interior, a liberdade". Ao escapar da condição de trabalho forçado, torna-se livre e, como pássaro, recupera sua humanidade.

Figura 33 – *A fuga*. Parte final da história em quadrinho.



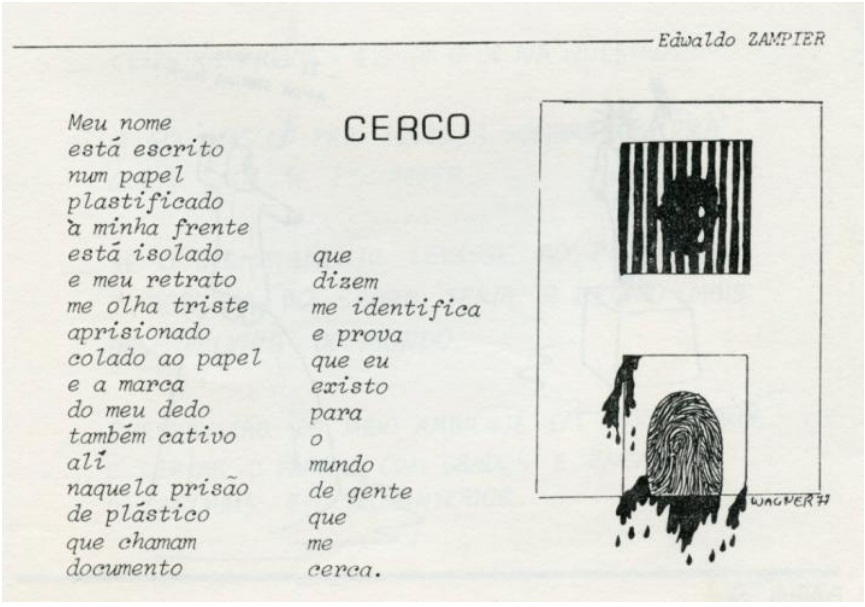
Fonte: CIRCUS. Belo Horizonte, abr. 1975.

3.1.1 Fotos 3x4, digitais, manchas de sangue

Encontro um poema de Edwaldo Zampier na revista Punhal nº1, de 1977, intitulado *Cerco*. Está acompanhado pela ilustração de uma carteira de identidade. Nela

vemos a fotografia 3x4 de um rosto que está totalmente oculto em uma mancha negra da qual apenas se destacam duas lágrimas, a figura está presa atrás das grades de uma prisão. Abaixo, uma impressão digital da qual goteja sangue.

Figura 34 – *Cerco*, poema de Edwaldo Zampier, 1977.



Fonte: PUNHAL n.1. Belo Horizonte, 1977.

No arquivo Dolabela, entre os materiais datados do final da década de 1970, são frequentes poemas e imagens que se apropriam de formas vinculadas a mecanismos de controle e padronização, como a carteira de identidade, carteira de trabalho, título de eleitor, fotografia 3x4 e impressão digital.

Avanilton de Aguilar publica, na revista Aqui Ó nº 3, de 1979, um poema de amor irônico em tempos de burocracia: *Teu retrato em preto e branco*, acompanhado pelo desenho frontal do rosto de uma mulher como em uma fotografia 3x4.

Figura 35 – *Teu retrato em preto e branco*, poema de Avanilton de Aguilar, 1979.



Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

A capa da revista Aqui Ó nº3, de 1979, traz a imagem de uma impressão digital agigantada.



Figura 36 – Capa da revista Aqui Ó n.3. Tamanho A5.

Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

Coincidentemente, a capa do livro *O eu entre nós*, do poeta sorocabano Ulisses Tavares, publicado pela editora Pindaíba (São Paulo, 1979) traz também uma impressão digital gigante que se confunde com a imagem de um rosto, obtido a partir de uma fotografia frontal em formato 3x4. O título do livro em combinação com a imagem parece dizer sobre uma subjetividade que resiste à padronização.

Na capa da revista *Ovum* (1973), o uruguaio Clemente Padín apresenta uma impressão digital aumentada perpassada por duas linhas de arame farpado. A digital grita como um prisioneiro político, representando a América Latina imersa na violência ditatorial.

Figura 37 – Capa do livro de Ulisses Tavares, 1979.

Fonte: TAVARES, Ulisses. **O eu entre nós**. São Paulo: Pindaíba, 1979.



Figura 38 – *Ay!* gráfica de Clemente Padín.

Fonte: OVUM. vol. 2, n.1. Uruguai, 1973.



Dária Jaremtchuk (2010), em *Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira*, observa a recorrência deste repositório imagético – fotografia de reconhecimento, impressão digital, documentos de identificação – em trabalhos de artistas visuais brasileiros nos anos 1960 e 1970, como em Rubens Gerchman (*Carteira de identidade-auto polegar direito*, de 1965), Paulo Buscky (*Alto-retrato*, de 1978 e *Protetor para identidade*, de 1978) e Carlos Zílio (*Autorretrato aos 26 anos*, de 1970 e *Autorretrato*, de 1973), entre outros. Os trabalhos em questão operam em duplo sentido: ao mesmo que repetem a cena em que corpos e subjetividades são submetidos ao escrutínio das instituições científicas ou legais, através de procedimentos que têm como objetivo reconhecer e perseguir, vigiar e punir; a imagética burocrática também é subvertida, por meio de sua apropriação e da introdução de modificações sutis pelos artistas. Através da re-encenação de situações de submissão, do gesto performático e do olhar que, a partir das fotos, nos interpela; a singularidade e liberdade dos retratados são reivindicadas.



Figura 39 – *Carteira de identidade-auto polegar direito* de Rubens Gerchman, 1965.
Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/carteira-de-identidade-auto-polegar-direito-rubens-gerchman/lQGf0oOTOZg8XA?hl=pt-br



Figura 40 – *Alto-retrato* de Paulo Bruscky, 1978.
Fonte: https://nararoesler.art/usr/documents/events/press_release_url_2/17/gnr-artissima-preview-web-res.pdf

A referência ao sangue como forma de autorretrato, de representação do corpo ausente ou da violência foi também recorrente nas poéticas políticas latino-americanas nas décadas de 1960 e 1970. Este é o caso de *El charco de sangre*, poça vermelha de resina de poliéster, disposta no chão da galeria Van Riel, em Buenos Aires, durante a mostra *Homenaje a Vietnan*, em 1966. Através dessa proposta, o artista argentino Ricardo Carreira denunciava a violência e os crimes de guerra perpetrados pelos Estados Unidos à população vietnamita. Outro exemplo é *Recuerda Trelew. La gota de sangre* (1973), de Edgardo Antonio Vigo, cartão com texto em denúncia aos massacres de Trelew (1972) e Ezeiza (1973), ocorridos na Argentina, do qual pende uma gota de sangue vermelha de acrílico.

Da poça de sangue emana violentamente a ausência/presença das vítimas da opressão, a mancha de sangue como autorretrato é como um grito disforme que tenta evocar a dimensão nunca completamente abarcável do sofrimento do outro.

A impressão do corpo subjugado e torturado está também presente na obra do artista chileno Elias Adasme que, entre 1979 e 1980, tinge partes do corpo, suas mãos e pés amarrados, marcando com os mesmos a superfície branca do tecido ou papel. Os vestígios da experiência da tortura e da prisão durante a ditadura chilena e a impotência do corpo atado se revelam nestas impressões, que também lembram manchas de sangue. Embora subjugado, este corpo convoca, no espectador-testemunha, o movimento que o desate, que rompa a imobilidade e o silêncio.

Figuras 41 e 42 – Elias Adasme. Chile, 1979-80.





Fonte: Revista Lindonéia. Belo Horizonte, 2014.

3.1.2 Carteira de trabalho

Há, no arquivo Dolabela, muitos textos, poemas e imagens publicados em revistas alternativas brasileiras que evocam este imaginário de poéticas políticas latino-americanas de anos anteriores que, através do autorretrato, das digitais, da impressão do corpo e do sangue, denunciavam os desaparecimentos e as prisões, ocorridas em contextos ditatoriais. Os trabalhos de finais dos anos 1970 e começo de 1980, incorporam, ainda, a estas temáticas, a denúncia das condições laborais, da superexploração da mão de obra, da burocracia e do controle. Em um cenário marcado pela falácia do "milagre econômico" e por um plano educacional tecnicista, voltado para a adequação dos estudantes às exigências mais pragmáticas do setor industrial e empresarial, integrar-se ao mercado de trabalho significava perder-se a si mesmo.

Léxico ou lógica

trabalhador
(o aurélio não explica)
será a dor de quem trabalha
e não vê a cor de seu trabalho?
pra mim fica sendo
aquele que se liberta
com o seu trabalho
(que não sei se o aurélio explica)
do explorador

dizem que nossa bandeira é
verdeamarelazulibranco
mas numa salescura
ou num interior de um estômago
vazio
escala
escarlate
escalar te ei. (JUCA [Geraldo Graciano], Aqui Ó nº2, 1979)

Ao me deparar com muitos poemas como esse, feitos por integrantes de Cemflores, percebo ser necessário compreender melhor como era a situação dos trabalhadores no Brasil nos anos 1970. No livro, *A esquerda e o movimento operário: A crise do milagre econômico* (v.2, 1990), organizado por Celso Frederico, encontro três textos interessantes, publicados entre 1972 e 1975: *Os generais contra os trabalhadores: um governo antioperário* (1972), assinado pelo movimento da Unidade e Libertação Sindical do PCdoB; *A situação dos trabalhadores dez anos depois*, de autoria de Mário Gusmão; e *Efeitos da superexploração sobre a classe trabalhadora*, escrito por Mariana Carvalho e Teresa Mattos e publicado na revista *Brasil Socialista* (nº3, junho de 1975), realizada na França por exilados políticos brasileiros. Embora

sejam distintos, sobretudo em relação à profundidade das análises que realizam, alguns tópicos e palavras são constantes nos três documentos: arrocho salarial, salários de fome, carestia, acidentes de trabalho, exploração da mulher e do menor, a extensão da jornada de trabalho, despejos, governo antioperário, sentido antioperário da ditadura militar, superexploração dos trabalhadores... Estes termos também estão presentes nos poemas de Cemflores e vejo que fizeram parte do contexto linguístico da época. Lembro-me de ter alguma lembrança antiga e difusa dessas palavras, como se ainda fizessem parte do vocabulário dos adultos durante minha infância. Tentarei precisá-las melhor.

Em 1965, como uma das primeiras medidas no plano econômico da ditadura militar, foi criada a lei 4.725, chamada pelos trabalhadores de lei do "arrocho salarial". Através dela "suspendeu-se a livre negociação de salários entre empregados e empregadores. Pela nova legislação, os reajustes salariais passaram a ser fixados a partir de uma fórmula, calculada a partir dos índices fornecidos pelo Ministério do Trabalho" (CARVALHO e MATTOS, [1975], 1990, p.58). A lei estabeleceu também o prazo mínimo de um ano entre dois reajustes salariais, o que, em um período de crise inflacionária, foi catastrófico para os trabalhadores. A fórmula aplicada beneficiava os empregadores, ampliando, na prática, a distância entre salário e custo de vida, reduzindo o poder de compra dos trabalhadores (CARVALHO e MATTOS, p.58; GUSMÃO, p.39).

Além da lei do "arrocho salarial", o governo ditatorial, já em maio de 1964, impõe a lei 4.330, que basicamente extingue o direito de greve, sob o pretexto de "regulamentá-lo". Para decidir sobre a greve, os sindicatos e operários deveriam cumprir uma série de requisitos que inviabilizavam, na prática, a possibilidade de sua realização, transformando as atividades normais de preparação da greve em delito.

Como vimos, a política econômica do "milagre econômico" se pautou na produção de bens duráveis (como automóveis), tendo como consumidores alvo uma fatia privilegiada da classe média; e no esforço exportador de bens primários, promovendo um pacto com a classe média e empresariado, que garantiu, temporariamente, sua legitimidade. O modelo apenas "funcionou" (para esse grupo restrito e privilegiado da sociedade) por se apoiar no "arrocho salarial" e na superexploração das camadas populares, que embora produzissem o "milagre", foram excluídas dos seus resultados.

> Em termos rigorosos a estrutura de produção em que se baseia o "milagre" produz necessariamente uma distribuição negativa para as classes subalternas. Para se realizar, o "milagre" obrigatoriamente tem de gerar a miséria de amplas camadas populacionais; o aviltamento da maior parte da força de trabalho empregada é a condição de seu funcionamento. (CHASIN, [1977], 2000, p.62)

Carvalho e Mattos ([1975], 1990) definem a noção de superexploração do trabalho. As autoras observam que, para Marx, a exploração do trabalho se relaciona à produção e extração da mais-valia, considerando, no entanto, o limite fisiológico do trabalhador, ou seja, concedendo-lhe o mínimo necessário para sua sobrevivência, no que se refere à duração da jornada de trabalho e aos salários. Quando esse limite é transgredido e o trabalhador é exposto ao aniquilamento físico e espiritual, a "exploração adquire a forma e o grau de uma superexploração" (CARVALHO e MATTOS, [1975], 1990, p.54). E parece ser isso o que se vivia no Brasil dos anos 1970. Como o consumo das camadas populares não interessava àquele modelo econômico e a força de trabalho poderia ser substituída por novos braços, a vida do trabalhador pouco importava ao governo e à grande parcela dos empregadores.

Como o custo de vida era muitíssimo superior aos salários recebidos, os trabalhadores se viam obrigados a fazer horas extras, aumentando a jornada de trabalho. Além disso, com o desenvolvimento industrial, a velocidade e a intensidade das máquinas se incrementavam, forçando a que os trabalhadores controlassem um número muito maior de maquinários e produzissem mais em menor tempo. Também foi comum a exploração da mão-de-obra infantil e de mulheres, que recebiam salários bastante inferiores se comparado aos dos trabalhadores homens adultos. O resultado de tudo isso, entre outros, foi o crescimento do índice de acidentes de trabalho, fazendo com que o Brasil detivesse "o título de recordista mundial de acidentes dessa natureza" (IBIDEM, p.70). No período, o Brasil detinha também a liderança no quadro mundial de mortalidade infantil (PCdoB, [1972], 1990, p.28), sendo a fome a principal causa das mortes. Segundo A Organização Mundial da Saúde, organismo vinculado à ONU, à época, 40% da população brasileira estava subnutrida (CARVALHO e MATTOS, p.82).

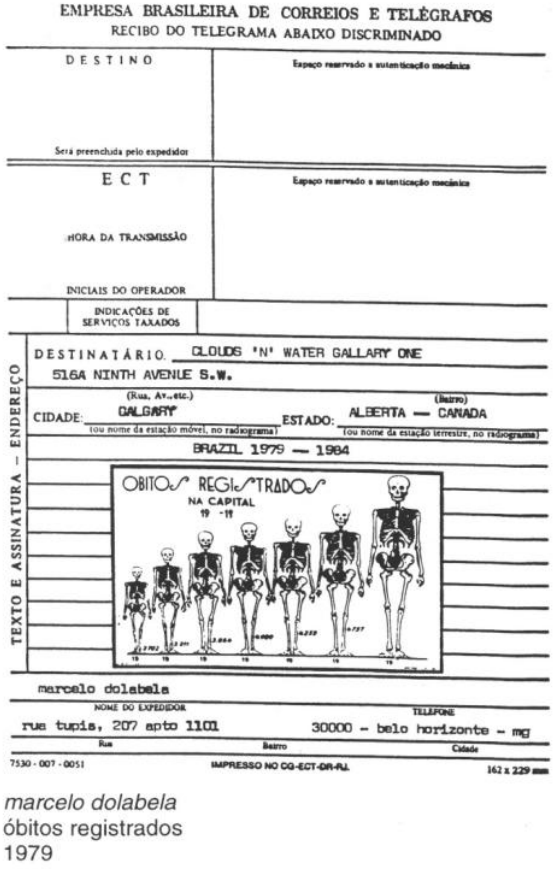
A partir dessas análises, consigo entender melhor as recorrências temáticas na produção poética de Cemflores, como nestes três poemas de Marcelo Dolabela:

na brodway qdo morre alguém
/(dizem)
surge uma estrela no céu
feito as lendas-índias

no brasil qdo deixa de viver alguém
/(confirmam)
algum gráfico aumenta a %gem
feito os livros secretos da Cia

abaixo a carestia
chega de comer angu
stia e solidão.

(Os dois poemas de Marcelo Dolabela foram publicados na revista Aqui Ó nº1, 1979)



marcelo dolabela
óbitos registrados
1979

Figura 43 – *Óbitos registrados*, poema visual de Marcelo Dolabela, 1979.

Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

Neste contexto, um prêmio foi promovido com a intenção de mascarar a perversidade da superexploração do trabalho. O concurso "operário-padrão" surgiu em 1955, através do jornal O Globo, e ganhou maior amplitude em meados dos anos 1970. Tomo conhecimento de suas normas, através da matéria *Operário padrão ou patrão? Saboreando* 'filet mignon au sauce de vin' *e* 'creme de épinard', *os empresários lançam em Brasília a campanha do operário padrão 77*. O artigo crítico, com autoria de José de Souza, foi publicado no jornal Movimento nº112 (agosto de 1977):

> [A campanha do operário padrão] objetiva premiar o trabalhador que, a juízo de seus próprios companheiros de trabalho e diretores da empresa empregadora, mais se houver destacado pela assiduidade e dedicação profissional; espírito de companheirismo; liderança; conduta moral irrepreensível; espírito de solidariedade humana; comportamento exemplar no trabalho, no seio da família e perante a comunidade; serviços relevantes prestados à empresa e à comunidade; ser sindicalizado. (SOUZA, 1977)

Através dessa descrição, nota-se a intenção de domesticar o comportamento dos trabalhadores, apelando ao discurso falacioso da retidão moral, premiando um único

trabalhador com uma quantia significativa em um momento de crise econômica extrema.

A campanha do "operário-padrão" foi uma invenção que estimulava a competitividade entre trabalhadores e tripudiava do cenário de superexploração, acidentes de trabalho, fome e mortalidade infantil, invocando a meritocracia como solução. Refletindo sobre isso, encontro alguns poemas, como este de Ivo, publicado na revista Aqui Ó nº3, de 1979, e intitulado *Operário-padrão*:

> Operário padrão
>
> Acordou cedo.
> Sem comida,
> Sem descanso,
> Sem sentido.
>
> Saiu cedo.
> Sem dinheiro
> Sem futuro
> Semi-morto.
>
> No caminho.
> Havia fila.
> Havia xingo
> Havia "cheiro"
>
> Ao chegar à fábrica, ganhou o prêmio de "operário-padrão".

Relacionado ao termo "operário padrão", também encontro, na revista Alegria Bluesbanda nº 1 de 1979, o poema-visual de Ilka Boaventura[79], *A ordem dos fatores*.

O poema está dividido por espaços retangulares, nos quais vemos palavras e imagens. Algumas palavras aparecem "encarceradas", atrás de linhas verticais e horizontais. Nas imagens, uma multidão. Lemos: "A ordem dos fatores/ pontapé mancha/ barriga dinheiro cabeça/ ladrão sangue grito/ negro voou prisão/ rabecão operário padrão". As palavras lembram a montagem cinematográfica e sugerem, junto com as imagens, uma manifestação de trabalhadores explorados, operários-padrão (no sentido de padronizados e empobrecidos), há um enfrentamento abrupto com a polícia e alguns desses operários são levados presos num rabecão. Entre eles, destaca-se a figura do negro que voou para a prisão. Numa sociedade que não valoriza a vida dos seus trabalhadores, como estaria a situação dos trabalhadores e trabalhadoras negrxs?

[79] Integrante de Cemflores no final da década de 1970, atualmente, Ilka Boaventura é professora do Departamento de Antropologia da UFSC.

Figura 44 – *A ordem dos fatores*, poema visual de Ilka Boaventura.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.1 1979.

A "liberdade" em suas múltiplas aparições também se desgarra como o vôo do pássaro nos materiais do arquivo Dolabela.

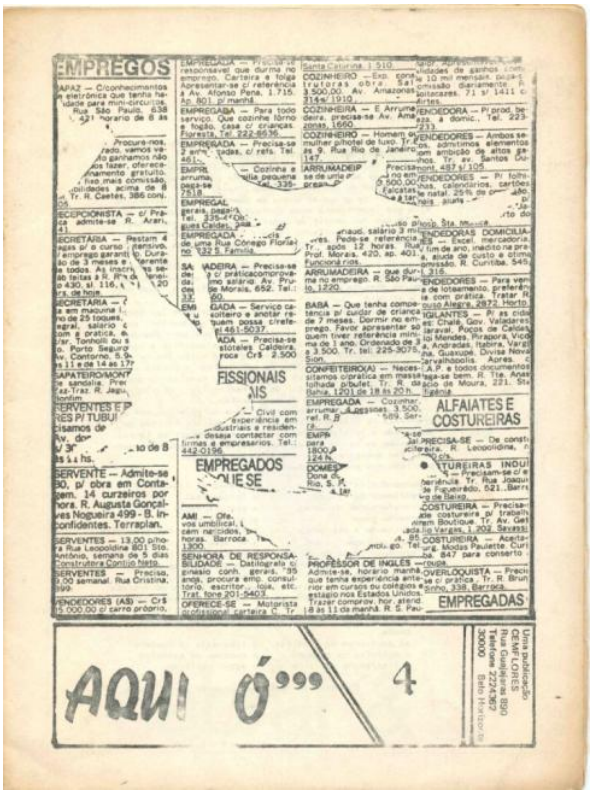


Figura 45 – Capa da revista Aqui Ó n.4, 1979.

Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, 1979.

No poema *Inscrição* (revista Aqui Ó nº1, 1979), Fuinha (José Luiz Furtado[80], integrante de Cemflores) evidencia a relação entre trabalho e tortura. O sadismo dos torturadores esvazia, inclusive, o sentido das palavras:

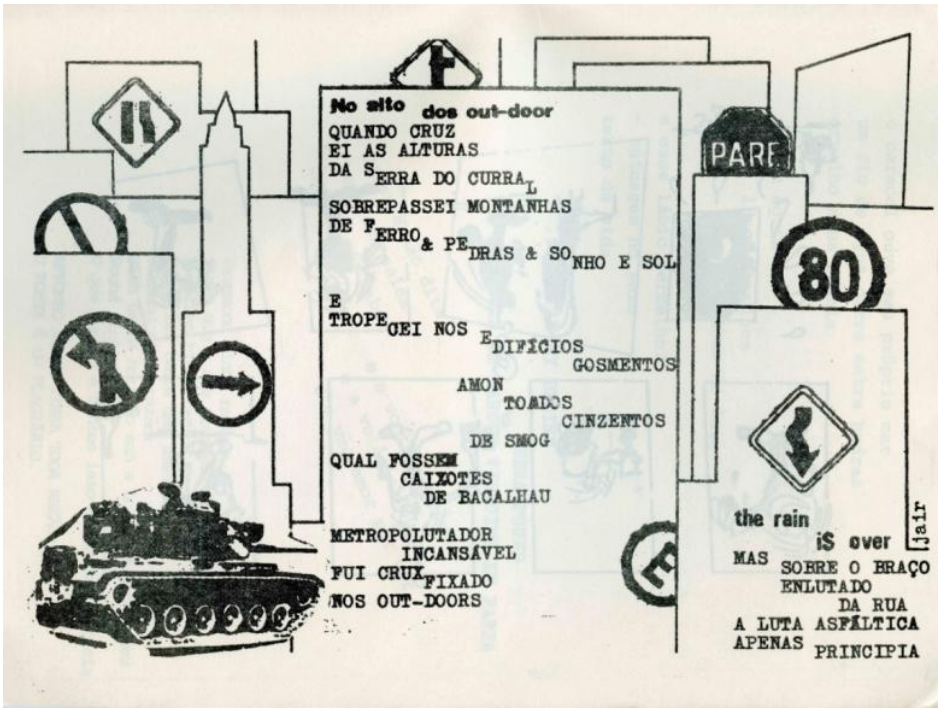
> Inscrição.
> No portão de ferro do campo de
> concentração de Auschwitz,
> estava escrito:
> "o trabalho é a liberdade"

Juca, em um poema publicado no livro *Coerencia* de 1980 (n.p.), delibera com humor:

> tá errado
> nas horas vagas
> é que o artista
> deveria decidir ou não
> se geraria mais valia
> pro patrão

Os desejos de liberdade e de justiça se avolumam na sociedade. Jair Fonseca[81] prenuncia a *luta asfáltica* que apenas principia:

Figura 46 – Poema de Jair Fonseca, 1979.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1979.

[80] Atualmente, José Luiz Furtado é professor na UFOP, no Departamento de Filosofia e no Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do IFAC-UFOP.
[81] Atualmente, Jair Tadeu da Fonseca é professor do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC.

3.2 Greve!

> De maio de 78 a março de 1979, neste curto espaço de menos de um ano, *o país reencontrou o fluir de sua história – na dinâmica de seu principal e decisivo fundamento para a democracia: a massa trabalhadora.* (CHASIN, [1980], 2000, p.81)

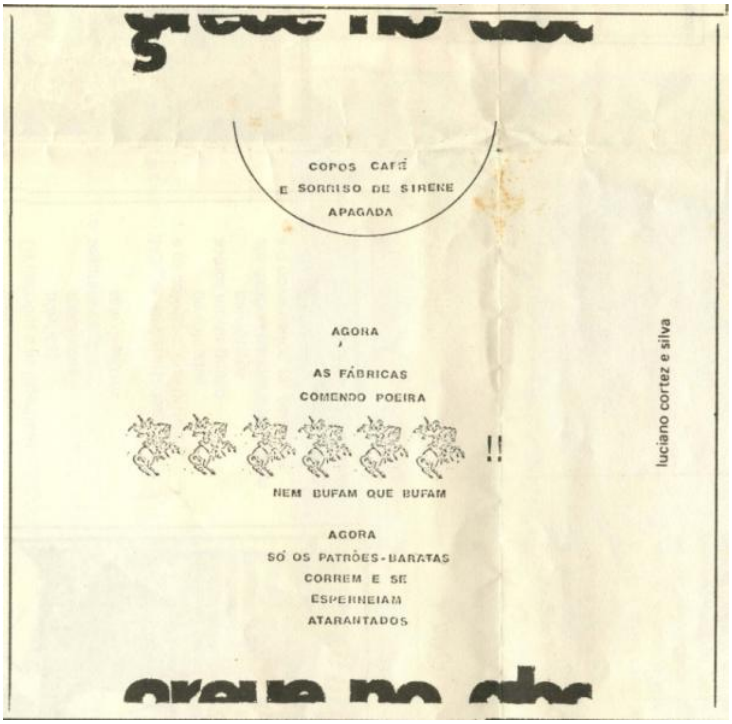


Figura 47 – *Greve no ABC*, poema visual de Luciano Cortez, 1978.

Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1978.

A luta asfáltica toma corpo no país. Em maio de 1978, 100 metalúrgicos entram na fábrica Scaab-Scania, em São Bernardo do Campo, marcam os cartões de ponto, sentam-se em frente às máquinas e cruzam os braços. Duas semanas depois, o movimento se alastra por todo ABCD paulista (Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema), eram quase 78 mil trabalhadores em greve (SCHWARZ e STARLING, 2015, p.476; ALMEIDA, Gelsom, 2011, p.135). Ao final dos anos 1970, o movimento dos trabalhadores ganhou consistência e expressividade. As greves do ABCD paulista foram representativas porque atingiram um setor estratégico do sistema produtivo: a indústria automobilística e a produção de bens duráveis. Os operários reivindicavam melhores salários e, com isso, também colocavam em xeque a política do arrocho salarial, base de sustentação do "milagre" e da própria ditadura.

O filósofo marxista, José Chasin, no texto *As máquinas param, germina a democracia!*, de 1980, analisa com entusiasmo as greves do ABCD paulista e observa, no pungente movimento dos trabalhadores, o surgimento do historicamente *novo*, a

possibilidade de conquista da democracia e de liquidação da ditadura e do ciclo de acumulação baseado no arrocho e na superexploração da força de trabalho.

> Dos braços cruzados às assembléias multitudinárias, a retomada do fluxo histórico ascendente instaurou o movimento democrático de massas, que explicitando, como não poderia deixar de ser, os interesses imediatos dos trabalhadores sacode pela base a razão de ser do sistema. Isto é, no quadro atual, desde sua reemersão e, progressivamente, em sua rápida evolução, o movimento dos trabalhadores, em qualquer de seus gestos e atos, transcende e ultrapassa as fronteiras de seus interesses corporativos. A luta por melhores salários, a guerra contra o arrocho, o empenho por uma nova ordenação jurídica dos sindicatos é, de imediato, a luta contra a política econômica da ditadura, portanto, contra a existência desta. O que faz compreender que os vastos contingentes de trabalhadores constituem o veio fundamental do andamento nacional, a fonte decisiva de toda mudança necessária e possível. (CHASIN, [1980], 2000, p.101)

Em 1979, 90 mil trabalhadores se reuniram em uma assembleia multitudinária no estádio da Vila Euclides em São Bernardo do Campo. As paralisações do ABCD paulista se disseminaram por outras cidades, iniciando um ciclo grevista que durou até 1980[82]. Em 1979, a movimentação no Brasil atingiu seu ápice, mobilizando mais de 3 milhões de trabalhadores durante o ano, pertencentes a 26 categorias e setores, entre metalúrgicos, professores, servidores públicos, mineiros, transporte urbano, construção civil, bancários, médicos, rodoviários, lixeiros, têxteis, eletricitários, comerciários, jornalistas e trabalhadores rurais, entre outros (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p.137-140). A greve geral passou a ser compreendida como principal arma contra a ditadura.

Na tentativa de conter as movimentações e evidenciando as contradições da "abertura", em agosto de 1978, Geisel cria o decreto lei 1.632, que "dispõe sobre a proibição de greve nos serviços públicos e em atividades essenciais de interesse da segurança nacional", os grevistas ficavam sujeitos a penalidades como a rescisão do contrato e demissão. Entretanto, as greves persistiram, forçando modificações nas leis.

> Comprovadamente, portanto, a movimentação paredista dos últimos 12 meses derrubou os entraves legais que impediam a prática das greves. A famigerada 4.330 de 1º junho de 1964 sepultada pelos acontecimentos, reduzida a cinza pela ação concreta das próprias greves. Estas, para se efetivarem, não esperaram pelo advento preliminar de um texto legal que as autorizasse, como supunham, até mesmo alguns bem-intencionados, que teria de ocorrer, esquecidos de que é a força dos fatos que cria as leis, não o inverso. Ainda mais, foi justamente a eclosão das greves e sua reiterada prática afirmativa que condicionaram as esferas oficiais a cogitarem um novo enquadramento legal da questão, pois o que está, na letra, em vigor simplesmente já não impede mais que as greves se façam e imponham. Foram precisamente as greves que conquistaram a possibilidade, agora tornada imperativa, de um novo texto legal que reconheça sua legitimidade, bem como a premência de reordenar toda a legislação sindical existente. (CHASIN, [1980], 2000, p.94)

[82] Outro ciclo grevista eclodiu em meados dos anos 1980.

Em Minas Gerais, a primeira greve deste ciclo ocorreu em João Monlevade, entre 30 de agosto e 03 de setembro de 1978. Em Betim, os operários da Fiat também paralisaram as atividades em 1978 e conseguiram, no Ministério do Trabalho, 10% de reajuste salarial. Em 1979, 400 mil trabalhadores mineiros de diversas categorias entraram em greve (LE VEN, 1987, p.31-32).

Na revista Aqui Ó nº2 (1979), Marcelo Dolabela publicou o poema *luta de classes*, sobre a greve na Mannesmann:

> luta de classes
>
> mannesmann
> mannexmann
> mann x mann
> man x man

Em entrevista, Luciano Cortez[83] conta que se sentiu impactado pela greve de 41 dias dos professores em Belo Horizonte, reunidos na recém-fundada UTE (União dos Trabalhadores em Educação).

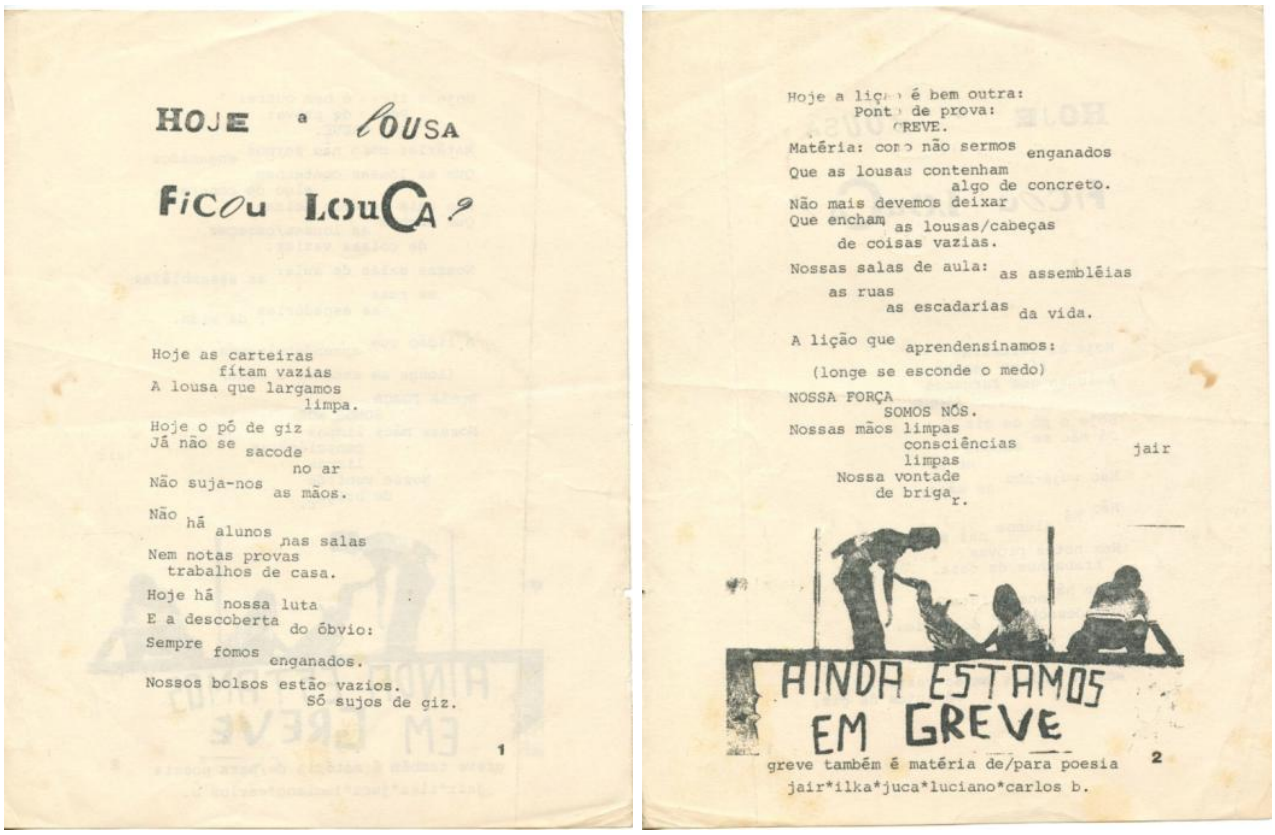
> Eu nem era professor e participava de greve de professor, de assembleias. Estudantes, então, de Letras, que era meu caso, participavam de assembléias de professores. E militavam. Eu me lembro que eu fui à Nova Lima pra convencer os professores a entrar em greve. Lá fui eu de chinelo de dedo e eles me viram dentro de um cinema onde eles estavam se reunindo, um teatro, e eu explicando as propostas da greve. Disseram, fica pra lá e tal e começaram a discutir entre eles mesmos. Não me levaram muito a sério. (CORTEZ, 2009)

Hoje a lousa ficou louca? (1979) é o título de um poema de Jair Fonseca, impresso em formato A5, acompanhado pela imagem dos professores grevistas e, provavelmente, distribuído como panfleto nas manifestações. Em 1979, "As assembléias/ as ruas/ as escadarias/ da vida" se tornam salas de aula. "Greve também é matéria de/para poesia" afirmam, no impresso, os poetas Jair, Ilka, Juca, Luciano e Carlão.

Também nas páginas centrais da revista Aqui Ó nº1, em formato A6, a pergunta "hoje a lousa ficou louca?" se repete, o espaço gráfico da folha remete a uma lousa escolar, aberta a intervenções coletivas. Jair[84] conta que, para a realização dessa gráfica, reuniram diversas frases que as professoras entoavam nas manifestações.

[83] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, em 2009.
[84] Entrevista com Jair Fonseca, realizada por Clara Albinati, em 2020.

Figuras 48 e 49 – *Hoje a lousa ficou louca?* Frente e verso do panfleto distribuído por Cemflores na greve dos professores, 1979.



HOJE a LOUSA
FICOU LOUCA?

Hoje as carteiras
fitam vazias
A lousa que largamos
limpa.

Hoje o pó de giz
Já não se
sacode
no ar
Não suja-nos
as mãos.

Não
há
alunos
nas salas
Nem notas provas
trabalhos de casa.

Hoje há
nossa luta
E a descoberta
do óbvio:
Sempre
fomos
enganados.

Nossos bolsos estão vazios.
Só sujos de giz.

1

Hoje a lição é bem outra:
Ponto de prova:
GREVE.
Matéria: como não sermos enganados
Que as lousas contenham
algo de concreto.
Não mais devemos deixar
Que encham as lousas/cabeças
de coisas vazias.
Nossas salas de aula: as assembléias
as ruas
as escadarias da vida.

A lição que aprendensinamos:
(longe se esconde o medo)
NOSSA FORÇA
SOMOS NÓS.
Nossas mãos limpas
consciências limpas
Nossa vontade
de brigar.

jair

AINDA ESTAMOS EM GREVE

greve também é matéria de/para poesia
jair*ilka*juca*luciano*carlos b.

2

Fonte: Arquivo Dolabela.

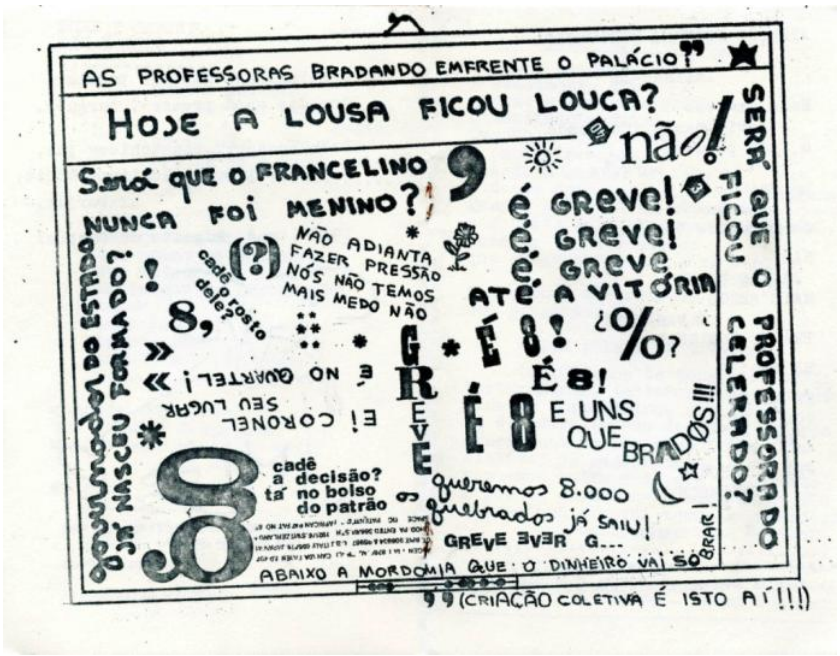
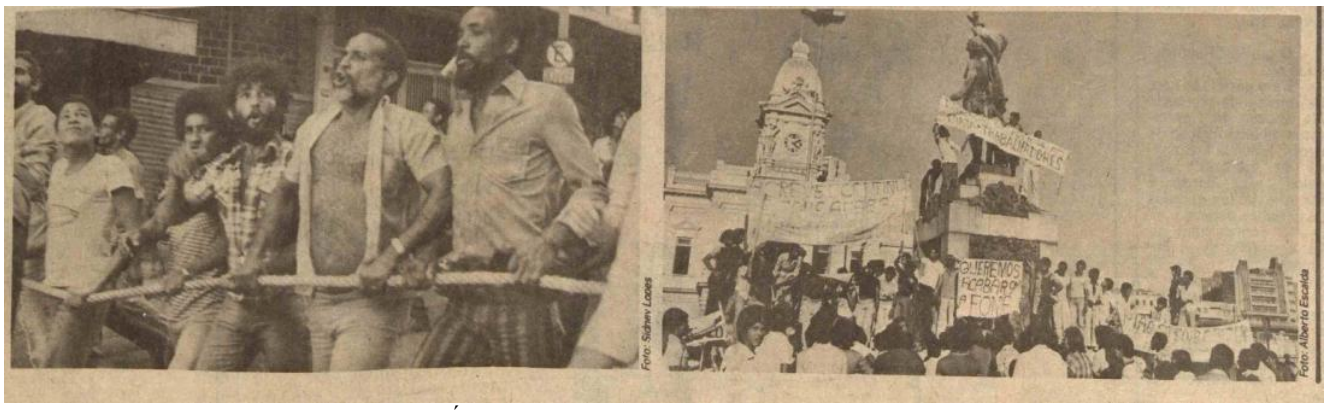


Figura 50 – *Hoje a lousa ficou louca?* Páginas centrais da revista Aqui Ó, n.1.

Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1979.

Marcelo Dolabela (2009) lembra que Jair criou um *slogan* para a greve dos motoristas: “Aperte o pé chofer/ que esta greve é pra valer”. Foi também através de Dolabela que escutei pela primeira vez sobre a greve dos trabalhadores da construção civil. O centro de Belo Horizonte virou um campo de batalha, foi o maior quebra-quebra, tinha barricada nas ruas, as vitrines das lojas foram quebradas, a Sapataria Americana foi saqueada... Ele me contava isso enquanto bebíamos umas cervejas no bar Xoq-Xoq, no edifício Arcângelo Maletta. Eu olhava para a avenida Augusto de Lima e tentava imaginá-la tomada por uma multidão incontrolável. Me chama muito a atenção que um momento como esse tenha ocorrido em Belo Horizonte e que, até então, não soubesse nada a respeito. Pesquiso mais sobre a greve da construção civil. Na internet, acho uma publicação comemorativa dos 30 anos da greve[85], feita pelo sindicato dos trabalhadores da construção civil. Na hemeroteca, procuro notícias nos jornais Estado de Minas, Diário da Tarde, Diário de Minas e na revista Veja. Por fim, entrevisto Zildo Gomes Viana (2019), atualmente dirigente sindical e participante da greve de 1979. Queria construir uma imagem mais concreta desse acontecimento na minha cabeça, como pretexto para compreender seu impacto na cultura e em Cemflores.

Figura 51 – Fotografias da greve da construção civil em Belo Horizonte.



Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, 1 ago. 1979.

Alguns trabalhadores puxam um cordão na vanguarda da greve, parecem decididos, orgulhosos e imbatíveis. Zildo[86] conta:

> Naquela época eu era eletricista, jovem de 25 anos, já era casado, tinha apenas 21 dias de casado. E pra mim foi uma surpresa quando a notícia chegou pra nós na obra que os trabalhadores estariam em greve, que tinha sido votada uma greve e saiu noticiada na Itatiaia. Então eu fiquei, como todos os trabalhadores na época,

[85] Jornal Marreta de 2009: <http://sticbh.org.br/boletins/jornalgreve1979.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2019.
[86] Todos os depoimentos de Zildo Gomes Viana nesse capítulo são parte da entrevista, realizada por Clara Albinati, em 2019.

> aguardando alguma posição. Nosso patrão já chegou dando notícia, que estavam previstas grandes quebradeiras nas obras e era pra gente sair da obra e ficar do lado de fora, porque não queria quebradeira lá dentro. Eu trabalhava no bairro Santo Antônio e passado um pouquinho depois da informação do engenheiro, passou um piquete de trabalhadores de greve e eu saí junto com eles. (VIANA, 2019)



Figura 52 – Fotografia da greve da construção civil, 1979.

Fonte: DIÁRIO de Minas. Belo Horizonte, 1979.

Milhares de trabalhadores reunidos em torno à estátua da Praça da Estação carregam cartazes em que podemos ler: “queremos acabar com a fome”, “intervenção da polícia-PM mata trabalhadores”. Caminham pela Afonso Pena. Quase todos são homens negros jovens. De braços abertos, punhos fechados. Numa assembléia multitudinária no ex-campo do Atlético, votam, batem palmas. Rebelam-se contra o diretor sindicalista Francisco Pizarro, um interventor, escolhido para o cargo pela ditadura militar.

No primeiro dia da greve, em 30 de julho de 1979, o operário Orocílio Martins Gonçalves foi assassinado pela polícia com uma bala no peito.

> Quando eles mataram o Orocílio foi uma covardia imensa, porque nós já estávamos dentro do ex-campo do Atlético, onde hoje é o shopping Diamond, e antes era um estádio desativado. Era aberto, e nós conseguimos entrar lá pra poder ficar concentrados na greve. Então pra polícia nós não demos trabalho nenhum, nós nos entregamos ao ficar envelopados dentro do estádio, totalmente fechado, onde eles, para prender todo mundo... nós já ficamos automaticamente presos, porque ficamos concentrados ali. [...] E lá estava em reforma, dentro do ginásio do ex-estádio do Galo, tinha muitas pedras. E aquelas pedras foi um alerta pra responder à represália que a polícia começou a aplicar. Então houve pedradas de um lado e a resposta da polícia que era com bala de borracha e no meio daquela bala de borracha surgiu uma bala de verdade que acertou o peito de um trabalhador. Então a morte do Orocílio. Aquilo, ao invés de terminar com a greve, aumentou, porque o trabalhador já saiu pra rua revoltado, sem controle nenhum. (VIANA, 2019)

Figuras 53 a 55 – Assassinato do operário Orocílio Martins Gonçalves, por policiais, durante a greve da construção civil, 1979.







Operários respondem com paus e pedras a violência da polícia, dos patrões e do governo

Fonte: MARRETA: Liga operária. Belo Horizonte, jul. 2009.

O que vemos nos jornais então são imagens de depredações, muitas pessoas correndo, a fachada da Sapataria Americana destruída, letreiros luminosos quebrados, um caminhão com a carga derrubada, um carro corcel revirado... O corpo de Orocílio caído na rua, a polícia ao redor. Segundo Zildo, foram 35 mil operários em greve no coração da cidade.

> Houve muita coisa que nós não estávamos preparados, nós não planejamos aquilo, de colocar fogo em carro, de virar kombis, igual foi virado na Olegário Maciel. Mas o que nós deixamos claro é que pra um líder conseguir convencer cinco trabalhadores é uma coisa, dez trabalhadores já é outra, cinquenta já é bem diferente e, 35 mil, é impossível. (VIANA, 2019)

Figura 56 – Fotografias da greve da construção civil, em Belo Horizonte.



Fonte: VEJA. São Paulo, 8 ago. 1979.

Reúno um conjunto de fragmentos textuais retirados dos jornais e revistas que tentavam dar conta do que foram aqueles dias de greve (entre o dia 30 de julho e o 3 de agosto de 1979). Como todos os relatos me pareceram vibrantes e cheios de detalhes, apesar do tom moralista e recriminador da maioria das notícias, decidi concentrar minha seleção em torno da palavra "laranja", curiosamente, muito frequente nos textos:

> Quinze minutos depois, um dos oito bombeiros que tentavam apagar as chamas que consumiam o taxi, foi atingido por uma laranja e revidou com um soco no manifestante. Neutralizados a paus e pedras, os bombeiros foram rendidos por uma tropa de choque da Polícia Militar, que contra-atacou com cassetetes e bombas a multidão. (A VIOLÊNCIA..., 1979, p.22)

> Quando começaram a apagar o fogo, os manifestantes ostentando garrafas de cachaça, pedaços de pau dos caixotes de frutas de um carrinho que estava próximo

> ao edifício central começaram a jogar "mamucha" de laranja nos oito bombeiros que trabalhavam. Só o motorista do carro-pipa se encontrava no veículo quando o bombeiro que segurava a mangueira foi atingido com uma pedrada na cabeça e caiu no chão. Um seu companheiro veio socorrê-lo, porque sangrava muito e para afastar os grevistas, virou a mangueira contra eles. Ao invés de afastar, enfrentaram a água e passaram a agredir os elementos do destacamento de bombeiros. (TESTEMUNHA..., 1979, p.7).
>
> Em meio a várias paradas para chupar laranjas, nos carrinhos próximos ao Detran, os grevistas acabaram parando em frente ao Palácio, onde repetiram novamente os gritos de maiores salários e que estariam com fome. (GREVE dos peões..., 1979)
>
> Um caminhão de frutas foi a salvação de muitos pedreiros que, com fome, esperavam para ontem uma solução. (GREVE da construção..., 1979)



Figura 57 – Caminhão de frutas, distribuição de alimentos aos manifestantes durante a greve da construção civil em Belo Horizonte.

Fonte: DIÁRIO de Minas. Belo Horizonte, ago. 1979.

A situação de precariedade e fome dos trabalhadores fica evidente nesses relatos, expressa nos cartazes e na insistência da presença das laranjas, como alimento e como "arma", contrastando com as balas, jato de água e bombas da polícia. Em uma notícia lemos que os manifestantes passaram em frente à lanchonete Ted's, que "estava lotada de pessoas que almoçavam ou lanchavam, quando um grupo de depredadores se aproximou, ficou diante da fachada de vidro e começou a gritar: 'Vamos comer, vamos comer'. Foi o suficiente para que surgissem novamente as pedras" (A SAPATARIA..., 1979, p.21). Para Zildo (2019), nas manifestações, "elementos estranhos" infiltrados provocaram e/ou estimularam as destruições. Comenta também sobre garrafas de cachaça que foram introduzidas e distribuídas aos grevistas e sobre a grande campanha na imprensa para desmoralizar o movimento e tachar os trabalhadores da construção civil de violentos. Lula[87] e outros sindicalistas de São Paulo foram chamados para tentar orientar a greve. Referindo-se à denúncia de elementos infiltrados que provocavam

[87] Segundo Zildo (2019) e em um artigo publicado no jornal Marreta (2009), a participação de Lula foi controversa na visão de muitos operários. Para eles, seu papel foi excessivamente conciliador.

tumultos, Lula disse: “o único elemento estranho é a fome do operário, é o seu estômago que já não agüenta mais tanta miséria” (LULA..., 1979, n.p.).

No jornal Marreta (2009) vejo que um dos slogans cantados pelos pedreiros foi “nós constrói, nós destrói”. Outro termo recorrente nos jornais foi “quebra-quebra”. Parte da população do centro, entrincheirada em seus apartamentos (construídos por aqueles mesmos operários em greve), lançava objetos, sacos de lixo, sacos com água e vassouras nos manifestantes. O imaginário geral parece haver se aglutinado em torno aos termos construir e destruir. “Olê, olá, os operários tão botando pra quebrar!”, uma parcela da população se entusiasmou com o movimento dos pedreiros e apoiou a greve:

> Ao contrário do que aconteceu com o grupo de depredadores que levou banho de água dos sacos plásticos e foi alvo dos objetos jogados pelos moradores de apartamentos, os integrantes da passeata chegaram a ver em algumas oportunidades, uma chuva de papel picado que caía do alto, mas os gritos continuavam:
> - Olê, olá, os operários estão botando pra quebrar. Olê, olá, os operários estão botando pra quebrar. (PASSEATA monstro..., 1979, n.p.)

Jogar coisas pela janela do apartamento – papéis picados em comemoração ou sacos com água ou detritos e objetos diversos em reprovação – foi uma forma de manifestação comum daquele período, que não está mais tão presente nas passeatas hoje em dia[88].

Para Zildo, a greve é entendida como a última opção do trabalhador e acontece quando suas palavras já não são ouvidas. Ele comenta sobre o apoio popular à greve: “E depois de todo esse susto, a população passou a mostrar que esse trabalhador realmente tinha que ter dado o grito de alerta dele, tinha que ter dado o grito de liberdade dele, através da greve” (2019).

Muitos jornais associaram o momento a uma situação de guerra, a qual a população observaria atônita, com “terror estampado no rosto”. Mas as notícias contrastam com as fotografias que as ilustram. Numa delas, pessoas correm em disparado, logo após o assalto à Sapataria Americana. Ao invés de demonstrar pânico, quase todas sorriem e transmitem grande entusiasmo e revanchismo.

[88] A ação de jogar objetos pelas janelas dos prédios está presente no conto *Cachoeira de pedras* (1977), de Edwaldo Zampier (ver o ensaio *Revolução da sensibilidade*, nesta tese).

Figura 58 – Saques na Sapataria Americana. Greve da construção civil, 1979.



Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, ago. 1979.

Lilia Schwarcz (2014), no artigo *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*, reflete sobre as imagens fotográficas de finais do século XIX no Brasil, problematizando as fotografias que retratam a família real, a aristocracia local, os indígenas e os negros.

Figura 59 – Militão Augusto de Azevedo: *O senhor e seus escravos*, fotografia de finais do século XIX.



Fonte:https://oglobo.globo.com/cultura/livros/nos-130-anos-da-lei-aurea-livro-reune-50-ensaios-dos-principais-estudiosos-sobre-escravidao-no-pais-22672159

Nas imagens, estudadas por Schwarcz, africanos e afrodescendentes escravizados eram obrigados a posar ao lado das famílias escravocratas, sua presença na foto era um indicativo de poder e riqueza. Na fotografia, *O senhor e seus escravos* (séc. XIX), de Militão Augusto de Azevedo, a distinção social estava marcada pela utilização de sapatos pelo senhor em contraste com os pés descalços dos escravizados. Paradoxalmente, Schwarcz observa nas fotografias que analisa – e no ato de ser fotografado – a possibilidade de que um breve momento de liberdade se realize nos retratados. Através da pose e do olhar, o retratado se torna a imagem do que gostaria de ser e esse desejo se plasma em um gesto sutil, mas contundente, de liberdade e humanização, que se fixa na foto. "À frente das lentes todos podem virar 'outros' e criar novas realidades para si e para os demais" (SCHWARCZ, 2014, p. 418). Os papéis sociais se invertem transitoriamente. Os retratados se reinventam, dando lugar a "possíveis e passageiros jogos de liberdade" (IBIDEM, p.420).

Figura 60 – Detalhes de fotografia retratando a greve da construção civil em Belo Horizonte.



Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, 1 ago. 1979.

bell hooks ([1992], 2019) desenvolve o conceito de *olhar opositivo*. Numa sociedade escravocrata ou que respira contemporaneamente o ar da amnésia histórica, as minorias foram punidas simplesmente por ousar olhar. Ao mesmo tempo, a insistência da repressão relacionada ao ver permite reconhecer no olhar um lugar de resistência e potência. O olhar opositivo interroga o olhar do outro em um desejo de mudar a realidade. Se capturado em uma fotografia, esse olhar nos interpela e nos impele eticamente a ler a história a contrapelo.

Figura 61 – Fotografias da greve da construção civil em Belo Horizonte, 1979.



Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, 1 ago. 1979.

Lado a lado a termos como “batalha campal” e “praça de guerra”, as notícias associavam a greve à revolução na Nicarágua, que saía vitoriosa, coincidentemente, naqueles mesmos dias:

> Belo Horizonte, ontem mais uma vez, havia se transformado num campo de guerra. Milhares de pessoas assistiram às cenas de violência com o terror estampado no rosto. (A SAPATARIA..., 1979, p.21)

> Os peões da construção civil de Belo Horizonte, desceram dos andaimes, saíram dos buracos e trocaram os canteiros de obras pela praça da estação. Lá, na manhã de segunda-feira, 15.000 trabalhadores começaram a organizar uma concentração que, como um paiol, explodiu em poucos minutos e levou o centro da capital mineira a sucumbir, em poucas horas, diante de uma batalha campal em que manifestantes armados de paus e pedras enfrentavam a polícia, incendiavam automóveis e saqueavam lojas. (A VIOLÊNCIA..., 1979, p.20)

> “Daí o que se viu foi uma batalha campal”. “A situação estava tal qual a Nicarágua em seus piores dias”. (TESTEMUNHA..., 1979, p.7).

Pergunto para Zildo se ele sabia sobre a revolução Sandinista na Nicarágua, se os operários tinham consciência disso no momento da greve ou estavam cientes das associações criadas pelos jornais entre os dois acontecimentos. Ele me diz:

> Engraçado que nós não tínhamos, não tinha nenhum trabalhador, por mais bem informado que fosse... 90% dos trabalhadores da minha época naquela greve sequer tinha televisão. Telefone, muito raro. Então nós não tínhamos conhecimento sobre lá. O que nós agimos aqui foi por sofrer na própria pele. E o que a gente tinha era rádio pra escutar, mas a gente não tinha tempo de ficar acompanhando o que tava acontecendo na Nicarágua. Muito tempo depois que a gente foi relacionar os fatos em momentos idênticos. (VIANA, 2019)

Revolucionários nicaraguenses e trabalhadores brasileiros, embora não se conhecessem, compartilhavam condições de superexploração parecidas, assim como o ânimo da revolta.

Quero saber mais sobre Orocílio. Zildo me conta que, na época da greve, o operário tinha idade próxima à sua e também era recém-casado, depois de seu assassinato pela polícia, sua família foi abalada profundamente.

> Ele era operador de máquinas e estava na greve. Era um jovem também de 24 anos, casado, pai de um menino, que na época tinha apenas três meses. Então, ele deixou uma viúva. Com o passar do tempo, nós fomos conhecer a família, hoje não é viva mais a mulher e nem é vivo o único filho que ele tinha, infelizmente. A Vânia morava na região de Sete Lagoas e ela tinha um filho. Em 1990, nós fomos buscar essa mulher e esse jovem, um pré-adolescente, uma criança, pra nos agraciar com a presença deles. Mas, infelizmente, ela foi morta por um “companheiro” covarde e o filho, ainda muito novo, entrou em depressão e veio a falecer. Ele morreu doente, virou alcoólatra muito novo, fazia uso de bebidas e cigarro e acabou, muito jovem ainda, adoecendo e morrendo. E nós não temos mais contatos com outros parentes do Orocílio. (VIANA, 2019)

Vejo uma foto 3x4 de Orocílio e outra foto em um caixão aberto. Em uma reportagem, encontro ainda o laudo do IML (Instituto Médico Legal), que atesta homicídio por perfuração de bala no coração. Nesse documento me chama atenção a descrição detalhista de suas vestimentas e objetos pessoais, que provoca indignação ao construir um retrato incompleto, interrompido pela violência policial.

> As vestes constam de uma cueca tipo zorba de cor amarela; uma calça US Top de brim cor azul; um cinto de napa cor marrom, com fivela metálica cor de bronze; uma camisa de malha de cor azul; um par de meias, espuma de nylon de cor vinho e azul; e um lenço de algodão de cor bege e vinho; uma caixa de fósforos marca Ipiranga. (UM TIRO..., 1979, n.p.)

Figura 62 – Fotografia 3x4 de Orocílio Martins Gonçalves, assassinado pela polícia durante a greve da construção civil.



Fonte: VEJA. São Paulo, 8 ago. 1979.

Lembro de um poema de Ivo: “Sempre que pego um jornal, me vejo morto na primeira página” (publicado na revista Aqui Ó nº3, em 1979).

Nos jornais e revistas o trabalhador da construção civil é comumente chamado de peão, o que colabora com sua desumanização e apagamento. Zildo conta sobre uma campanha que, atualmente, estão realizando para desconstruir a figura do “peão”, reivindicando outra terminologia para a categoria. Evidenciando que a linguagem oprime, invoca a disputa semântica:

> O que é um peão? Nós procuramos entender. Peão é aquele elemento bruto, às vezes até xucro, que é usado pra amansar animais. Se não for aquele elemento, ele é um objeto que você joga no chão, ele sai rodando e não tem paradeiro. Não tem lugar pra ele parar de rodar. Se for o elemento usado no baralho, o peão no baralho serve de isca pra que o jogador o sacrifique. Então, por isso, nós não aceitamos esse termo, que pra nós é pejorativo. E a imagem que ficou, por muito tempo a partir daquela época, é que os “peões” da construção civil. O patrão falava assim “é, porque o meu peão... eu faço com o meu peão... com o meu peão é assim e assim”. E, no entanto, um operário tem opinião própria. O peão pode até não ter. E nós não temos peões aqui na indústria da construção. O operário ele tem opinião própria, sim, ele sabe discutir o que ele vai fazer, ele sabe indagar no intuito de aprender, no intuito até de ensinar. (VIANA, 2019)

Figura 63 – Assembleia dos trabalhadores da construção civil, no antigo campo do Atlético, em Belo Horizonte.

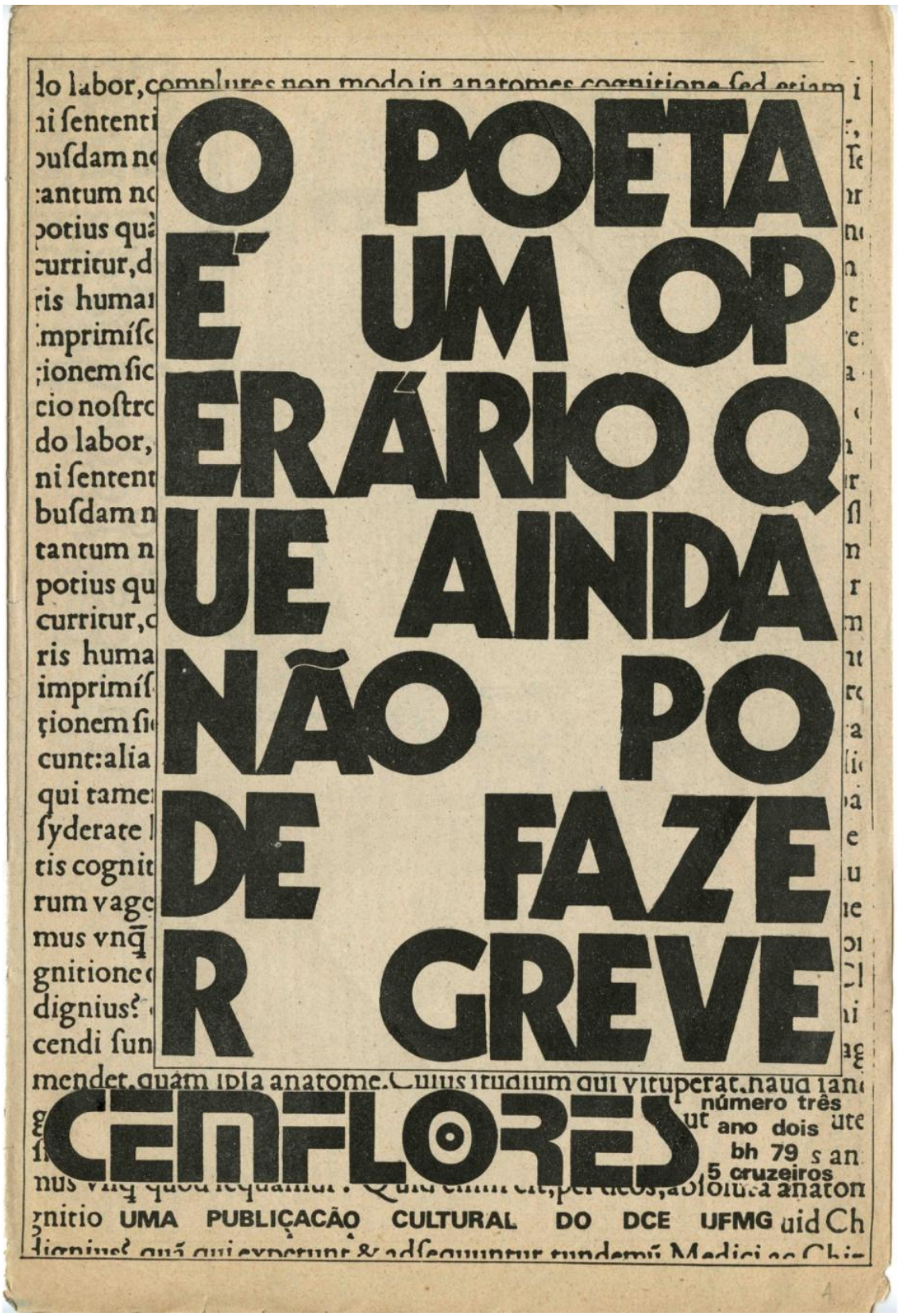


Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, ago. 1979.

Infelizmente, não consegui levantar com o DIEESE informações sobre a relação entre o valor da cesta básica e o salário mínimo em Belo Horizonte, em 1979. Esses dados são difíceis de precisar, já que o custo de vida sofria muita oscilação ao longo do ano, devido à inflação. Apesar disso, nas reportagens consultadas do mês de agosto daquele ano, descubro algumas informações que permitem traçar um panorama da desigualdade social local. Uma delas traz o valor dos letreiros luminosos destruídos durante a greve da construção civil, os preços variavam entre Cr$ 20 mil a Cr$ 200 mil (LOJISTAS..., 1979, p.5). Em outra notícia, conheço a decisão do TRT (Tribunal Regional do Trabalho) sobre o reajuste salarial concedido aos operários: "Por maioria, fixou o salário-base de Cr$ 3.600,00 para os serventes, Cr$ 6.500,00 para os oficiais, Cr$ 12.000,00 para os encarregados e Cr$ 20.000,00 para os mestres-de-obras, a vigorar a partir de 1º de setembro de 1979 (...)" (ACORDÃO..., 1979, p.5). O reajuste para a categoria foi de 53%, o salário anterior de um servente seria então aproximadamente Cr$1.800,00. Noto que o preço do letreiro mais caro destruído pelos grevistas era 100 vezes superior ao salário do operário da construção civil mais precarizado. Com esse e outros dados apresentados, podemos ter uma ideia da desvalorização do trabalhador pelo empresariado e pela ditadura do arrocho salarial e do "milagre econômico". Também entendemos melhor as motivações da "Rebelião dos pedreiros".

Frente a isso – mais de 3 milhões de trabalhadores em greve em todo país em 1979 –, tudo se abala, Cemflores se questiona sobre o que é poesia e o que é ser poeta. Na capa do jornal Cemflores nº3, de 1979, dizem: "O poeta é um operário que ainda não pode fazer greve". Em um carimbo do grupo, perguntam-se: "Qual é a greve do poeta operário?".

Figura 64 – Capa da revista Cemflores n.3, 1979.



Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

3.3 O Poeta operário



Figura 65 – Carimbo do grupo Cemflores.

Fonte: Arquivo Dolabela.

Na publicação pirata comemorativa dos quarenta anos de Cemflores, *Cemflores: lira dos quarent'anos 1977-2017*, Ilka Boaventura comenta sobre sua participação no grupo:

> Do número zero de setenta e oito eu lembro de infindáveis discussões políticas no DCE e depois sair pra vender o jornal mano a mano nas noites e bares de BH entre cerveja e gafieira. Era tempo de resistência e paranoia, resquícios do golpe. No número dois assentei os primeiros três poemetos experimentais. Embora tivesse muitos escritos na gaveta, indiscutivelmente eu era antes de qualquer coisa, amiga dos poetaços mineiros Toado, Carlos, Marcelo, João Batista, Avanilton, Juca, Jair, Pipi, Luciano. Aquele era um clube do bolinha liderado pelo Marcelo. O clube aceitava certas meninas e como parte da turma, pirei coma ideia de ser "operária da palavra". Nos termos da Cemflores era assumir a arte como trabalho negando a arte como simples lazer - a ação política "para os vivos". (2017)

Maiakovski tem um poema, *O poeta operário*, que influenciou Cemflores, segundo o que me contou Dolabela. Maiakovski constrói um argumento em defesa do trabalho do poeta, relacionando-o ao do operário, diferenciando e, ao mesmo tempo, aproximando as duas atividades. Reivindica o lugar do poeta como trabalhador e sua contribuição como sendo fundamental no processo revolucionário. Termina com a defesa da união dos "proletários do corpo e do espírito", que, juntos, recomeçariam o mundo:

> Grita-se ao poeta: / "Queria te ver numa fábrica!/ O quê? versos? Pura bobagem!/ Para trabalhar não tens coragem"./ Talvez/ ninguém como nós/ ponha tanto coração/ no trabalho./ Eu sou numa fábrica./ E se chaminés me faltam/ talvez/ sem chaminés/ seja preciso/ ainda mais coragem./ Sei./ Frases vazias não agradam/ Quando serrais madeira/ é para fazer lenha./ E nós que somos/ senão entalhadores a esculpir/ a tora da cabeça humana?/ Certamente que a pesca/ é coisa respeitável./ Atira-se a rede e quem sabe?/ Pega-se um esturjão!/ Mas o trabalho do poeta/ é muito mais difícil./ Pescamos gente viva e não peixes./ Penoso é trabalhar nos altos-fornos/ onde se tempera o ferro em brasa./ Mas pode alguém/ acusar-nos de ociosos?/ Nós polimos as almas/ com a lixa do verso./ Quem vale

> mais:/ o poeta ou o técnico/ que produz comodidades?/ Ambos!/ Os corações também são motores./ A alma é poderosa força motriz./ Somos iguais./ Camaradas dentro da massa operária./ Proletários do corpo e do espírito./ Somente unidos,/ somente juntos/ recomeçaremos o mundo,/ fá-lo-emos marchar num ritmo célere./ Diante da vaga de palavras./ levantemos um dique!/ Mãos à obra!/ O trabalho é vivo e novo!/ Com os oradores vazios, fora!/ Moinho com eles!/ Com a água de seus/ discursos/ que façam mover-se a mó! (MAIAKOVSKI, [1918], 2006)

A argumentação que Maiakovski desenvolve em defesa da atividade do poeta se dá por meio da expropriação de palavras que, de forma convencional, são utilizadas para caracterizar o âmbito do trabalho proletário (serrar, entalhar, esculpir, pescar, temperar, lixar, motores, moinho, altos-fornos), ampliando seus sentidos de modo a unir os universos, aparentemente inconciliáveis, dos operários e dos poetas.

O interesse em pensar sobre a relação poeta/operário se intensifica em Cemflores a partir da onda grevista. Essa discussão não se restringiu ao grupo, atravessando a preocupação dos intelectuais e artistas brasileiros à época, foi uma constante, por exemplo, na revista *Encontros com a civilização brasileira*. Destaco alguns títulos sugestivos, encontrados em alguns artigos, publicados entre 1978-79: *O compromisso social do escritor*, *Dilema político dos intelectuais*, *O conto na revolução*, *Tarefas dos intelectuais na revolução democrática*, *Cultura e democracia no Brasil*, *Posição e responsabilidade dos intelectuais*, *O papel reservado ao intelectual e à ciência nos países pobres*[89]. Neste último artigo, Darcy Ribeiro, recém-regressado do exílio, em 1979, problematiza sobre o papel do intelectual nos países pobres, sua relação com a sociedade e sobre a necessidade do engajamento nas artes:

> O intelectual dos povos que fracassaram, como o nosso, está desafiado a entender os mecanismos através dos quais nós, brasileiros, nos reproduzimos através dos séculos, na fome e na ignorância, para que uma minoria insignificante que nos maneja e despreza se reproduza na abastança. E estamos desafiados, sobretudo, a incitar o povo a promover a transformação social, tanto urdindo utopias de nossos melhores futuros possíveis, como buscando os caminhos de sua concretização. Para fazer face a essa tarefa imensa temos de convidar, tanto a poesia como a pintura, tanto a música como a ciência, a se engajarem. (RIBEIRO, Darcy, 1979, p. 214)

O que é um intelectual? Esta é uma velha pergunta. Respostas a ela tomaram relevância no final do século XIX, quando intelectuais franceses se posicionaram diante do que ficou conhecido como "o caso Dreyfus"[90]. A pergunta foi atualizada nas

[89] Os autores dos artigos citados são: Luiz Fernando Emediado e Rubén Elias (nº12, p. 172-183); Manoel Maldonado Denis (nº12. p. 193-201); Julio Cortázar (nº12, p. 203-213); Florestan Fernandes (nº14, p.25-33); Carlos Nelson Coutinho (nº17, p.19- 48); Nelson Werneck Sodré (nº18, p.99-122) e Darcy Ribeiro (nº 25, p. 213-216).

[90] O "caso Dreyfus" ocorreu na França no final do século XIX, quando o capitão Alfred Dreyfus foi acusado de traição e condenado à pena máxima de deportação e prisão perpétua na Ilha do Diabo, na Guiana Francesa. Dreyfus era judeu e esse fato colaborou para o apoio de parte da opinião pública que foi

revoluções da primeira metade do século XX e ganhou novo fôlego nos anos 1960, período marcado por lutas de liberação na América Latina e África. Para Jean-Paul Sartre [1972] (1994), não existe o intelectual conservador, para fazer jus a essa denominação o intelectual deve ser alguém engajado na luta pela emancipação humana. Esta perspectiva irá influenciar enormemente a intelectualidade latino-americana[91].

Para Sartre [1972] (1994), o intelectual nasce de uma "contradição que o dilacera". Sua existência se vincula indissoluvelmente ao desenvolvimento da burguesia que, a partir do século XVII, necessita uma ideologia em que se afirme. O especialista do saber prático cumpre essa função, realiza pesquisas científicas, aparentemente desinteressadas, voltadas ao desenvolvimento de um "saber universal", entretanto, seu trabalho se transforma em "meios de fins que lhe são alheios" (SARTRE [1972], 1994, p.25), sua ciência se torna particularista, já que acaba por suprir demandas específicas da classe que o convoca. O especialista torna-se "cúmplice da exploração pelo patronato, pois, de qualquer maneira, vive da mais-valia" (IBIDEM, p.24). Para Sartre, o especialista se transforma em intelectual quando decide se rebelar ao tomar consciência das contradições que conformam sua prática. Sua rebelião se traduz no combate a sua própria ideologia de classe. Quando isso ocorre, transforma-se em um monstro: "monstruoso produto de sociedades monstruosas. Ninguém o reivindica, ninguém o reconhece" (SARTRE [1972], 1994, p.32). Será visto com desconfiança e como traidor pelos demais, tanto em meio à classe burguesa, quanto entre o operariado, já que sua existência como intelectual advém de um primeiro gesto de traição, que mergulha sua vida em um caminho de questionamentos. O intelectual "não pode se liberar sem que ao mesmo tempo os outros se liberem" (IBIDEM, p.41), ao viver sua contradição, toma "consciência de seu *ser-situado"* (IBIDEM, p.46) e é exatamente através dessa conscientização que pode vir sua contribuição à liberação dos demais:

> suas contradições são as de cada um e da sociedade inteira. Todos têm os seus fins roubados, todos são meios de fins que lhes escapam e que são fundamentalmente inumanos. [...] o que falta [...], é a tomada de consciência reflexiva. E cada um,

---

favorável à punição. Entretanto, logo surgiram evidências que demonstravam sua inocência. Apesar disso, foi conveniente para o poder estabelecido à época manter a condenação. Indignados, intelectuais se uniram em defesa de Dreyfus e Émile Zola publicou o famoso panfleto "*J'accuse...!*" em que se posicionava publicamente, denunciando essa injustiça. Historicamente, a ação é considerada um ponto de inflexão a partir do qual ocorre um transbordamento do que, comumente, entendia-se como função do intelectual. Desde então, ganha força a perspectiva de que a função do intelectual compreende também sua atuação na esfera pública, movimentando um grande e controverso debate, que dura até hoje, sobre o papel do intelectual na sociedade. Dreyfus foi inocentando e sua condenação, anulada, em 1906.

[91] Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir visitaram o Brasil em 1960, o que fortaleceu a influência dos filósofos entre os intelectuais e artistas locais.

> mesmo que ignore, visa essa tomada de consciência que permitiria ao homem retomar o controle dessa sociedade selvagem que faz dele um monstro e um escravo. (SARTRE, [1972], 1994, p.51)

Sartre prevê a desaparição do intelectual com o fim da sociedade de classes: "Os homens serão verdadeiramente livres, iguais e irmãos, certo de que nesse dia, mas não antes, o intelectual desaparecerá e os homens poderão adquirir o saber prático na liberdade que ele exige e sem contradição" (IBIDEM, p.41).

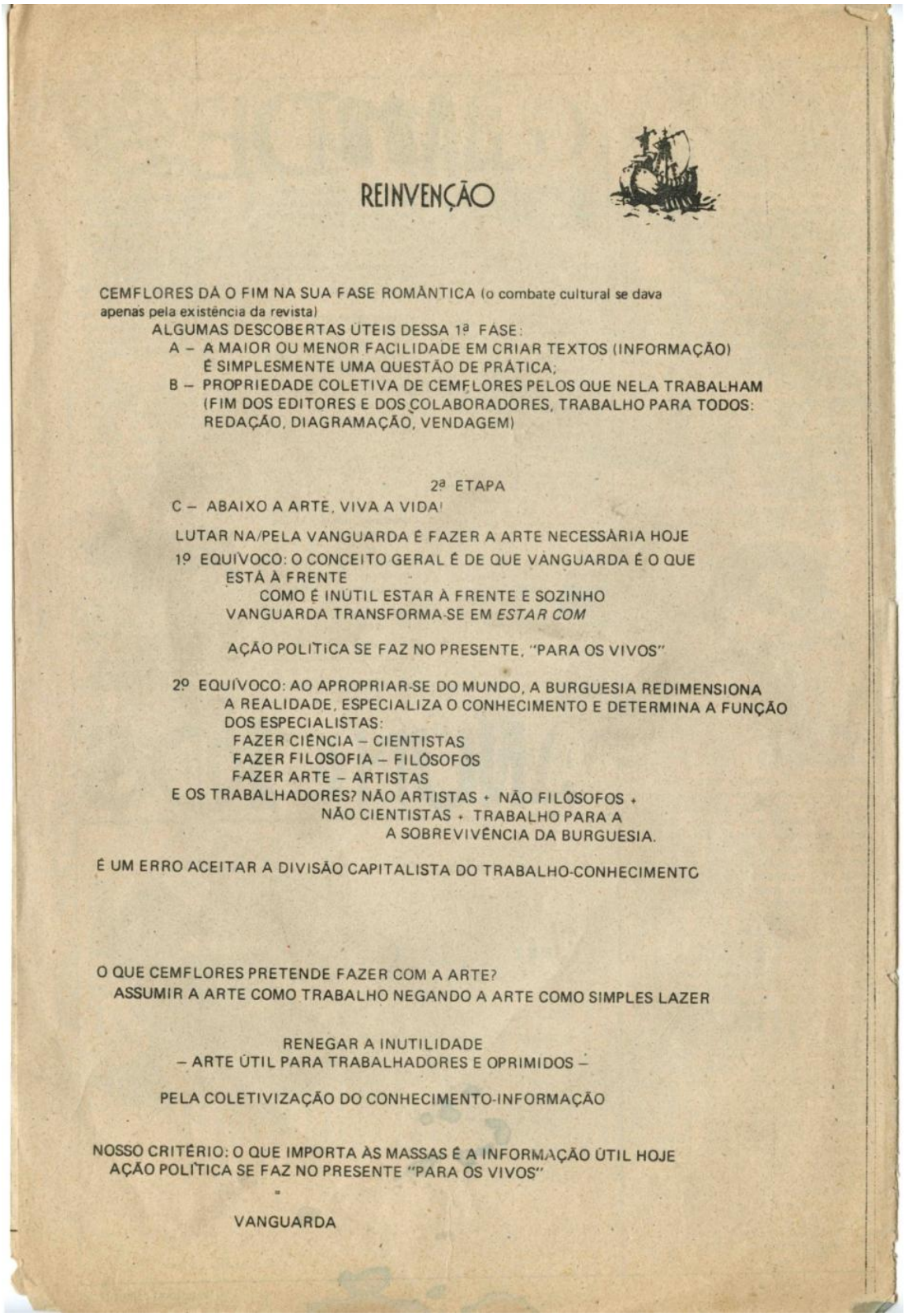
Essa perspectiva da diluição do intelectual no "nós" coletivo de uma sociedade mais justa está presente em Maiakovski. Em um primeiro momento, em *Bofetada no gosto público*, texto de 1912, o poeta recomenda a seus companheiros de vanguarda: "Permanecer sobre a rocha da palavra nós, em meio ao mar das vaias e da indignação" (MAIAKOVSKI, [1012], 1971, p.70). Mais tarde, em *Em quem finca seus dentes a LEF?*[92] (1923), Maiakovski completa "Agora, esperamos apenas o reconhecimento da retidão de nosso trabalho estético, para diluir com alegria o minúsculo 'nós' da arte no imenso 'nós' do comunismo" (MAIAKOVSKI apud CEMFLORES nº2, 1978, n.p.).

Octavio Paz, em *Signos em rotação* [1964] (1996), observa a existência de um vínculo contraditório entre poesia e sociedade, havendo nos poetas dos movimentos literários de vanguarda a percepção de que a reconciliação entre estas duas esferas apenas se realizaria em uma sociedade livre e solidária, com a abolição das opressões. Neste texto, Paz pergunta "será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?" ([1964], 1996, p.95).

> A pergunta contém dois termos antagônicos e complementares: não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é a fala social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. Às vezes os dois termos aspiram a desvincular-se. Não podem. Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo auto-suficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversação mútua. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada. (PAZ, [1964], 1996, p.96)

[92] O artigo, publicado por Maiakovski no primeiro número da revista Lef, em março de 1923, é reproduzido por Cemflores em *quem desafia o coro dos contentes*, na revista Cemflores nº2, de 1978. No mesmo documento, há uma definição de LEF: "LEF= Sigla de Liévi Front (Frente Esquerda). A revista congregou os futuristas encabeçados por Maiakovski. Saíram ao todo sete números, entre 1923-1925. Na realidade, a revista foi porta-voz da esquerda nas artes, isto é, dos escritores e artistas que se identificavam com o regime soviético, mas achavam que a revolução social tinha de ser acompanhada de uma revolução autêntica nas artes" (CEMFLORES, 1978).

Figura 66 – Manifesto *Reinvenção*, na contracapa da revista Cemflores n.3, 1979.



REINVENÇÃO

CEMFLORES DÁ O FIM NA SUA FASE ROMÂNTICA (o combate cultural se dava apenas pela existência da revista)

ALGUMAS DESCOBERTAS ÚTEIS DESSA 1ª FASE:

A – A MAIOR OU MENOR FACILIDADE EM CRIAR TEXTOS (INFORMAÇÃO) É SIMPLESMENTE UMA QUESTÃO DE PRÁTICA;

B – PROPRIEDADE COLETIVA DE CEMFLORES PELOS QUE NELA TRABALHAM (FIM DOS EDITORES E DOS COLABORADORES, TRABALHO PARA TODOS: REDAÇÃO, DIAGRAMAÇÃO, VENDAGEM)

2ª ETAPA

C – ABAIXO A ARTE, VIVA A VIDA!

LUTAR NA/PELA VANGUARDA É FAZER A ARTE NECESSÁRIA HOJE

1º EQUÍVOCO: O CONCEITO GERAL É DE QUE VANGUARDA É O QUE ESTÁ À FRENTE
COMO É INÚTIL ESTAR À FRENTE E SOZINHO
VANGUARDA TRANSFORMA-SE EM *ESTAR COM*

AÇÃO POLÍTICA SE FAZ NO PRESENTE, "PARA OS VIVOS"

2º EQUÍVOCO: AO APROPRIAR-SE DO MUNDO, A BURGUESIA REDIMENSIONA A REALIDADE, ESPECIALIZA O CONHECIMENTO E DETERMINA A FUNÇÃO DOS ESPECIALISTAS:
FAZER CIÊNCIA – CIENTISTAS
FAZER FILOSOFIA – FILÓSOFOS
FAZER ARTE – ARTISTAS
E OS TRABALHADORES? NÃO ARTISTAS + NÃO FILÓSOFOS + NÃO CIENTISTAS + TRABALHO PARA A A SOBREVIVÊNCIA DA BURGUESIA.

É UM ERRO ACEITAR A DIVISÃO CAPITALISTA DO TRABALHO-CONHECIMENTO

O QUE CEMFLORES PRETENDE FAZER COM A ARTE?
ASSUMIR A ARTE COMO TRABALHO NEGANDO A ARTE COMO SIMPLES LAZER

RENEGAR A INUTILIDADE
– ARTE ÚTIL PARA TRABALHADORES E OPRIMIDOS –

PELA COLETIVIZAÇÃO DO CONHECIMENTO-INFORMAÇÃO

NOSSO CRITÉRIO: O QUE IMPORTA ÀS MASSAS É A INFORMAÇÃO ÚTIL HOJE
AÇÃO POLÍTICA SE FAZ NO PRESENTE "PARA OS VIVOS"

VANGUARDA

Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

Na entrevista *Um encontro no Aleph*, realizada por Marcelo Dolabela, Ana Caetano, Gláucia Machado e Levi Carneiro, em 1986, a Haroldo de Campos[93], como parte do projeto Fahrenheit 451, Campos reflete sobre o pensamento de Octavio Paz, percebendo a recorrência da indagação em torno às relações entre arte e sociedade, expressa na aspiração – ainda irrealizada ou irrealizável – da poesia de vanguarda de se encarnar na história:

> É uma velha tese do Paz que a poesia aspira encarnar-se na história. Mas, por uma espécie de dissídio até agora não resolvido entre poesia e história, ela não consegue ultimar essa encarnação [...]. O poeta aspira que a poesia se encarne na história, para ser solidário e não solitário, mas essa coincidência não ocorre. [...] Porque a arte basicamente será solidária e deve ser solidária, mas [também] deseja ser livre, não pode abdicar da reivindicação de liberdade, sem o que se transformaria em arte dirigida. Aí o conflito entre arte e história. É necessário reivindicar ao mesmo tempo pão e Mallarmé. (CAMPOS, Haroldo, 1986).

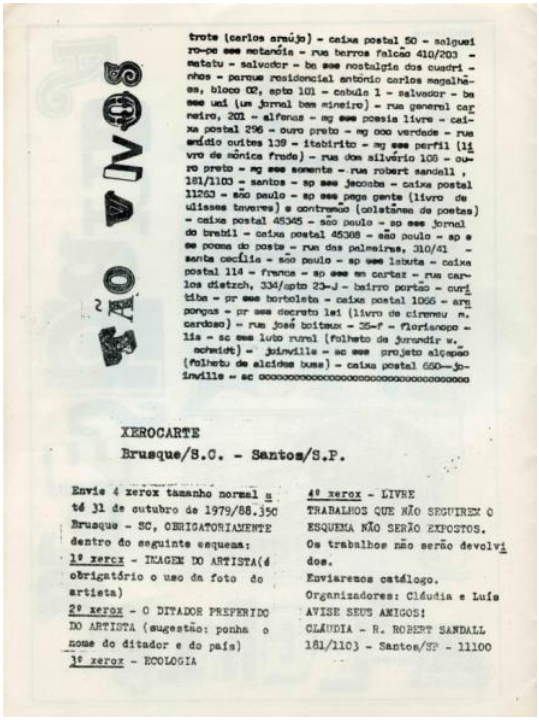
A contra-capa da revista Cemflores nº3 – aquela que traz, na capa, a pergunta "Qual é a greve do poeta operário?" – apresenta um manifesto, intitulado *Reinvenção*. Nele, Cemflores faz um balanço das publicações e ações anteriores, dando "fim na fase romântica", traçam novas orientações para o grupo, marcadas pelo contexto grevista e lutas pela anistia. Para essa nova etapa, dizem: "Abaixo a arte, viva a vida!" e defendem uma ideia de vanguarda que, ao invés de se colocar à frente da sociedade, "transforma-se em estar *com*", assumindo a arte como trabalho que se faz no presente, "para os vivos".

Esta resolução traz muitos ecos de Maiakovski. O lema "Abaixo a arte, viva a vida!" dá nome a uma palestra, realizada pelo poeta, em 1924. Nela, o poeta soviético define a arte como "trabalho comum", a conexão da poesia com a vida surgiria da intensificação das "palavras vivas" do cotidiano, do tempo presente revolucionário. "A arte deve ligar-se estreitamente com a vida (como função intensiva desta). Fundir-se com ela ou perecer" (MAIAKOVSKI, [1924], 1971, p.114). Também no poema *A plenos pulmões* (1929-30), Maiakovski diz: "Eu vos falo/ como um vivo aos vivos" (2003, p.133). *Quem desafia o coro dos contentes* – montagem poética realizada por Cemflores e publicada em uma de suas revistas, em 1978 – cita o poeta: "Abandonem finalmente a veneração por meio dos jubileus centenários, a homenagem por meio das edições póstumas! Artigos sobre os vivos! Pão para os vivos! Papel para os vivos!" (MAIAKOVSKI em CEMFLORES nº2, 1978, n.p.).

---

[93] A entrevista com Haroldo de Campos (1986) pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=8UJxoCjE1Io>, acesso em 23 de abril de 2021.

A busca da palavra viva, da palavra vivida (Octavio Paz) e da poesia para os vivos (Maiakovski) é retomada em vários textos, gráficas, poemas e ações de Cemflores.



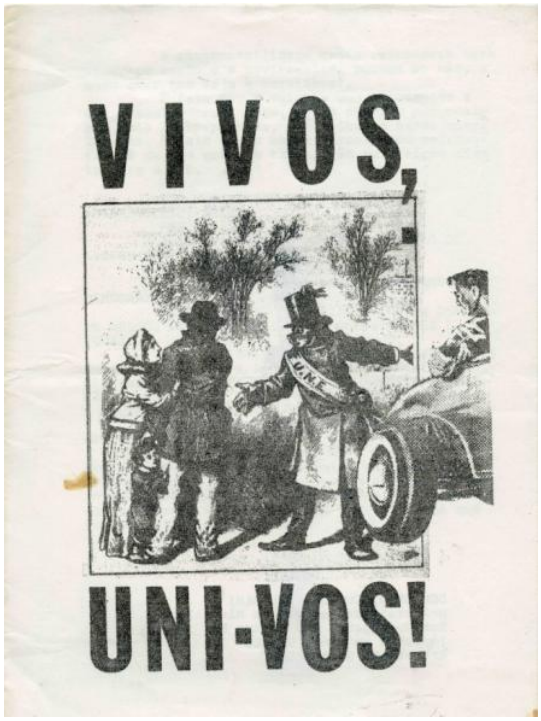


Figura 67 – *Tão vivos*, Cemflores, 1979.
Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1979.

Figura 68 – *Vivos, uni-vos*. Folheto da chapa Onda para as eleições do DCE da UFMG, 1983. Arte de Marcelo Dolabela.
Fonte: ONDA. **Vivos, uni-vos** (folheto). Belo Horizonte, 1983.

O gesto de reivindicação de uma poesia dos vivos para os vivos é bastante significativo para aquele contexto ditatorial, de arrasamento de corpos e subjetividades: "tamos vivos, criando e incomodando", assim, Juca termina o prólogo de seu livro *Coerencia* (1980). Como Maiakovski, apresenta sua perspectiva sobre ser poeta, identificando-se como um trabalhador como qualquer outro, participante de experiências e esforços cotidianos junto a outras pessoas.

> o poeta não é um privilegiado que quando recebe uma luz dos céus escreve algo, apenas para "deleite do espírito". poetar é sim fazer um trabalho sério e constante tomando posição diante das coisas e brigando pelo que acha correto.
>
> meus poemas são feitos para veicular minhas ideias, por isso não se assuste se detestar o livro. apenas não fique passivo. (JUCA, [Geraldo Graciano], 1980)

Estas noções são aprofundadas no manifesto *Reinvenção* (CEMFLORES, 1979), que promulga a "propriedade coletiva de Cemflores pelos os que nela trabalham",

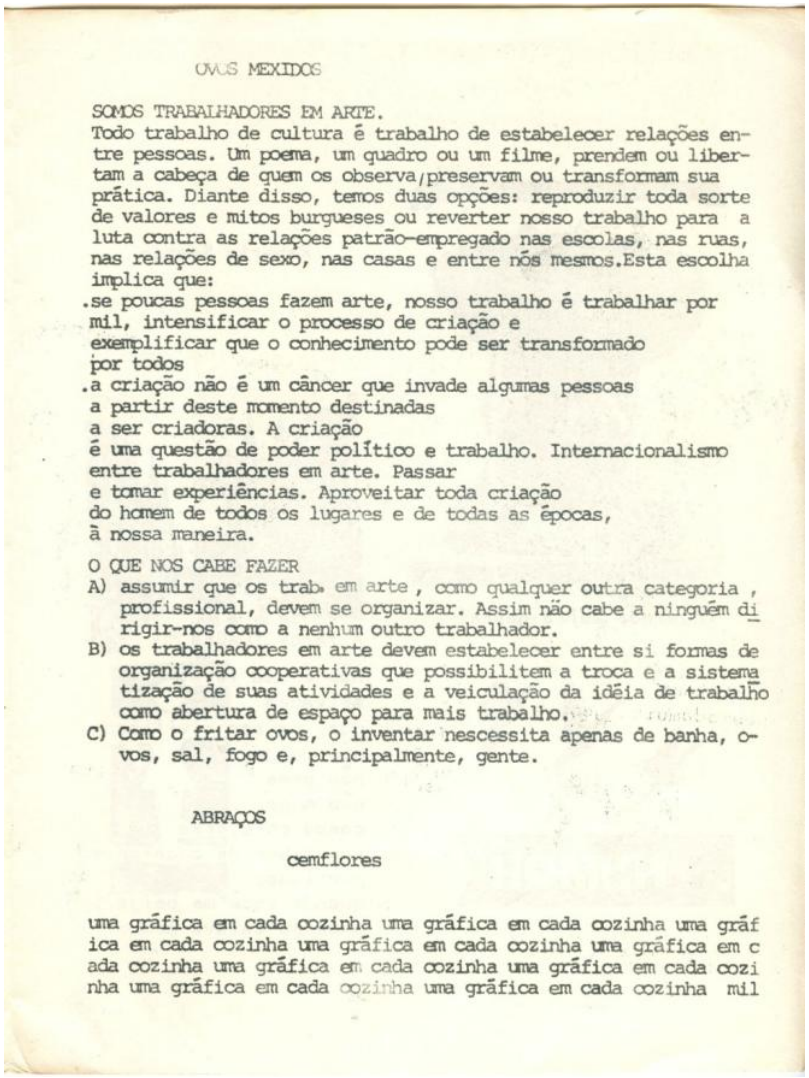
através da socialização e coletivização das funções e conhecimentos necessários para a realização e circulação das publicações. Em Cemflores todos fazem de tudo: discutem nas reuniões, inventam poemas, diagramam, participam do processo de impressão e montagem, distribuem e vendem, realizam recitais. No manifesto *Reinvenção*, criticam as especializações que sustentam a divisão capitalista do trabalho-conhecimento e conformam a estrutura de um sistema em superação.

Walter Benjamin, no ensaio *O autor como produtor* [1934] (1993), interpreta o papel do intelectual na sociedade desde o ponto de vista do materialismo histórico. Comumente, o intelectual é considerado um sujeito acima das classes, deslocado, habitante de um lugar impossível, que, quando muito, opta por se posicionar *ao lado* do proletariado, atuando como "mecenas ideológico" dessa classe. Contradizendo essa perspectiva, que considera falaciosa, Benjamin aponta a necessidade de determinação do lugar que o intelectual e sua obra ocupam no interior do processo produtivo, ou seja, é fundamental que o autor se compreenda como produtor, sendo, a partir de então, possível observar se seu trabalho apresenta um caráter revolucionário ou contra-revolucionário. Nesse sentido, não basta que as obras expressem uma tendência política correta, é também necessário que provoquem a transformação do aparelho burguês de produção. "A tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor" (BENJAMIN, 1993, p. 125). A subversão do aparelho produtivo burguês se relaciona, entre outros, à condução dos consumidores à esfera dos produtores (IBIDEM, p.132), confrontando a compartimentalização das especializações, característica do capitalismo, que divide o mundo em produtores e receptores, em autores e leitores.

Ovos mexidos foi um editorial/manifesto, publicado em 1979 por Cemflores, na revista Aqui Ó, nº4. O texto termina com a proposta "uma gráfica em cada cozinha/ em cada cozinha uma gráfica", reivindicando a socialização dos meios de produção e a transformação dos leitores em autores. Neste manifesto, surge ainda o conceito de "trabalhadores em arte", fundamental para Cemflores. A associação dos termos "trabalhadores" e "arte" tensiona duas instâncias historicamente conflituosas. Segundo Jair Fonseca (2020), provavelmente a escolha da expressão "trabalhadores em arte" se

deu sob a influência da tendência política MEP[94] (Movimento pela Emancipação do Proletariado), onde a noção era utilizada. À época, Jair, Juca, Carlão, Marcelo e Carlinhos Pisca Pisca integravam essa tendência.

Figura 69 – Manifesto *Ovos Mexidos*, Cemflores, 1979.



OVOS MEXIDOS

SOMOS TRABALHADORES EM ARTE.
Todo trabalho de cultura é trabalho de estabelecer relações entre pessoas. Um poema, um quadro ou um filme, prendem ou libertam a cabeça de quem os observa/preservam ou transformam sua prática. Diante disso, temos duas opções: reproduzir toda sorte de valores e mitos burgueses ou reverter nosso trabalho para a luta contra as relações patrão-empregado nas escolas, nas ruas, nas relações de sexo, nas casas e entre nós mesmos.Esta escolha implica que:
.se poucas pessoas fazem arte, nosso trabalho é trabalhar por mil, intensificar o processo de criação e exemplificar que o conhecimento pode ser transformado por todos
.a criação não é um câncer que invade algumas pessoas a partir deste momento destinadas a ser criadoras. A criação é uma questão de poder político e trabalho. Internacionalismo entre trabalhadores em arte. Passar e tomar experiências. Aproveitar toda criação do homem de todos os lugares e de todas as épocas, à nossa maneira.

O QUE NOS CABE FAZER
A) assumir que os trab. em arte , como qualquer outra categoria , profissional, devem se organizar. Assim não cabe a ninguém dirigir-nos como a nenhum outro trabalhador.
B) os trabalhadores em arte devem estabelecer entre si formas de organização cooperativas que possibilitem a troca e a sistematização de suas atividades e a veiculação da idéia de trabalho como abertura de espaço para mais trabalho.
C) Como o fritar ovos, o inventar nescessita apenas de banha, ovos, sal, fogo e, principalmente, gente.

ABRAÇOS

cemflores

uma gráfica em cada cozinha uma gráfica em cada cozinha uma gráfica em cada cozinha uma gráfica em cada cozinha uma gráfica em cada cozinha uma gráfica em cada cozinha mil

Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, 1979.

É interessante pontuar que, no âmbito nacional, nos anos 1970, termos relacionados ao universo do trabalho e a formas organizativas dos trabalhadores, como

[94] O MEP (Movimento pela Emancipação do Proletariado) começou a se estruturar na clandestinidade em 1972, momento de grande repressão ditatorial. Tornou-se uma organização política em nível nacional, com membros em quase todos os estados do Brasil. Originou-se de um pequeno grupo de militantes da Fração da Política Operária (PO) e do Partido Operário Comunista (POC). Posteriormente, participou da construção do Partido dos Trabalhadores (PT). Para mais informações, acessar: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-pela-emancipacao-do-proletariado-mep>

"cooperativa" e "sindicato", foram adotados pelo campo da arte. Assim, em 1974, os artistas Maurício Fridman e Gabriel Borba Filho fundaram, em São Paulo, a *Cooperativa Geral para Assuntos da Arte*[95]. Em 1975, Leonora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino editaram, também em São Paulo, a revista *Poesia em Greve* (POESIAEM G), através das *Edições Greve*, com projeto gráfico de Julio Plaza[96]. Este último artista também criou a editora S.T.R.I.P. (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética) (BARCELLOS, 2013; CHIARELLI e FREIRE, 2014), através da qual lançou o livro *Poética Política* (1977), entre outros[97].

As propostas presentes no manifesto *Ovos mexidos* e em outros textos de Cemflores se relacionam ainda com a ética do "faça você mesmo" (*Do It Yourself*, ou sua abreviação DIY) que marcou o surgimento de uma subcultura na América Latina nos anos 1980 e já estava presente na região nos anos 1960 e início dos 1970, através da poesia visual, arte postal e outras publicações de artista. Segundo André Mesquita (2012), no texto *Hazlo Tú Mismo*, o DIY se relaciona a um desejo de autonomia que propõe que cada um ou cada grupo "faça sua própria cultura" como alternativa à cultura dominante. Esse caminho alternativo se elabora através da apropriação subversiva de ferramentas existentes, da socialização do fazer, da ajuda mútua e da cooperação (MESQUITA, 2012, p. 149-153).

Nesse mesmo sentido, Stephen Duncombe (2001), em *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, traça uma relação entre a ética do *Do It Yourself* (DIY), a cultura punk[98] e a realização de fanzines. A proposição do "faça você mesmo" se relaciona à necessidade de apropriação da narrativa quando uma geração e/ou comunidades não se sentem reconhecidas nas representações criadas para elas pela cultura oficial. Por essa razão, decidem falar por si mesmas, buscando a auto-representação, através de diferentes meios, entre eles, o fanzine. Nesse processo de rechaço do consumo passivo da cultura, ocorre uma transformação dos leitores em

---

[95] Ver: http://www.gabrielborba.gborba.nom.br/pt-br

[96] A revista teve participação de Augusto de Campos, Carlos Ávila, Décio Pignatari, Edgard Braga, Geraldo de Barros, Haroldo de Campos, Hermelindo Fiaminghi, Eberê, José Américo de Miranda Barros, José Augusto Nepomuceno, José Paulo Paes, Julio Plaza, Leonora de Barros, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira, Régis Bonvicino, Ronaldo Azeredo e Walter Franco. Pode ser vista na página: https://issuu.com/desape/docs/poesia_em_greve.docx

[97] Agradeço ao professor Amir Brito Cadôr pela indicação das referências mencionadas neste parágrafo.

[98] A expressão *do it yourself* está presente na língua inglesa desde o começo do século XX, entrando em uso comum nos anos 1950. A cultura do DIY se fortaleceu com a "revolução do mimeógrafo", que possibilitou a publicação de livros de autores beatniks, posteriormente, os punks auxiliaram a difundi-la a um público maior.

escritores e a criação de uma rede ativa de produtores/consumidores. A ética do "faça você mesmo" estimula a natureza participatória, caracteriza-se pelo não-profissionalismo, celebrando o amadorismo, é contra a propriedade intelectual e defende o *copyleft*[99].

Heloisa Buarque de Hollanda ([1980], 2004), em *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960-70*, observa a presença dessa atitude na contracultura brasileira em meados dos anos 1970, marcando a produção teatral, musical (música popular), cinematográfica (filmes em super-8mm) e literária (publicação de livros em mimeógrafo).

> 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 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*. (HOLLANDA, 2004, p. 107)

A ética do "faça você mesmo", a solidariedade entre trabalhadores em arte e certa dissolução do conceito de autoria estão presentes nos prólogos que Juca preparou para seus livros *Entresafra* (1980) e *Prazer* (1981). Sobre isso, Carlos Augusto Novais, outro integrante de Cemflores, comenta em entrevista, realizada em 2021:

> O mais interessante da Cemflores, eu me lembro que o Juca falava muito isso, mais que um grupo de poesia, era um grupo cultural. A gente estava ali junto, a gente bebia junto, namorava, conversava, falava de poesia e teatro, de cinema, de artes plásticas. Tanto que nós ficamos muito amigos, todos ficamos amigos, era quase uma confraria, uma coisa engraçada. [...] O Juca, tem um livrinho dele, chama *Prazer*, em que ele fala o seguinte: esse livro foi feito por mim, *com poemas meus e ideias nossas*. Essa coisa do coletivo sempre foi uma marca importante na Cemflores. (NOVAIS, 2021)

Ainda nesse sentido do "faça você mesmo" como estratégia cultural, Luciano Cortez[100] diz:

> A poesia em mimeógrafo era uma opção estratégica. Se a gente pensar em tática, estratégia, no sentido de Movimento Estudantil. Era uma opção estratégica no sentido de não ter propriedade, não ter autoria direito, quando muito você identificar um nome, poder furar o bloqueio de imprensa oligopolizada, bloqueio de editoras, bloqueio de estruturas estatais, que estabelecem a possibilidade de reprodutibilidade da literatura. Então, tinha um sentido muito libertário. (2019)

---

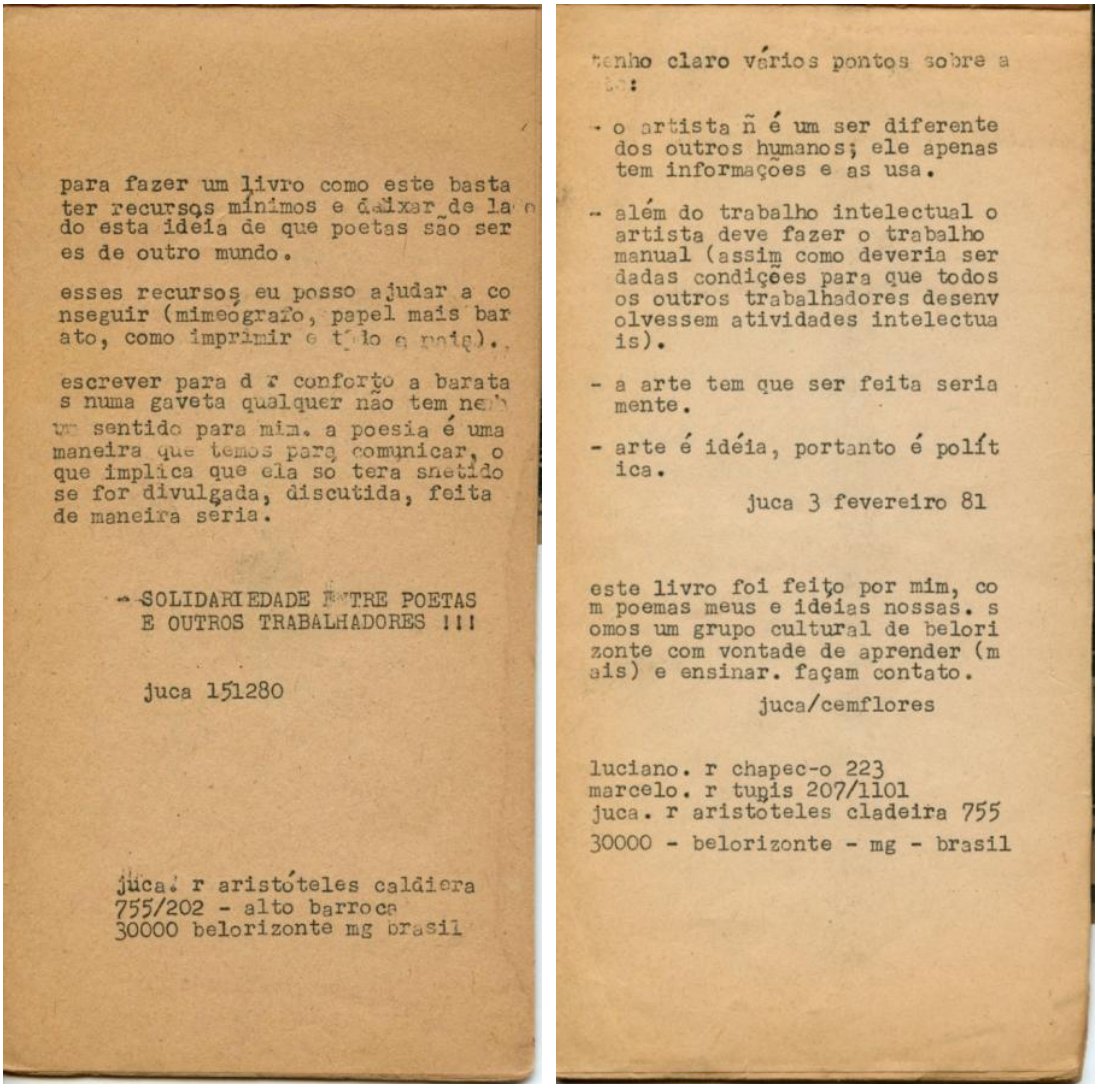
[99] *Copyleft* é a forma legal que dá permissão de cópia e redistribuição de uma obra por outros usuários, o termo começa a se popularizar a partir do final da década de 1980.
Anterior ao *copyleft*, em 1977, o artista brasileiro Artur Matuck propôs o *Semion*, trata-se da criação de um "sinal internacional para informação liberada", que indique que as publicações marcadas com este símbolo podem ser reproduzidas, difundidas e traduzidas, desde que o autor seja mencionado, o conteúdo respeitado em sua integridade e a finalidade não seja exploração (MATUCK, 1977). Ver: http://www.colabor.art.br/arturmatuck/sitev1/portfolio/graphic/pamphlets.php

[100] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, em 2019.

Carlos Alberto Messeder (1981), em *Retrato de época: poesia marginal, anos 70*, reflete sobre como o contato com a experiência de editoração, a ênfase na não-especialização e a ampliação da atuação do artista marcam uma transformação paradigmática da prática literária para uma geração.

> Quando o autor roda o próprio trabalho no mimeógrafo ou mesmo quando acompanha mais de perto a impressão na gráfica, quando ele participa diretamente da venda de seu produto ou mesmo quando leva até algumas livrarias especiais (uma vez que não é qualquer uma que está disposta a comerciar este tipo de produto), temos diante de nós modificações sensíveis. (MESSEDER, 1981, p.58)

Figuras 70 e 71 – Apresentações dos livros *Entresafra* (1980) e *Prazer* (1981), de autoria de Juca.



para fazer um livro como este basta
ter recursos mínimos e deixar de la
do esta idéia de que poetas são ser
es de outro mundo.

esses recursos eu posso ajudar a co
nseguir (mimeógrafo, papel mais bar
ato, como imprimir e tudo o mais).

escrever para d r conforto a barata
s numa gaveta qualquer não tem ne
um sentido para mim. a poesia é uma
maneira que temos para comunicar, o
que implica que ela so tera sentido
se for divulgada, discutida, feita
de maneira seria.

- SOLIDARIEDADE ENTRE POETAS
E OUTROS TRABALHADORES !!!

juca 151280

juca. r aristóteles caldiera
755/202 - alto barroca
30000 belorizonte mg brasil

tenho claro vários pontos sobre a
:

- o artista ñ é um ser diferente
dos outros humanos; ele apenas
tem informações e as usa.

- além do trabalho intelectual o
artista deve fazer o trabalho
manual (assim como deveria ser
dadas condições para que todos
os outros trabalhadores desenv
olvessem atividades intelectua
is).

- a arte tem que ser feita seria
mente.

- arte é idéia, portanto é polít
ica.

juca 3 fevereiro 81

este livro foi feito por mim, co
m poemas meus e ideias nossas. s
omos um grupo cultural de belori
zonte com vontade de aprender (m
ais) e ensinar. façam contato.

juca/cemflores

luciano. r chapec-o 223
marcelo. r tupis 207/1101
juca. r aristoteles cladeira 755
30000 - belorizonte - mg - brasil

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.
Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Prazer**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Em um texto de 1981, intitulado *geração mimeógrafo: o campo minado da/de felicidade*, Marcelo Dolabela observa que a não-especialização do poeta alternativo –

que toma os meios de impressão e reprodução de textos, apropriando-se das ferramentas existentes, que faz de tudo no interior de um processo produtivo reinventado – deriva, paradoxalmente, na especialização de saberes particulares, no desenvolvimento de sensibilidades refratárias àquelas esperadas pela cultura oficial. Assim, para o alternativo da geração mimeógrafo,

> (...) no nível da editoração, tem de saber sair de uma forma a outra, como se sai de um mocó pra outro; tem de saber mapear: os mimeógrafos à álcool e à tinta, as máquinas de escrever, as queimadouras de stêncil, as lojas de tinta e papel mais baratos, o off-set do amigo do primo e toda a parafernália do camarim alternativo; tem de saber bater à máquina, diagramar, rodar mimeógrafo, paginar, aparar e os lugares certos das batalhas certas de venda e agito poético; tem de saber escrever com batom, pincel, caneta hidrocor e outros trambiques, nos guardanapos, no papel de pão (...). (DOLABELA, 1981e, n.p.)

No final de 1978, Cemflores foi expulsa do DCE-UFMG, perdendo um importante apoio na publicação das revistas e livros. Posteriormente, o grupo encontrou guarida na UMES (União Municipal dos Estudantes Secundaristas) (a passagem é analisada no Cap. IV desta tese). Esses acontecimentos e a experiência das greves fizeram com que o grupo optasse por formas de publicação mais baratas. Revistas de menor formato e panfletos foram distribuídos gratuitamente em atos políticos, aumentando o diálogo entre escritor/leitor, disseminando a prática do "faça você mesmo", ou sua variação cemflorista: "em cada cozinha uma gráfica". Em entrevista, Marcelo conta: "A gente fez quatro números da *Cemflores*, depois a *Cemflores* virou a *Alegria Bluesbanda*, que era uma revista. Fizemos uma publicação chamada *Aqui Ó*, era pequenininha, era bem simples, com mimeógrafo" (DOLABELA, 2009). Sobre a publicação Aqui Ó, Luciano[101] completa:

> Essa foi na época das greves, quando teve um tantão de greve lá no final da ditadura. Então era coisa que a gente fazia muito rápido, por isso que saía com essa qualidade em mimeógrafo, não em off-set. Pra gente poder intervir com esse material, "aqui, ó, pra você" [faz o gesto de entregar a revista]. Uma coisa de contato. (2009)

A expropriação dos meios produtivos, através de experiências de criação, editoração e distribuição de textos, a possibilidade de uma maior troca com os leitores, estimulados a se tornarem produtores, assim como a realização de ações (mostras e recitais), transformam os marcos que convencionalmente delimitam os territórios da literatura e da atuação do poeta. Novas perspectivas se destacam do objeto livro, expandindo-se no sentido da realização de ações culturais e na criação de processos.

[101] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.

Figura 72 – *Cemflores-pirata#2*, frente, 1979.



Fonte: CEMFLORES. **Cemflores-pirata#2**. Belo Horizonte, 1979. Arquivo Dolabela.

Figura 73 – *Cemflores-pirata#2*, verso, 1979.



REQUERIMENTO CELESTE COM DIGRESSÕES JURÍDICAS

(Por ocasião do pouso da Viking I em Marte)

Resolvi denunciar às amebas de Marte
(caso elas existam)
a minha sui generis situação jurídica
de condenado duplamente
à prisão perpétua,
dividado em várias esferas
absolvido em uma das vidas
e esperando recurso da outra
e tendo ainda por cima
além de certas transcendências sustadas
mais quarenta e quatro anos de reclusão
a descontar não sei de qual existência.

Resolvi portanto,
romper meu silêncio de quase 6 anos
e denunciar em outros astros
a situação atroz que aqui prevalece
tendo o Ministério Público
pedido duas vezes a minha condenação à morte.
Assim sendo, continuo sem grilhetas
cumprindo minha condenação
à danação perpétua
neste pedregulho
cheio de poluição
ditaduras e injustiças
que convencionaram chamar planeta
em eterna órbita
sem ternura ao redor
de uma estrela de 5.ª grandeza.
Nestes termos,
em lugar sobremaneira ermo,
pede deferimento
com o corpo cheio de feridas
o suplicante
irrecuperável militante
desta província celeste
encravada entre nebulosas
e sentimentos mais nebulosos ainda.

QUESTÃO DE SISTEMA — II

Existem muitas filosofias
e racionalizações para tudo
mas você verá, um dia,
no rosto dos usuários,
perplexidade.

AMAR EM APARELHOS

Era uma coisa louca
trepar naquele quarto
com a cama suspensa
por quatro latas
com o fino lençol
todo ele impresso
pelo valor de teu corpo
e a tinta do mimeógrafo.

Era uma loucura
se despedir da coberta
ainda escuro
fazer o café
e a descoberta
de te amar
apesar dos pernilongos
e a consciência
de que a mentira
tem pernas curtas.

Não era fácil
fazer o amor
entre tantas metralhadoras
panfletos, bombas
apreensões fatais
e os cinzeiros abarrotados
eternamente com o teu Continental,
preferência nacional.

Era tão irracional
gemer de prazer
nas vésperas de nossos crimes
contra a segurança nacional
era duro rimar orgasmo
com guerrilha
e esperar um tiro
na próxima esquina.

Era difícil
jurar amor eterno
estando com a cabeça
à prêmio
pois a vida podia terminar
antes do amor.

AS PRISÕES — I

As prisões são assim:
cinzentas e sem sentido.
Nosso espaço e nosso tempo
têm muitos metros quadrados
e poucos mitos
nossos corpos
têm uma administração
carcerária.

Contra nossas vozes
há muros
contra nossa liberdade,
guaritas,
contra nossos lamentos
há murros
e às vezes regulamentos,
dependendo da conjuntura.

DIA DA PARTIDA

Ai eu virei para mamãe
naquele fatídico outubro de 1969
e com dezenove anos na cara
uma mala na mão e um 38 no sovaco,
disse: Velha,
a barra pesou, saiba que te gosto
mas que saio por fora
da situação. Não estou mais nessa
de passeata, grupo de estudo e panfletinho
tou assaltando banco, sacumé?
Esses trecos da pesada
que sai nos jornais todos os dias.
Caiu um cara e a polícia pode bater aí
qualquer hora, até qualquer dia.
dô um beijo no velho
diz prá ele que pode ficar tranquilo
eu me cuido
e cuide bem da Rosa.

Depois houve os desmaios
as lamentações de praxe
a fiz cheirar amoníaco
com o olho grudado no relógio.
del a última miada
o sai pelo calçadão do Leme afora
com uma zoeira desgraçada na cabeça
e a alma cheia de predisposições heróicas.
Tava entardecendo.

OS APARELHOS

Dentro de um aparelho
parta do princípio
que tudo pode ser encontrado
igualzinho a um sótão:
uma roupa ou um disfarce
a garrucha de algum pirata
a edição rara de algum autor famoso
esgotado há séculos
o sentimento ao mesmo tempo
mais sólido
e mais distante.

(A paixão e a paranóia coabitavam em
velhas casas de subúrbio.)

10

Inquérito.
Muito general estreiado
comida de oficial
vista da Praça da República.
Eles encenavam ter pena de mim
e perguntaram minha idade.
Eu disse: 200 anos.

13

Esse silêncio enlouquece
se houvesse mais alguém
seria mais fácil
Hoje veio o médico
falou pro coronel
que ainda dá prá bater
nas minhas costas.

INVENTÁRIO de CICATRIZES

arte cemflores

Fonte: CEMFLORES. **Cemflores-pirata#2**. Belo Horizonte, 1979. Arquivo Dolabela.

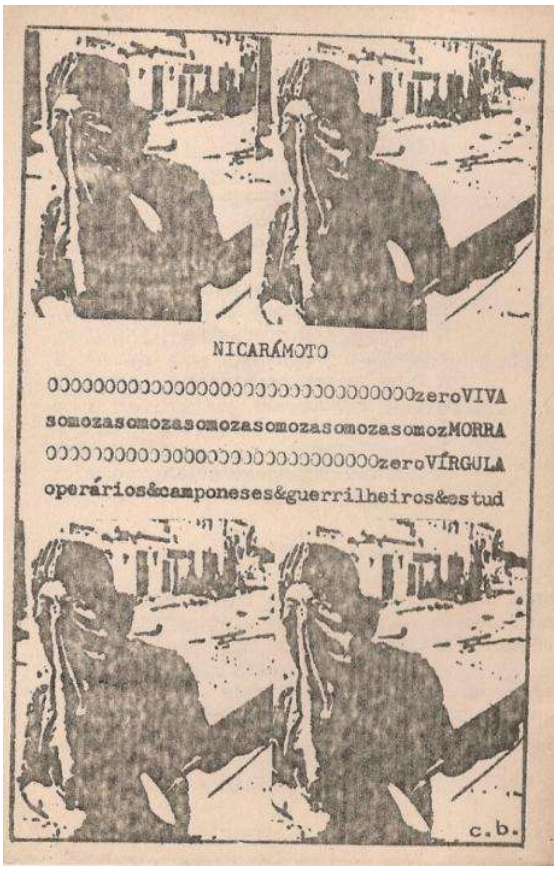
3.4 Cemflores-pirata#2

Em diálogo com o contexto de intensificação das lutas sociais, em Cemflores, surgem manifestos e publicações de urgência, uma delas foi a Cemflores-pirata, panfleto em tamanho ofício, impresso de ambos os lados e distribuído pelos poetas em atos políticos.

> O *Cemflores-pirata* foi um volante para momentos de urgência. Quando queríamos ser rápidos e rasteiros, reuníamos alguns trabalhos e lançávamos uma página-*flyer*. Foi, assim, quando aconteceu um ato público pela Anistia, no adro da Igreja São José, no centro de Belo Horizonte, em 1979. Selecionamos poemas "inéditos", do livro Inventário de cicatrizes, de Alex Polari, e distribuímos. O poeta Gato Jair leu alguns no encontro. (CEMFLORES, 2017, n.p.)

Cemflores-pirata#2 reúne poemas de Alex Polari, combinados com imagens em preto e branco que se repetem em alto-contraste quase indefinidas. Vemos pequenos rostos numa multidão e, numa imagem maior, uma pessoa com o rosto coberto. É um guerrilheiro e carrega um rifle, atrás, esboçam-se restos de uma cidade em ruínas, abandonada ou bombardeada.

Figura 74 – *Nicarámoto*, poema visual de Carlos Barroso, 1979.



Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1979.

Figura 75 – Fotografia de um revolucionário nicaraguense, 1978.



Fonte: VEJA. São Paulo, 1978.

Sei que é um guerrilheiro da Revolução Sandinista. A imagem surge em outra publicação do grupo, em uma revista Aqui Ó nº2 (1979). Aí o contexto da fotografia se evidencia. Imagem e palavras compõem o poema *Nicarámoto*, de autoria de Carlos Barroso, que celebra o comandante nicaraguense Zero, propõe a morte de Somoza e a união de operários, camponeses, guerrilheiros e estudantes. Numa revista Veja de setembro de 1978, encontro a fotografia original do guerrilheiro nicaraguense, a imagem foi apropriada por Luciano Cortez, quem diagramou Cemflores-pirata#2.

A imagem da multidão em uma manifestação, presente em Cemflores-pirata#2, foi tirada da capa do próprio livro de Alex Polari de Alverga, *Inventário de cicatrizes* (1978), do qual poemas foram selecionados para o panfleto.

O poeta Alex Polari, paraibano de João Pessoa, participou da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), foi preso em 1971, aos vinte anos de idade, e condenado pelo regime militar a 74 anos de pena. Obteve liberdade em 1980. Seu livro *Inventário de Cicatrizes*, publicado, em 1978, pelo Comitê Brasileiro de Anistia e Teatro Ruth Escobar, foi escrito na prisão. Os poemas do livro relacionam família, amores, o cotidiano e a luta armada, demonstrando que essas esferas não necessariamente se opõem. Reivindicam que a violência do oprimido é uma forma de resistência legítima e, mais que isso, em um determinado momento, entendida como necessária. A publicação dá voz ao guerrilheiro preso-político. Uma fotocópia do livro chegou à Cemflores, através de Jair, que a recebeu via Luiz Dulci, um dos organizadores desta edição.

Segundo depoimento dos poetas, *Cemflores-pirata#2* foi lido e distribuído durante um ato pela anistia no adro da Igreja São José, em Belo Horizonte, em 1979. O documento não está datado, mas provavelmente foi feito entre os meses de julho e agosto daquele ano, quando ocorreram a vitória da Revolução Sandinista na Nicarágua (19 de julho de 1979) e a aprovação da Lei da Anistia no Brasil (28 de agosto de 1979).

Encontro uma convocatória de um ato pela anistia, ocorrido no dia 21 de agosto de 1979, no adro da Igreja São José, em Belo Horizonte, que poderia ser a manifestação mencionada pelos poetas.

Como vimos, nos meios de comunicação de massa, foram constantes as notícias sobre as greves no final da década de 1970. Notícias sobre a Nicarágua foram também abundantes. Além disso, nos jornais, houve a presença de debates sobre a Lei da Anistia que estava por ser votada. As polêmicas abarcavam um espectro diverso de opiniões,

favoráveis e contrárias à anistia ampla, geral e irrestrita. Em outras páginas, há notícias sobre greves de fome de presos políticos que protestavam pela anistia. Essas e outras reportagens muito diversas convivem no corpo do jornal. “A poesia existe nos fatos, no jornal anda todo o presente” já dizia Oswaldo de Andrade (1924) ao pensar as notícias e o cotidiano como matérias-primas para a poesia no Brasil.

Figura 76 – Panfleto que convoca a um ato pela anistia no adro da Igreja São José em Belo Horizonte, 1979.



MANIFESTAÇÃO DE REPÚDIO

terça 21 às 17 hs, ig. são josé

O General Figueiredo fala em "abertura". Os trabalhadores se organizam e decidem pela GREVE, como forma de elevar seus salários e lutar contra a exploração. O governo no que se diz do "diálogo" baixa o pau. O que de resto foi e que sempre fez.

Assim assistimos nestes últimos dias:

- a violência policial sobre os piquetes dos funcionários da Prefeitura; espancamento sobre os bancários, metalúrgicos de Divinópolis e mineiros de Nova Lima;
- o afastamento do presidente do Sindicato dos Bancários pelo Ministério do Trabalho;
- as prisões de vários bancários e professores, entre os quais ANTÔNIO SÉRGIO GUIMARÃES (Guimba) da CEE, ROGÉRIO COÊLHO do BEMGE, BENEVENUTO R.DOS SANTOS do COMIND, JÚLIO PIRES prof.da FACE-UFMG, ISIS MAGALHÃES, diretora da União dos Trabalhadores do Ensino/MG.

A isso vem se somar a prisão dos funcionários da Prefeitura e a morte do operário ORACÍLIO, da construção civil. Estes fatos mostram a essência do regime. Para disfarçar fala em "anistia", porém, enche as prisões, não solta os presos políticos e não beneficia os punidos. Que "anistia" é esta?

Protestamos contra toda esta farsa da "abertura".

Protestamos contra a violenta repressão abatida sobre os trabalhadores, os assassinatos e as prisões.

Finalmente, apoiamos firmemente o direito de greve dos trabalhadores como forma justa de fazer prevalecer seus direitos.

- PELA LIBERTAÇÃO IMEDIATA DAS PESSOAS PRESAS!
- ABAIXO A REPRESSÃO!
- PELO DIREITO DE GREVE!
- PELA ANISTIA AMPLA GERAL E IRRESTRITA!

CBA, MFPA, UNIÃO TRAB./ENSINO, ASS.SOCIÓLOGOS DO BRASIL, SOC.MIN. SOCIOLOGIA, SIND.ASSIST.SOCIAIS, OPOSIÇÃO SIND.BANCÁRIA, IAB-MG, SOC.MIN.PSICOLOGIA, CMCP, GEM, UNE, DCEs e DAs-UFMG e UCMG, UMES, Ex-COMANDO DE GREVE(COMERCIÁRIOS E PREFEITURA), PRÓ-DCEBIE.!

Fonte: http://memorialanistia.org.br/comite-brasileiro-pela-anistia/

Na fotografia (figura 77), Alex Polari é um dos presos políticos em greve de fome. Na prisão, ao escrever *Inventário de Cicatrizes*, o poeta se apropria dos fatos do jornal. Ali, toma conhecimento da morte do guerrilheiro Santucho, líder do ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), movimento de luta armada na Argentina. O poema *A Mario Roberto Santucho* (POLARI, 1978, p.52) surge da indignação

provocada pela frieza com que seu assassinato é noticiado nos meios de comunicação de massa. A homenagem ao guerrilheiro é publicada na *Cemflores-pirata#2*.

Figura 77 – Presos políticos em greve de fome em protesto pela anistia, 1979. "De pé: Paulo Roberto Jabur, Gilney Viana, Carlos Alberto Sales, Jesus Parede Soto, Jorge Santos Odria, Jorge Raymundo Junior, Antônio Pereira Mattos e Perly Cipriano. Sentados: Paulo Henrique O. Rocha Lins, **Alex Polari**, Nelson Rodrigues, Manoel Henrique Pereira, José Roberto Resende e Hélio da Silva" (MENEZES, Cynara, 2014) (grifo nosso).



Fonte: https://www.socialistamorena.com.br/a-tortura-na-poesia-de-alex-polari-inventario-de-cicatrizes/

Em *Inventário de cicatrizes* há também um poema, *Requerimento celeste com digressões jurídicas (Por ocasião do pouso da Viking I em Marte)*, que remete à corrida espacial. Com ironia, desde a cela da prisão, Polari escreve:

> Resolvi denunciar às amebas de Marte/ (caso elas existam)/ a minha *sui generis* situação jurídica/ de condenado duplamente/ à prisão perpétua,/ olvidado em várias esferas/ absolvido em uma das vidas/ e esperando recurso da outra/ e tendo ainda por cima/ além de certas transcendências sustadas/ mais quarenta e quatro anos de reclusão/ a descontar não sei de qual existência (...) (POLARI, 1978, p.39).

Figura 78 – Título de notícia de jornal, 1979.


URSS mandará homem a Vênus já em 1980

Fonte: ESTADO de Minas, 21 ago. 1979.

Nos jornais, há notícias sobre as pesquisas espaciais, entre elas: os soviéticos se preparam para uma viagem ao planeta Vênus. Em 1979, vivia-se ainda a Guerra Fria.

Para além dos meios de comunicação de massa, a vitória sandinista e a anistia se uniam na experiência e na memória de muitos, como nessa lembrança de Jair[102]:

> Estava em Fortaleza, numa reunião da SBPC [Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência], como estudante "engajado", quando os sandinistas tomaram Manágua e Somoza fugiu. Fui encarregado de levar a notícia a um auditório enorme e lotado, com palestra de Darcy Ribeiro, que deixaram voltar ao Brasil antes da Anistia, porque ele supostamente estava morrendo de câncer. Pois bem, pedi licença pra anunciar a novidade e foi uma festa... (FONSECA, Jair, 2017)

"A revolução sandinista encantou a todos" é como Marcelo Dolabela[103] sintetiza suas impressões do momento e completa: "para nós, eu, Rubinho, Roberto e Jair, a revolução chegou também via música, pelo excelente disco triplo *Sandinista*, do grupo inglês The Clash (EPIC, 1980)" (2017b).

Nas páginas dos jornais e revistas, entre julho e agosto de 1979, e no imaginário coletivo, convivem Nicarágua, greves e anistia. Inclusive uma mesma notícia poderia combinar esses assuntos, como na percepção de um lojista belorizontino aterrorizado, para quem a Praça da Estação havia se convertido em um campo de batalha como a Nicarágua em seus piores dias.

O historiador das ideias e do pensamento político, John G. A. Pocock, ressalta que a linguagem é por natureza ambivalente e polivalente e que através da textura de linguagens é possível dizer coisas diferentes por meio das mesmas palavras (1995, p.32). "Um autor é tanto um expropriador [...] quanto um inovador que atua sobre a linguagem" (POCOCK, 1995, p.29).

Ao expropriar assuntos e imagens da grande imprensa, caracterizada pelo viés conservador, ao montá-los desde a perspectiva da revolta, Cemflores-pirata#2 realiza uma transformação nos sentidos que, inicialmente, portavam. As montagens passam a dizer de um desejo de insurreição. No final dos anos 1970, quando o horizonte revolucionário parecia desbotar, a revolução na Nicarágua atestava ainda a possibilidade de vitória da guerrilha (o poema *Nicarámoto*[104] sugere que o pequeno país, como um motor, coloca em movimento – *moto contínuo* – um continente). Durante cinco dias, a

[102] Entrevista com Jair Fonseca , realizada por Clara Albinati, por email, em 2017.
[103] Entrevista com Marcelo Dolabela , realizada por Clara Albinati, por email, em 2017.
[104] Em entrevista à autora, Carlos Barroso (2019) comenta que a escolha do título *Nicarámoto* se relacionou aos frequentes terremotos ocorridos ali, um país em constante tremor.

greve dos pedreiros alterou as feições da cidade de Belo Horizonte, com o canto "Nós constrói, nós destrói", entre barricadas improvisadas. Os presos políticos faziam greve de fome e um deles denunciava, através da poesia, suas experiências como guerrilheiro e seu cotidiano na prisão. Revolução sandinista, Santucho, VPR, ERP, greves, anistia, Nicarágua, Argentina, Brasil: a expectativa emancipatória é evocada, assim, em *Cemflores pirata #2* e na ação da disseminação deste pequeno panfleto durante um ato político. "Nós entendíamos que os poetas poderiam participar das ações de massa, levando poesia" (CORTEZ[105], 2017).

Procurando em hemerotecas por registros fotográficos da ação de Cemflores neste ato pela anistia, encontro uma notícia no Diário da Tarde, do dia 22 de agosto: *Passeata não foi permitida*, acompanhada de imagens de uma repressão ostensiva da polícia aos manifestantes.

Outro folheto, que convoca a um novo ato pela anistia na cidade, traz um comentário a respeito da manifestação anterior:

> Enquanto a polícia e sua cavalaria dispersava violentamente os manifestantes com bombas, cassetetes, em Brasília o congresso discutia o projeto de anistia do Presidente Figueiredo.
>
> O que significa esta anistia se a polícia continua reprimindo e prendendo o povo? Se aqueles que lutam por melhores condições de vida e trabalho são proibidos de se manifestarem?

[105] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, por email, em 2017.

Figuras 79 e 80 – Repressão policial de um ato pela anistia, realizado no adro da Igreja São José, em Belo Horizonte, 1979.





Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, ago. 1979.

4 TODOS OS ARQUINIMIGOS DOS SUPERMEN

4.1 Quem, ainda, escreve postais?

Figura 81 – Arte postal de Clara Albinati, apresentada para a convocatória *Postales por Palestina*, realizada em 2015, na embaixada da Palestina em Buenos Aires, Argentina.



Fonte: Da autora.

Viajo ao Marrocos como júri de um festival de cinema. A janela do hotel em que me hospedo em Martil dá para a orla marítima, algumas pessoas caminham, faz frio, os dias são nublados, poucos se atrevem a entrar na água. Sozinha no meio do mar, uma mulher mulçumana corre e ri com seu vestido rosa. Esse momento, que filmo, constrói uma imagem de felicidade e liberdade. Escolho alguns fotogramas do vídeo e combino com um poema de Mahmoud Darwish. Não me lembro mais em detalhe, sei que o poeta palestino se dirigia às pessoas que são como as borboletas, em algum tempo/espaço nos encontraremos e nos reconheceremos. Em 2015, Ana Longoni junto à embaixada da Palestina na Argentina organizaram a convocatória *Postales por Palestina*. Para a ocasião, que resultou em uma mostra de arte postal, enviei a ideia acima e outras experimentações. "A proposta nasce da tradição solidária dos artistas latino-americanos e seu forte compromisso com a luta de liberação dos povos" (POSTALES..., 2015) (tradução nossa)[106], lê-se em uma notícia sobre o evento, na revista Ramona, onde também foi publicado o texto que Eduardo Grüner[107] escreveu para a apresentação da

[106] Do espanhol: "La propuesta nace de la tradición solidaria de los artistas latinoamericanos y su fuerte compromiso con la lucha de liberación de los pueblos".

[107] O texto pode ser lido no link: <http://www.ramona.org.ar/node/58262>, acesso em 07 de maio de 2021.

mostra. Nele, o sociólogo argentino fala sobre o imaginário que emerge das propostas recebidas, que coincidem na disposição de união, de estar juntos: “Las postales no dicen Ojalá estuvieras aquí. Dicen: Estamos con ustedes, allá” (GRÜNER, 2015). Grüner inicia o texto com a pergunta “quem, ainda, escreve postais?”.

Neste terceiro capítulo abordaremos os primeiros anos da década de 1980, quando Cemflores recebeu o apoio da UMES e cresceu com a incorporação de novos integrantes, entre estudantes universitários e secundaristas, que publicaram muitos livrinhos, realizaram recitais, peças de teatro e se inseriram em uma rede internacional de arte postal. Na primeira parte do texto, tento propor uma reflexão sobre arte postal na América Latina, entendida como estratégia de resistência a contextos políticos, marcados por ditaduras e/ou por repressão. Apresento também *Todos os Arquinimigos dos Supermen*, mostra internacional de arte postal organizada por Cemflores, em 1980 e em 1981, em Belo Horizonte. Dessas mostras, há registros fotográficos, entre eles, algumas fotos do grupo.

Figura 82 – Fotografia do grupo Cemflores, durante uma mostra de arte postal, na Fafich, 1981.



Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

Fotografias como essa me estimularam a criar uma apresentação dos integrantes de Cemflores – de *todos os arquinimigos dos Supermen* –, na parte central do capítulo. A ideia consistiu em “abrir” crítica e afetivamente a imagem, aproximando-me dos rostos na foto, através da montagem de depoimentos dos participantes de Cemflores, junto a poemas, colagens e postais... O procedimento, de certa forma, acabou por

espelhar o aparente caos do arquivo, com o qual convivi ao longo dessa pesquisa. Uma maior familiaridade a essa história e seus materiais desvela algo de sua lógica organizativa particular.

4.2 Arte postal na América Latina

Desde o final do século XIX, no Ocidente, o intercâmbio de cartas e envelopes com a inserção de desenhos, colagens e intervenções diversas foi uma prática comum. A vanguarda europeia e, em especial, os dadaístas, tiveram um papel importante para o início de uma proto-arte por correspondência. Assim, Marcel Duchamp enviava textos cifrados a seus vizinhos Mr. e Mrs. Arenberg e Kurt Schwitters realizava colagens *Merz* com selos postais, pedaços de cartas e outros "retalhos da existência". Pouco depois, a paternidade da arte postal se deslocou aos Estados Unidos[108], Ray Johnson fundou a *New York correspondance school*, em 1962, e iniciou trocas epistolares criativas e colaborativas entre amigos. Paralelamente, o grupo Fluxus realizou trabalhos de *mail art* e expandiu a rede, encontrando nesta atividade uma forma artística específica. Ao final dos anos 1970, Robert Filliou desenvolveu o conceito de *Eternal network* – Rede Eterna, refletindo a ampliação e consolidação de uma rede internacional e rizomática de arte postal (HELD JR., 1991; PIANOWSKI, 2013).

Reconhecendo a evidente importância dessas contribuições, alguns críticos, no entanto, defendem a elaboração de uma antigenealogia da arte postal[109], mais afim às expectativas dessa prática. A arte postal é uma via de criação e comunicação avessa a paternidades, institucionalizações, regras e definições fechadas. Encontramos frequentemente essas características em textos dos artistas participantes das redes, expressas em termos como: ausência de hierarquia, horizontalidade, heterogeneidade, solidariedade, não-seletividade, democratização... A interpretação da arte postal como uma invenção europeia e norte-americana que se expande para o Sul global reforça a leitura neocolonialista que vê, nos pólos capitalistas do mundo, centros de criação que determinam o que pode ser realizado culturalmente na periferia. Essa perspectiva não leva em conta a complexidade das trocas, característica da arte postal, que subverte essa dinâmica, marcando outras possibilidades de relações, através de projetos

[108] Para uma historiografia da arte postal que enfatiza o pioneirismo norteamericano, ver: *Três ensaios sobre arte correio*, de John Held Jr. (1991).
[109] Sobre a defesa de uma antigenealogia da arte postal, ver, entre outros, o capítulo *Destellos a través de la história del arte postal. Modelos historiográficos en Edgardo Antonio Vigo y David Zack*, de autoria de Javier Rivero Ramos, no livro *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones* (2019).

impulsionados por participantes oriundos da América Latina, do leste europeu, da Ásia, entre outros.

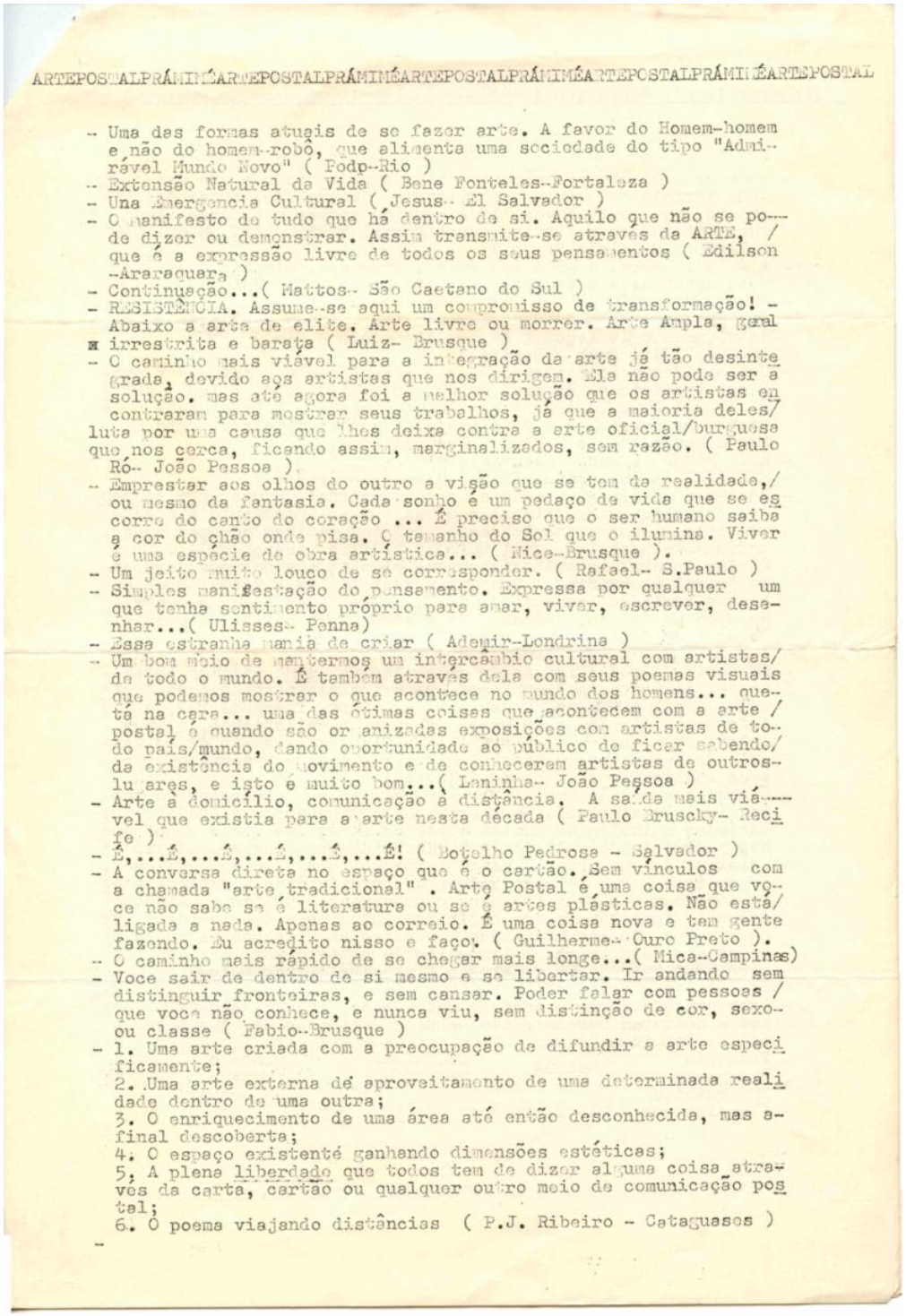
As primeiras mostras de arte postal ocorreram na América Latina[110] a partir de 1974[111], mas a correspondência entre artistas e poetas de diferentes países latino-americanos existiu desde antes, sobretudo, em vinculação a movimentos da chamada Nova Poesia, ocorrida em meados dos anos 1960, reunindo manifestações relacionadas à poesia visual e experimental na região. Os maiores agitadores da Nova Poesia foram Clemente Padín (Uruguai), Edgardo Antonio Vigo (Argentina) e Guillermo Deisler (Chile). "O Clemente Padín, o Vigo e o Deisler eram os três caras da América" (DOLABELA, 2009), em vários depoimentos, Marcelo Dolabela comenta sobre o papel do trio na configuração da rede postal latino-americana. Nos anos 1960 e 1970, esses artistas publicaram revistas independentes (*Los Huevos del Plata*, *OVUM 10* e *OVUM*, no Uruguai; *WC*, *Diagonal Cero* e *Hexágono'71*, na Argentina; e outras publicações através da editora *Ediciones Mimbre*, no Chile), em que apresentavam experiências poéticas e textos críticos, iniciando uma intensa troca desses materiais via correspondência, através da qual criaram "circuitos marginais de circulação" (VIGO apud ALCINO, 2019, p. 86). Essa discussão se estendeu entre vários criadores de diversos países do continente, que fizeram circular publicações, como: *La Pata de Palo* e *El Techo de la Ballena* (Venezuela); *El Corno Emplumado* (México); *El Caimán Barbudo*, *Islas* e *Signos* (Cuba); *El Lagrimal Trifurca* (Rosário, Argentina); *Opium* e *Eco Contemporáneo* (Buenos Aires) e a revista *Ponto* do movimento Poema/processo (Brasil), entre outras. Joaquim Branco, poeta de Cataguases, traça um vínculo entre a prática poética de vanguarda na América Latina e a arte postal. Segundo o autor, limitado pelas dificuldades impostas pelas editoras e pela censura e "impedido de atuar por todos esses fatores, o poeta lançou mão do cartão 'fabricado' por ele mesmo, adicionando carimbos, slogans, selos próprios e reproduzindo em xerox a maior parte de seus trabalhos" (BRANCO apud DOLABELA, 1994, p.8). Quando em meados dos anos 1970 a arte postal se dissemina em todo o mundo, na América Latina, a rede de trocas

[110] Sobre arte postal na América Latina, ver a dissertação de Bruno Sayão (2015), *Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina*. Ver também: *Análisis histórico del arte correo en América Latina*, tese doutoral de Fabiane Pianowski (2013) e *Arte, política y comunicación en el arte correo latinoamericano de los años '70 y '80: abordaje del pensamiento y producciones de Antonio Vigo, Celemente Padín y Guillermo Deisler*, tese de Marcela H. Navarrete (2014).

[111] Em 1974, Clemente Padín organizou o *Festival de La Postal Creativa*, na *Galería U*, em Montevidéu. Em 1975, Horacio Zabala e Edgardo Antonio Vigo organizaram a *Última Exposición Internacional de Artecorreo '75*, na *Galería Arte Nuevo,* em Buenos Aires. No mesmo ano, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho organizaram a *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*, em Recife.

postais se plasma ao já existente circuito de socialização de livros, revistas e outras invenções poéticas, expandindo-se e se ramificando a partir desta via comunicacional alternativa.

Figura 83 – Participantes da *I Mostra de Arte Postal de Campinas* (1979) respondem à pergunta "O que é arte postal?". A página é parte do catálogo da mostra.



ARTEPOSTALPRÁMIMÉARTEPOSTALPRÁMIMÉARTEPOSTALPRÁMIMÉARTEPOSTALPRÁMIMÉARTEPOSTAL

- Uma das formas atuais de se fazer arte. A favor do Homem-homem e não do homem-robô, que alimenta uma sociedade do tipo "Admirável Mundo Novo" (Podp-Rio)
- Extensão Natural da Vida (Bene Fonteles-Fortaleza)
- Una Emergencia Cultural (Jesus- El Salvador)
- O manifesto de tudo que há dentro de si. Aquilo que não se pode dizer ou demonstrar. Assim transmite-se através da ARTE, / que é a expressão livre de todos os seus pensamentos (Edilson -Araraquara)
- Continuação...(Mattos- São Caetano do Sul)
- RESISTÊNCIA. Assume-se aqui um compromisso de transformação! - Abaixo a arte de elite. Arte livre ou morrer. Arte Ampla, geral irrestrita e barata (Luiz- Brusque)
- O caminho mais viável para a integração da arte já tão desintegrada, devido aos artistas que nos dirigem. Ela não pode ser a solução, mas até agora foi a melhor solução que os artistas encontraram para mostrar seus trabalhos, já que a maioria deles/ luta por uma causa que lhes deixe contra a arte oficial/burguesa que nos cerca, ficando assim, marginalizados, sem razão. (Paulo Ró- João Pessoa).
- Emprestar aos olhos do outro a visão que se tem da realidade,/ ou mesmo da fantasia. Cada sonho é um pedaço de vida que se escorre do canto do coração ... É preciso que o ser humano saiba a cor do chão onde pisa. O tamanho do Sol que o ilumina. Viver é uma espécie de obra artística... (Nice-Brusque).
- Um jeito muito louco de se corresponder. (Rafael- S.Paulo)
- Simples manifestação do pensamento. Expressa por qualquer um que tenha sentimento próprio para amar, viver, escrever, desenhar...(Ulisses- Penna)
- Esse estranha mania de criar (Ademir-Londrina)
- Um bom meio de mantermos um intercâmbio cultural com artistas/ de todo o mundo. É também através dela com seus poemas visuais que podemos mostrar o que acontece no mundo dos homens... queta na cara... uma das ótimas coisas que acontecem com a arte / postal é quando são organizadas exposições com artistas de todo país/mundo, dando oportunidade ao público de ficar sabendo/ da existência do movimento e de conhecerem artistas de outros lugares, e isto é muito bom...(Leninha- João Pessoa)
- Arte a domicílio, comunicação à distância. A saída mais viável que existia para a arte nesta década (Paulo Bruscky- Recife)
- É,...É,...É,...É,...É,...É! (Botelho Pedrosa - Salvador)
- A conversa direta no espaço que é o cartão. Sem vínculos com a chamada "arte tradicional" . Arte Postal é uma coisa que voce não sabe se é literatura ou se é artes plásticas. Não está/ ligada a nada. Apenas ao correio. É uma coisa nova e tem gente fazendo. Eu acredito nisso e faço. (Guilherme- Ouro Preto).
- O caminho mais rápido de se chegar mais longe...(Mica-Campinas)
- Voce sair de dentro de si mesmo e se libertar. Ir andando sem distinguir fronteiras, e sem cansar. Poder falar com pessoas / que voce não conhece, e nunca viu, sem distinção de cor, sexo- ou classe (Fabio-Brusque)
- 1. Uma arte criada com a preocupação de difundir a arte especificamente;
  2. Uma arte externa de aproveitamento de uma determinada realidade dentro de uma outra;
  3. O enriquecimento de uma área até então desconhecida, mas afinal descoberta;
  4. O espaço existenté ganhando dimensões estéticas;
  5. A plena liberdade que todos tem de dizer alguma coisa através da carta, cartão ou qualquer outro meio de comunicação postal;
  6. O poema viajando distâncias (P.J. Ribeiro - Cataguases)

Fonte: I MOSTRA de Arte Postal de Campinas. Campinas, 1979.

O que é arte postal[112]? Não existe uma definição unívoca. Curiosamente, esta pergunta surge em diversas convocatórias de arte postal nos anos 1970 e 1980 e é um tema recorrente nos envios, as respostas são tantas quanto as percepções singulares de cada participante.

Para Vittore Baroni, "O mail art é uma forma de expressão baseada na liberdade de intercâmbio de qualquer documento ou objeto que possa ser posto em circulação através dos anais postais (livros, cassetes, vídeo etc, não somente gráficas ou postais ilustrados)" [113] (1994) (tradução nossa). Para Guy Bleus:

> A arte postal é um casamento entre objetos, postais, selos, livros de artista, revistas, catálogos, poesia, literatura, áudio e/ vídeo, livrarias, arquivos, listas e *mailings*, convites, definições e informes, conferências e encontros, história e filosofia, performances, posters, grafites,/ projetos, temas, listas de participantes, shows, datas limites, artistas postais... e a rede postal. [114] (2010) (tradução nossa)

O mexicano Ulises Carrión amplia o conceito de arte postal, pensando-a como estratégia cultural: "a Arte Postal muda o foco do que tradicionalmente chamamos 'Arte' em direção a um conceito amplo de 'cultura'. E essa virada é o que torna a Arte Postal contemporânea. Em oposição a 'mundos pessoais', a Arte Postal enfatiza estratégias culturais" [115] (CARRIÓN, 2013, p.130) (tradução nossa). Para Carrión, a arte contemporânea se transforma em um "sistema paralelo de comunicação. [...] A arte se converteu em criação de processos" (IBIDEM, p.211) (tradução nossa). O que importa não é tanto o postal em si, mas os processos criados por sua circulação e sua inserção em um projeto mais amplo, construído coletivamente, através da colaboração de diversos artistas postais ao responderem à proposição de uma convocatória. Assim, a própria exposição resultante, geralmente, realizada em espaços alheios ao circuito artístico e sem fins comerciais, é também uma obra.

---

[112] Há muitas variações terminológicas para designar a prática de intercâmbio de materiais via correio. Edgardo Antonio Vigo preferia chamá-la de "comunicação à distância via postal". Paulo Bruscky defende a utilização de "arte correio", em lugar de arte postal, com a intenção de se distanciar da noção de cartão postal – ligada ao turismo e ao consumo – e a fim de dar maior ênfase aos correios como elemento constitutivo desta arte. Também na América hispânica o termo mais utilizado é "arte correo". Marcelo Dolabela costumava dizer "arte postal", termo mais frequente no Brasil, e, por isso, também opto por utilizá-lo neste texto.

[113] Do espanhol: "El mail art es una forma de expresión basada en la libertad de intercambio de cualquier documento u objeto que pueda ser puesto en circulación a través de los anales postales (libros, cassettes, video, etc. no solamente gráficos o postales ilustradas)".

[114] Do espanhol: "El arte postal es un casamiento entre objetos, postales, sellos, libros de artista, revistas, catálogos, poesía, literatura, audio y/ video, librerías, archivos, listas y mailings, invitaciones, definiciones e informes, conferencias y encuentros, historia y filosofía, performances, posters, graffittis,/ proyectos, temas, listas de participantes, shows, fechas límite, artistas postales... y la red postal".

[115] Do espanhol: "El arte correo cambia el foco de lo que tradicionalmente llamamos 'Arte' hacia un concepto amplio de 'cultura'. Y este viraje es lo que hace contemporáneo al Arte Correo. En oposición a mundos personales', el Arte Correo enfatiza estrategias culturales".

Marcelo Dolabela (2009) vincula o surgimento da arte postal no Brasil ao Poema/processo, movimento desenvolvido na década de 1960, por Wlademir Dias-Pino, Moacy Cirne, Álvaro de Sá e Neide Dias de Sá, entre outros. O poema/processo se interessou pela geração de novos processos comunicacionais e informacionais, através de experimentações com signos gráficos e do questionamento da noção convencional de livro[116], expandindo suas possibilidades. "Poemas se fazem com processos e não com palavras", diz Wlademir Dias-Pino (apud DOLABELA[117], 1994, p.7). "Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais", diz Álvaro de Sá ([1978], IBIDEM, p.8). Tanto no Poema/processo como na arte postal o objetivo maior é, então, a abertura de processos. Para Dolabela (2009), no caso da arte postal, o foco se desloca da peça individual para a cadeia de inter-relações gerada pela circulação mão em mão do postal até o encontro com o destinatário:

> A arte postal, dentro das vanguardas, acho que foi a arte mais revolucionária, no sentido que você tinha que fazer uma ação que passava por todos os processos: você criava, colocava no correio, o carteiro tinha que entregar pra uma pessoa, o porteiro do prédio tinha que... a única arte que era possível todo mundo ler. Eu recebi, por exemplo, cartões da Pat Fish, que é uma das maiores artistas postais de todos os tempos, ela me mandou um cartão aberto. Estava menstruada, o namorado pisou no sangue e depois numa folha e ela mandou esse cartão pra mim. Então você tem um sangue menstrual, o outro recebeu, o outro recebeu, o outro recebeu, passou pela mão de todo mundo. (DOLABELA, 2017a)

Julio Plaza[118] também pensa a arte postal como processo cultural alternativo e paralelo: surgindo "como 'ação anartística' [é] um tipo de fenômeno [...] crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica, [...] [a arte postal] propõe a informação artística como processo e não como acumulação" (PLAZA, [1981] 2006, p. 452).

---

[116] "O que caracteriza o livro-poema é a sua apresentação como corpo físico, como objeto [...]. A fisicalidade do papel é parte integrante do poema [...]. O livro-poema exige a exploração simultânea ou isolada de: transparência/opacidade; perfuração/relevo; vinco/dobras; brilho/cor; corte/desdobragem; elasticidade/flexibilidade; textura/dureza (...).", nos dizem Álvaro de Sá e Moacy Cirne (apud DOLABELA, [1978], 1994, p.7) sobre os livros-poema *Ave* (1956) e *Solida* (1956-1962) de Wlademir Dias-Pino, precursores do Poema/processo.

[117] As citações de Wlademir Dias-Pino e Álvaro de Sá estão em *Poesia: A experiência visual*, fascículo 6 da coleção Temporada de Poesia, publicada em 1994, em comemoração dos 100 anos de Belo Horizonte. Ali, Marcelo Dolabela elabora uma espécie de glossário de *Os 5 Pilares da Visualidade Brasileira*: 1- Poesia concreta, 2- Poesia semiótica, 3- Wlademir Dias-Pino, 4- Poesia Processo, 5- Arte Postal.

[118] Julio Plaza, artista espanhol, foi professor na ECA-USP nos anos 1970. Junto com Regina Silveira e Walter Zanini, estimularam o surgimento de uma rede de arte postal no Brasil. Também trabalhou em parceria com os poetas concretos. Com Augusto de Campos desenvolveu *Poemóbiles*, livro-objeto publicado em 1974.

Neste mesmo sentido, Paulo Bruscky[119] observa um distanciamento da arte correio em relação à arte oficial, "comprometida pela especulação do mercado capitalista" ([1976] 2006, p.374).

> Arte Correio (Mail Arte), Arte por Correspondência, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um 'ismo', e sim a saída mais viável que existia para arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc. (BRUSCKY, [1976] 2006, p.374)

Figura 84 – Arte postal de Pat Fish.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

[119] Paulo Bruscky: artista multimídia e poeta de Recife. Tem um grande papel no desenvolvimento da arte postal no Brasil, estabelecendo vínculos também com Fluxus. Montou um importante arquivo relacionado ao conceitualismo latino-americano. A pesquisadora Cristina Freire estuda sua obra, ver *Paulo Bruscky – Arte, Arquivo e Utopia* (2007).

Carrión cria a metáfora do *Grande Monstro* para pensar sobre a arte postal, "a Arte Postal bate na porta do castelo onde vive o Grande Monstro" (2013, p.70). O artista prefere não criar uma definição de quem ou o que seria de fato este Grande Monstro que acaba, assim, por abarcar todo tipo de institucionalização e relações de poder opressoras, ressaltando a possibilidade subversiva da arte postal ao atuar a partir das brechas da muralha deste castelo. Em entrevista a Marcel Sánchez, em 1981, Carrión diz:

> Não me interessa muito definir o Grande Monstro, porque poderia ser a História ou o *establishment* artístico também... Se é verdade que a Arte Postal tem algo de um gérmen radical contra as formas estabelecidas da arte, então o Grande Monstro é o passado da arte ou a história ou os institutos ou o que você quiser. Eu inventei essa metáfora do Grande Monstro simplesmente para por em evidência que a Arte Postal, de alguma maneira, subvertia certos termos. E você põe o nome que quiser aos termos, era só para sublinhar que a Arte Postal tem certo conteúdo subversivo. [120] (2013, p.210) (tradução nossa)

A arte postal buscou a descentralização, tanto através da atuação em espaços não hegemônicos da arte, quanto pela busca da dissolução das esferas privado-público e do binômio artista-público, sendo entendida como um meio de comunicação mais democrático[121] e acessível, promovendo a socialização do fazer e relações colaborativas. Ao relacionar arte postal e Poema/processo, Dolabela (2009) ressaltou ainda o interesse de ambos na criação de focos dispersos, mas conectados, de ações poéticas. Isso nos leva a pensar nos procedimentos da guerrilha foquista[122], apropriados por artistas latino-americanos desde a década de 1960. Carrión comenta sobre esse vínculo:

> Cada convite que recebemos para participar em um projeto de Arte Correio é parte da guerra de guerrilhas contra o Grande Monstro. Cada peça de arte Correio é uma arma lançada contra o Monstro, o proprietário do Castelo e que é quem nos separa um dos outros, a todos. [123] (CARRIÓN, 2013, p.71) (tradução nossa)

---

[120] Do espanhol: "A mí no me interesa mucho definir al Gran Monstruo porque podría ser la Historia o el *establishment* artístico también... Si es verdad que el Arte Correo tiene algo de un germen radical en contra de las formas establecidas del arte, entonces el Gran Monstruo es el pasado del arte o la historia o los institutos o lo que tú quieras. Yo inventé esa metáfora del Gran Monstruo simplemente para poner en claro que el Arte Correo, de alguna manera, subvertía ciertos términos. Y ya tú le pones el nombre que quieras a los términos; era sólo para subrayar que el Arte Correo tiene cierto contenido subversivo".

[121] Ulises Carrión questiona o aspecto democrático da Arte Postal: "es un elitismo total. Porque yo escribo a la gente que a mí me gusta. Y a unos les envío unas cosas y a otros les envío otras. Yo escojo muy bien qué envío y a quién, y además así son todos. Por otra parte, no es democrático porque ellos creen que doscientos es democrático. Doscientas personas no es nada". (CARRIÓN, 2013, p. 217).

[122] Sobre relações entre arte postal, revolução e guerrilha ver o artigo de Fernanda Nogueira (2014), *Revolução: um poema coletivo. Potências poético-políticas da rede de arte postal*.

[123] Do espanhol: "Cada invitación que recibimos para participar en un proyecto de Arte Correo es parte de la guerra de guerillas contra el Gran Monstruo. Cada pieza de Arte Correo es un arma lanzada contra el Monstruo, que es el propietario del Castillo y es quien nos separa a los unos de los otros, a todos."

Na América Latina, a perspectiva política marcou a arte postal, compreendida como uma forma de resistência aos regimes totalitários. Através dela, era possível comunicar a outras pessoas do mundo sobre as condições de vida local, denunciar a censura, a repressão, a tortura e as prisões. Mesmo em períodos ditatoriais, foi impossível para os organismos oficiais, como os Correios, controlar todo fluxo de correspondências que recebiam. Os artistas-postais perceberam essa brecha nos mecanismos de controle e passaram a desafiá-los, enviando "as coisas mais absurdas" (DOLABELA, 2009), fazendo circular ideias, rompendo, em parte, com os ditames da censura imposta em nossos países. Luciano Cortez conta:

> Era uma vertente interessante essa do postal. A gente achava que podia ter algum efeito político. Era uma coisa muito restrita, lógico. Lembro de um postal que eu fiz com plástico hospitalar e com coisas coladas, endereçamento, carimbo... Aí a pessoa pegava assim e aquele negócio era mole e caído, um postal mole. A gente colocava pro carteiro levar pra outras pessoas, pra poder circular. A ideia não era bem a pessoa que recebe, mas o trânsito disso num certo espaço. Vamos supor, daqui até Curitiba, isso passava na mão de A, B, C, D... que iam vendo aquilo, lendo. Entendia que isso informava de alguma maneira, mexia um pouco com as pessoas. O carteiro levando aquela coisa que era um postal na forma de um papelão sanfonado, um pedaço de embalagem e outras coisas coladas. (em entrevista à autora, 2009)

Através de correspondências feitas com materiais estranhos, com colagens, poemas e denúncias, assim como a criação de selos e carimbos autorais [124], os participantes da rede postal promoviam a expropriação de elementos característicos dos Correios e de instituições burocráticas, realizando um desvio de sua utilização e sentidos originais.

> Ah, então a melhor forma de distribuir nossas ideias é circular nossas ideias em cartão postal, que é mais barato, você pega um papel, recorta, escreve ou põe um poema, faz um carimbo e põe um selo e joga na caixa de correio. Se o correio censurar, não mandar, tudo bem, se chegar, chegou. Então o pessoal fazia as coisas mais absurdas. Vamos desafiar! O Roberto tem uma série muito legal, pegou tampa, caixa, um monte de papelão, escrevia um poema ali, selava e mandava. Vou desafiar! Recebi uma tampa de vaso desse jeito. O cara escreveu numa tampa de vaso e mandou, se chegar, chegou. E aí, a coisa do processo. Durante muito tempo a arte postal foi forte por isso. Porque, hoje, com 10 reais, você mandaria 30 cartões, com 100, você mandaria 300 cartões. (DOLABELA, em entrevista à autora, 2009)

Carrión percebeu que a arte postal encontra lacunas na muralha do castelo do Grande Monstro, através das quais provoca subversões. Padín observou que a arte postal realiza ruídos no "canal de transmissão", que tingem a mensagem enviada e a alteram, para este artista, os ruídos no canal constituem a própria obra (PADÍN, 1988).

[124] O carimbo, para os Correios e outras instituições oficiais, é o elemento que determina se algo tem validade oficial. Os carimbos autorais, presentes na arte postal, por sua vez, performam a dessacralização da autoridade.

No mesmo sentido, Bruscky compreendeu os correios como uma espécie de materialidade a ser apropriada:

> O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. [...] o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. ([1976] 2006, p. 375)

Figuras 85 e 86 – Arte postal de Luciano Cortez à Adriana Bizzotto, enviada para a mostra *Posições Amorosas*, organizada por Cemflores, em 1980.



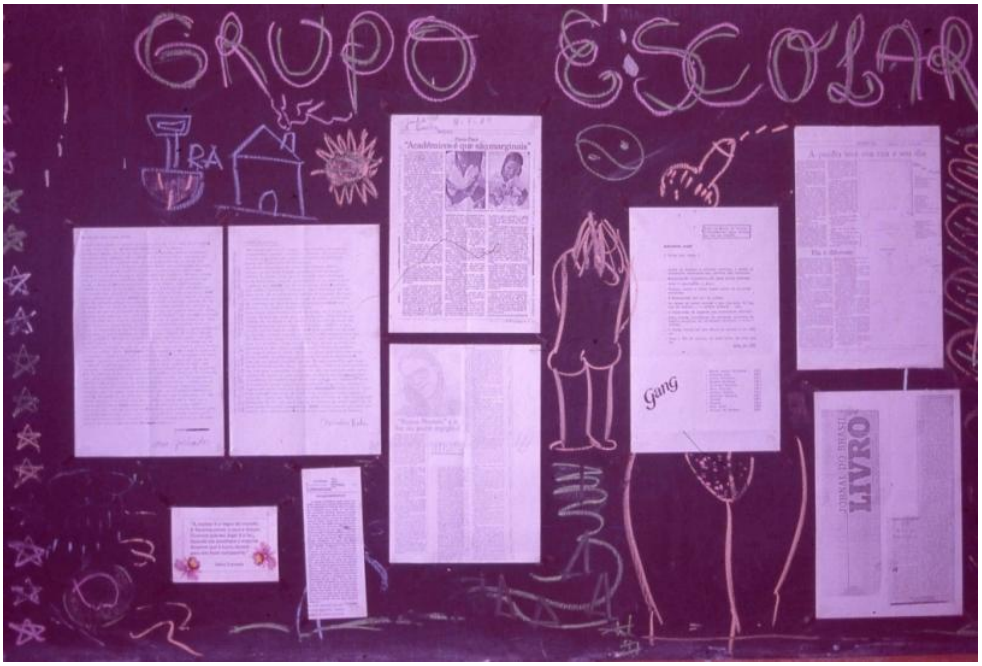
Fonte: Arquivo Dolabela.

Por todos esses aspectos e por ser impossível impor a censura sobre todos os materiais circulantes, a arte postal foi percebida, em alguma medida, pelo poder instituído, como ameaça aos regimes totalitários que assolavam a América Latina nos anos 1960-1970[125]. Como consequência disso, exposições foram reprimidas e fechadas, obras foram destruídas ou "perdidas", em algumas ocasiões, os organizadores das mostras foram presos e muitos tiveram que partir para o exílio.

Em 1980, Cemflores organizou a *1ª Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte: Todos os arquinimigos dos Supermen*. Mesmo em um período de abertura democrática, Marcelo Dolabela relata um caso de censura, sofrido por ele:

> Pra essa exposição *Todos os arquinimigos dos Supermen*, nós fizemos o convite e, na época da ditadura, tinha uma legislação que você não podia mandar impresso em outro idioma, em inglês, francês... Eu fiquei "detido" dentro do Correio por dez horas. O impresso era uma correspondência que podiam abrir, o funcionário do Correio, qualquer um, podia abrir. Aí eu fui mandar como impresso os convites e, na hora que o cara abriu, estava em português e inglês. E eu fiquei detido, porque estava mandando uma correspondência em inglês. O cara, "não, impresso não pode ser em inglês, só em português". Chamamos o advogado do Movimento Estudantil na época, que era o Geraldo Magela, ele foi lá, tentou explicar, uma confusão desgraçada, e o texto era simplesmente convidando o pessoal a mandar arte postal. (DOLABELA, 2017a)[126]

Figura 87 – Lousa com intervenções, durante uma Mostra de Arte Postal, organizada por Cemflores na Fafich, em 1981.



Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

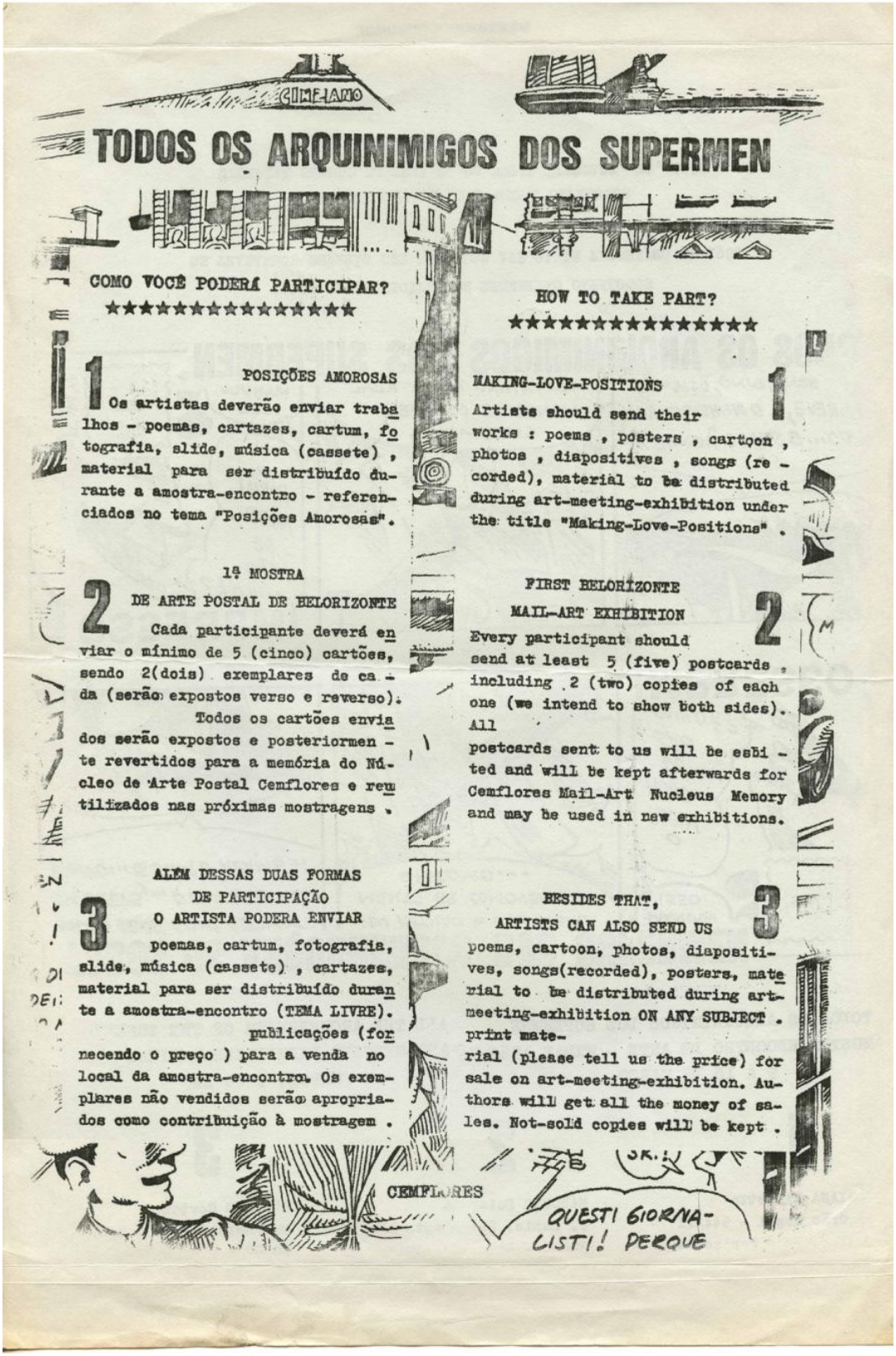
[125] O tema é detalhado por Fernanda Nogueira no artigo *El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal* (2011), em que analisa o caso Padín-Caraballo.
[126] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Bruno Verner e Eliete Mejorado, em 2017.

Figura 88 – Convite da *1ª Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte: Todos os Arquinimigos dos Supermen*, 1980 (frente).



Fonte: CEMFLORES. **Todos os arquinimigos dos supermen** (folheto). Belo Horizonte, 1980.

Figura 89 – Convite da *1ª Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte: Todos os Arquinimigos dos Supermen*, 1980 (verso).



Fonte: CEMFLORES. **Todos os arquinimigos dos supermen** (folheto). Belo Horizonte, 1980.

Estas experiências de repressão e censura foram mais violentas nos anos anteriores. Em 1976, ocorreu a censura à *Segunda Exposição Internacional de Arte Correio*, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, na sede dos Correios em Recife, "logo em seguida à abertura, a exposição foi fechada pela censura, resultando na prisão dos organizadores por dias" (SAYÃO, 2015, p. 53). Também o artista postal Jesús Romeo Galdaméz, em El Salvador, foi preso, em 1981, por suas atividades políticas. Ao sair da prisão, Galdaméz teve que se exilar no México (SAYÃO, 2015, p. 61). Por sua vez, o mexicano Felipe Ehrenberg se exilou em Londres, onde, junto a Martha Hellion e David Mayor, criaram a editora independente *Beau geste press*. Com o golpe de Pinochet, em 1973, Guillermo Deisler foi expulso do Chile e, em seu exílio, teve que se deslocar pela França, Alemanha e Bulgária. Para Deisler, a "'arte por correio' se transforma no paliativo que neutraliza esta situação de 'cidadãos falecidos'" (DEISLER apud NAVARRETE, 2014, p.144). Como Deisler, outros latino-americanos obrigados ao exílio poderiam se sentir como "cidadãos falecidos", a arte postal abria a possibilidade de estar vivo novamente, pela atuação no contexto político e pelos diálogos que permite estabelecer. Vigo teve um filho sequestrado e assassinado pela ditadura militar na Argentina e, através da arte postal, realizou a denúncia de seu desaparecimento. O caso mais emblemático de repressão a artistas postais, e que causou grande comoção no interior da rede internacional de arte postal, foi a prisão dos uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo, em 1977. Os artistas foram acusados de "escárnio e vitupério à moral das Forças Armadas". Padín foi condenado a quatro anos de prisão. A rede, então, organizou-se em torno a uma campanha internacional pela liberdade de Padín e Caraballo com ampla adesão, resultando em sua liberação em 1979. Embora fora da prisão, Padín sofreu restrições de liberdade até 1984.

No arquivo Dolabela, encontro um postal não-datado que se refere à campanha pela liberdade de Padín-Caraballo. O postal foi realizado por Dámaso Ogaz, artista-postal chileno, residente na Venezuela e organizador das publicações *La pata de palo* e *Cistoria arte*. Sobre um cartão vermelho, lemos: "LIBERTAD para 2 grandes artistas de vanguardia del uruguay/ Clemente Padín y Jorge Caraballo/ (circulación urgente)" e no verso: "Poema Anti-Fascista de Dámaso Ogaz. Ediciones Cistoria Arte / Printed in Venezuela".

Figura 90 – Arte postal pela libertação de Padín-Caraballo. Autor: Dámaso Ogaz.



Fonte: Arquivo Dolabela.

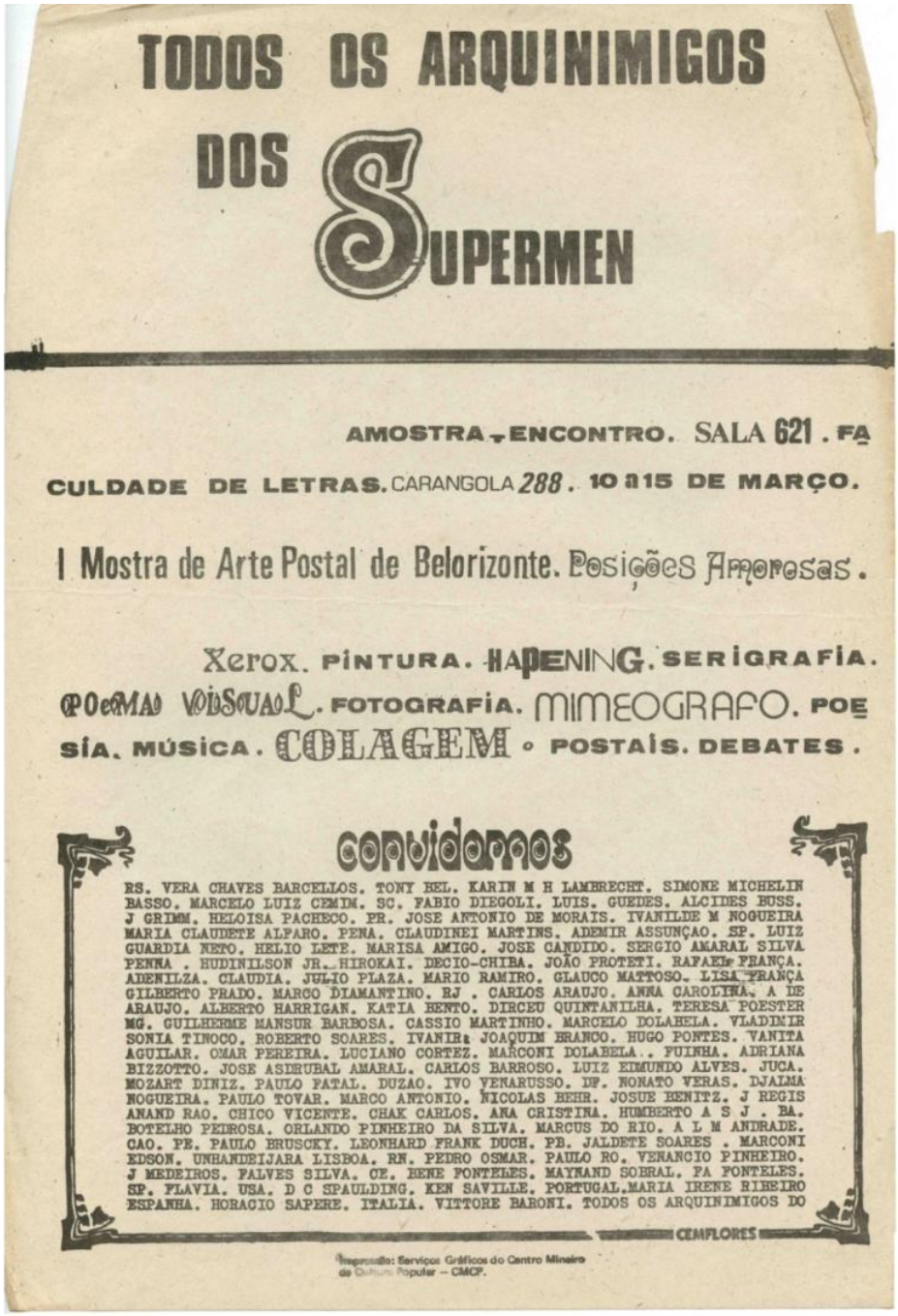
Além desse documento, no arquivo Dolabela, encontramos o catálogo da *I Mostra de Arte Postal de Campinas*, que ocorreu entre os dias 15 e 19 de outubro de 1979 naquela cidade. A mostra também estava dedicada a Clemente Padín e Jorge Caraballo, "artistas postais presos e perseguidos desde 1977, no Uruguai" (I MOSTRA, 1979). Composto de seis folhas ofício, o catálogo apresenta três páginas com a lista de participantes da mostra e seus respectivos endereços. Na lista, encontro o nome de Marcelo Dolabela, junto a muitos outros, entre eles, Falves Silva, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, Jota Medeiros, Bené Fonteles, Hudinilson Jr, Jesús Romeo Gáldamez... A lista também traz a direção de Julio Plaza que, junto a Walter Zanini, fizeram um trabalho fundamental de criação e difusão de uma rede de arte postal no Brasil[127].

Bruno Sayão (2015, p.73), em sua dissertação de mestrado sobre arte postal na América Latina, destaca a importância das listas de contatos para a existência de redes internacionais de correspondências criativas, por propiciarem conexões entre os

[127] Entre 1963-1978, Walter Zanini ficou a cargo da gestão do MAC USP, realizando mostras de arte postal e criando um acervo desses materiais. Em 1981, foi curador da XVI Bienal de São Paulo e convidou Julio Plaza para fazer a curadoria da Exposição de Arte Postal, apresentada na bienal. O catálogo da exposição pode ser visto no link: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2128>, acesso em 14 de abril de 2021. Sobre o papel de Walter Zanini e Júlio Plaza na consolidação de uma rede postal no Brasil, ver a dissertação de Bruno Sayão (2015), *Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina*.

participantes. Clemente Padín (1985) aponta orientações que deveriam ser seguidas para garantir a socialização da arte postal e a manutenção da rede. Entre elas, defende a não comercialização das obras; a obrigatoriedade da exposição pública dos materiais recebidos, sem seletividade das peças expostas; e a realização de um catálogo com os nomes e endereços de todos os participantes.

Figura 91 – Catálogo da mostra de Arte Postal *Todos os Arquinimigos dos Supermen*, Belo Horizonte, 1980.



Fonte: CEMFLORES. **Todos os arquinimigos dos supermen** (catálogo). Belo Horizonte, 1980.

4.3 1ª Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte

Observo que Dolabela marcou diversos nomes da lista do catálogo da mostra de Campinas. Entre os dias 10 e 15 de março de 1980, aconteceu a *1ª Mostra Internacional de Arte Postal de Belo Horizonte: Todos os Arquinimigos dos Supermen*, em uma sala da Fafich, na UFMG. Acredito que Cemflores montou essa e outras mostras a partir de contribuições de pessoas daquela lista, já que grande parte delas integrou *Todos os arquinimigos (...)*. Ainda assim, as participações não se restringiram a esses contatos e muitas outras pessoas se somaram.

Cemflores não apresenta um comentário explicativo sobre a escolha do título da mostra, mas vejo aí uma crítica ao imperialismo cultural (ou aos *Supermen*), muito presente à época. Os *Supermen* seriam uma espécie de correlato do Grande Monstro de Carrión. A influência dos quadrinhos e da arte pop na escolha do título e nas gráficas promocionais do evento é clara, essas referências foram expropriadas por Cemflores em seus trabalhos e estão presentes, especialmente, na obra de Marcelo Dolabela. Os artistas postais seriam assim os anti-herois, os arquinimigos que se contrapõem à arte hegemônica, aos *Supermen* ou ao Grande Monstro.

Figura 92 – Cartaz da mostra de arte postal, realizada por Cemflores na Fafich, UFMG, em 1981.



Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

Em 1981, Cemflores realizou uma segunda mostra internacional de arte postal, também na Fafich. Entre os materiais guardados por Luciano Cortez, há slides que documentam o acontecimento. A partir dessas fotos pude esboçar uma imagem mental

do evento, que descubro haver sido muito semelhante a outras mostras de arte postal ocorridas na América Latina. Nelas, foi recorrente a escolha de espaços expositivos que estavam fora dos circuitos hegemônicos da arte, como universidades, sede dos Correios ou um hospital. Nesses lugares, os trabalhos eram dispostos de maneira despojada, as mostras apresentavam certa aparência de precariedade, expressando o desejo de distanciamento em relação a formatos institucionalizados. Na segunda mostra, organizada por Cemflores, os postais recebidos foram colados em cartolinas coloridas, pregadas nas paredes; dezenas de livros rodados em mimeógrafo e xerox foram apresentados em estantes metálicas; e a lousa da sala foi apropriada, preenchida com mensagens e notícias diversas. (Figura 93 – Planta experimental da mostra *Todos os arquinimigos dos Supermen*. No envelope *Red-Dia*, nesta tese).

Em uma primeira cartolina, vemos um postal de Falves Silva (Natal), a palavra "sorria" contrasta com imagens desalentadoras do presente. O trabalho divide o espaço com peças de Paulo Bruscky (Recife) que envia uma copia xerox de um título de eleitor, carimbado com a palavra "cancelado". Também é apresentado um envelope do artista, em que lemos em letras vermelhas: "cuidado com violação", que alerta sobre a possibilidade de violação do conteúdo das correspondências, assim como sobre a violação dos direitos sociais.

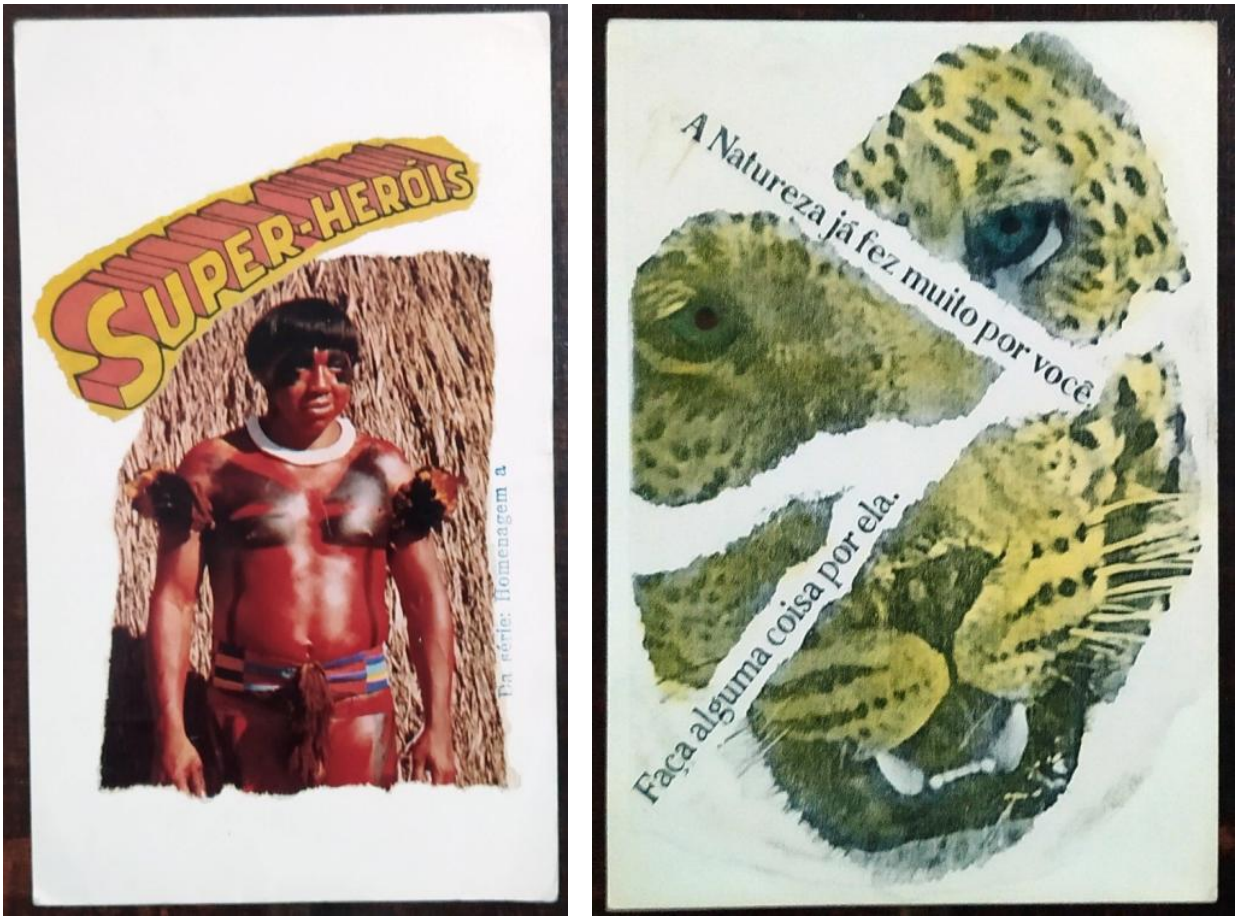




Figura 94 – *Sorria*, arte postal de Falves Silva. Fonte: Arquivo Luciano Cortez.
Figura 95 – Arte postal de Paulo Bruscky. Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1980.

Ao lado, em uma cartolina lilás, estão os postais de A. de Araújo (Avelino de Araújo, Natal), que denunciam o extermínio dos povos indígenas e a destruição do meio-ambiente. Aludindo ao título da exposição *Todos os aquinimigos dos Supermen*, A. de Araújo apresenta o indígena como o verdadeiro herói brasileiro, combinando, através da colagem, sua imagem à expressão "super heróis", retirada das histórias em quadrinho. O autor se apropria também de ilustrações de animais selvagens da fauna brasileira, que são rasgadas e remontadas. Nos espaços das fissuras da colagem, lemos: "A natureza já fez muito por você/ Faça alguma coisa por ela.", "Nossos bosques tinham mais vida...", "Minha terra tinha palmeiras...".

Figura 96 e 97 – Arte postal de A. de Araújo. Integram a mostra de arte postal, organizada por Cemflores, em 1981.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Neste mesmo painel, vemos um cartão, de autoria não identificada, em que lemos: "América latina/ Homens trabalhando", a frase contrasta com a imagem em preto e branco de militares com máscaras de gás.

Dispostos na vertical estão os trabalhos de A. Harringer em arte-xerox em folhas tamanho ofício, as imagens se relacionam à carestia no Brasil, pessoas empobrecidas, emergem em meio a nomes da lista telefônica.





Figura 98 – *Homens trabalhando*, arte postal, autoria não identificada.
Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 99 – Carimbo de Marcus do Rio.
Fonte: Arquivo Dolabela.

Em outra cartolina, estão os postais de Marcus do Rio (Salvador). Chama atenção um carimbo autoral com um sol sorridente, circundado por palavras que fazem uma crítica à hecatombe atômica.

Figura 100 – *Anistia*, arte postal de Guilherme Mansur. Integra a mostra organizada por Cemflores, em 1981.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Guilherme Mansur (Ouro Preto) envia um postal com a palavra "ANISTIA" atravessada por arranhões no papel[128] que lembram cortes feitos por arame farpado. No verso lemos "anistia é só uma palavra" e um comentário de próprio punho do autor: "Cartão aberto para uma arte sem fronteiras".

Figura 101 – Cartolina com arte postal de Luís e Cláudia. Mostra de arte postal organizada por Cemflores, 1981.



Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

Em uma cartolina alaranjada, estão as diversas contribuições de Luís [129] (Brusque, SC), no conjunto, predomina a coloração arroxeada, característica de peças rodadas em mimeógrafo a álcool, combinadas com carimbos autorais e colagens. "Ufo art" e carimbos representando discos voadores e extraterrestres. Bombas caindo sobre carimbos de flores, pássaros, pessoas, um mapa do Brasil... bombas atravessando a palavra "paz". Em um desses trabalhos, Luís escreve um mini-manifesto em mimeógrafo, em que relaciona a arte postal – como forma de resistência e democratização no território da arte – à anistia ampla geral e irrestrita: "Arte postal de resistência/ Arte ampla geral irrestrita e acessível/ Anistia para a arte de rua/ Contra a alienação dos bares/ Fora com as panelinhas/ Por uma arte próxima de todos/ Abaixo a arte para elites".

[128] Em realidade, são picotes, feitos por uma máquina comumente encontrada em gráficas, para criar um bloco com folhas que podem ser destacadas.

[129] O arquivo Marcelo Dolabela apresenta várias contribuições de Luís, que assinava somente assim, sem o sobrenome. Não pude descobrir seu nome completo. O mesmo acontece com os trabalhos de Cláudia.

Próximos a estes trabalhos e, sobre duas cartolinas vermelhas, estão reunidos vários postais de Cemflores.

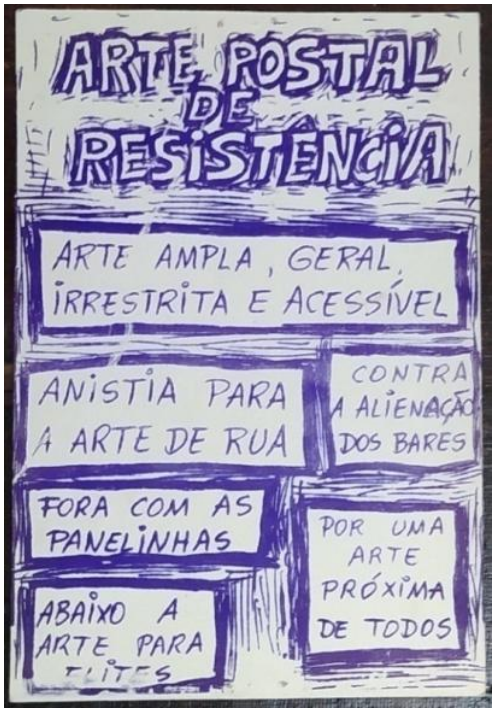




Figura 102 – *Arte postal de resistência*, autoria: Luís.
Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 103 – Cartolinas com postais realizados por integrantes de Cemflores. Mostra de Arte Postal, 1981.
Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

Além de arte postal, Cemflores apresentava, nas mostras mencionadas, dezenas de livrinhos de autoria individual ou em dupla, rodados em mimeógrafo ou reproduzidos por fotocópia. No início dos anos 1980, quando Cemflores se ligou à UMES, o grupo cresceu em número de integrantes e a produção de postais, livros e revistas se expandiu. No período, Cemflores realizou intensas trocas postais com pessoas de todo Brasil e de várias partes do mundo, lançaram a revista Alegria Bluesbanda e mais de 40 livrinhos, entre os anos de 1980 a 1982. A respeito destas publicações em mimeógrafo, Murilo Almeida comenta no artigo Cempétalas (Alegria Bluesbanda nº3, 1981):

> Ao mesmo tempo em que eram publicadas as revistas do grupo Cemflores (Aqui Ó, Alegria BluesBanda) a produção independente individual começou a aparecer. No mesmo clima dos poemas inseridos nas revistas, os cadernos (tô com saco cheio do diminutivo livrinho) de poemas de seus poetas são hoje o que a cemflores tem de mais forte em sua produção. Marcelo, Adriana, Juca, Marconi, Cássio, David, Fuinha, Rubinho, Luciano e Roberto criam todo um clima que talvez seja o melhor retrato da criação mimeógrafo em Belo Horizonte. A poesia deles é bisturi sobre a qualidade da vida cotidiana em que nós vivemos, sendo uma cirurgia do tédio domingueiro dos nossos dias. (ALMEIDA, Murilo, 1981a, n.p.)

Figura 104 e 105 – Livros apresentados na mostra de arte postal, 1981. Alguns títulos presentes nas estantes: *A título* (Alisson e Rubinho, 1980), *Solidão em 1 hora* (Yuri e Rubinho, 1981), *Em poucas palavras* (Davi Ranciaro), *Coerencia* (Juca, 1980), *Expoética* (Mário Campos, s.d.), *A carne dos raios* (Marconi e Marcelo Dolabela, 1980), *Paraísos infernais* (Marconi Dolabela, 1980), *Pam-pan-pão-pã-pam* (Roberto Soares e Marcelo Dolabela, 1981), *Embalagem de isopor* (Marconi e Juca, 1981), *Desejo* (Marco Antônio e Marcelo Dolabela, 1980), *Bohemia* (Roberto Soares, s.d.), *Se eu me esguelar...* (Rubinho, 1981), *Luciano no cio* (Luciano Cortez, 1981), *grão* (Marcelo Dolabela, 1980), *prá gizélia* (Carlos Augusto, 1980), *1671* (Luciano Cortez, 1980), *Bruxas dos faróis* (Rubinho e Alisson, s.d.), *Tendências* (Rubinho, 1981), *com os olhos presos* (Alisson, 1981), *Entresafra* (Juca, 1980), *Um a um* (Davi Ranciaro e Marcelo Dolabela, 1980).





Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

Na arte postal, o arquivo substitui a galeria. Com o intercâmbio de materiais diversos via correio, os artistas se tornam responsáveis pelos materiais recebidos e pouco a pouco passam a constituir arquivos pessoais, como o arquivo de Carrión (*Other books and so*), o arquivo Padín e o arquivo Bruscky. Isso ocorreu também com Marcelo Dolabela, que guardou importantíssimos materiais relacionados à arte postal. Através de um mapeamento ainda muito incipiente em seu arquivo, encontro cerca de cinco caixas, relacionadas ao tema: duas delas inteiramente reservadas à arte postal realizada por integrantes de Cemflores; outras duas, destinadas à arte postal nacional, com cartazes, catálogos, panfletos de convocatórias e centenas de postais, organizados por nome dos autores, em ordem alfabética; e, uma última pasta, destinada à arte postal internacional.

O acervo concentra peças que datam, sobretudo, de finais dos anos 1970 e começo de 1980, quando grande parte das exposições de arte postal foi realizada. Ao longo das décadas seguintes, há outros materiais que atestam a continuidade da relação de trocas entre Dolabela e amigos na forma de arte por correspondência. Há ainda trabalhos relacionados a uma mostra de arte postal organizada por Dolabela no marco das comemorações dos 100 anos de Belo Horizonte, nos anos 1990. A partir deste impressionante arquivo, seria possível remontar, ao menos, duas exposições históricas de arte postal completas, além de exposições inéditas que proponham novas relações entre os materiais.

4.4 Todos os arquinimigos dos Supermen

Figura 106 – Alguns integrantes de Cemflores, durante uma mostra de arte postal na Fafich, em 1981. Da esquerda para direita, de pé: Jair Fonseca, Murilo Almeida, Marconi Dolabela, pessoa não identificada e Marcelo Dolabela. Agachados: Juca (Geraldo Graciano), Luciano Cortez, Valéria Jacovine, Rubinho Mendonça e Adriana Bizzotto.



Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

MARCELO DOLABELA[130] – Teve um jogo da copa do mundo, a Adriana [Bizzotto] tinha duas tias solteironas, elas moravam numa casa legal, longe pra caramba, tinham uma estufa de orquídea, a casa era do caramba e nós fomos pra lá. Eu, Luciano, Marconi, Adriana, Valéria, Juca, Jair, a turma toda. E aí, tinha uma turma que não queria assistir o jogo, o Luciano e tal ficaram

[130] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati em 2009.

dançando, colocaram umas músicas, Janis Joplin. Tinha uma turma dançando, tinha uma turma que não queria assistir jogo, nem dançar, queria fumar umas maconha, igual o Juca, ia prum canto lá. Então esse evento na casa das tias da Adriana foi típico do que era Cemflores. Tinha cara que gostava de futebol, eu, Fuinha, Marconi, querendo assistir jogo, bebendo cerveja; tinha o Luciano, a Valéria que não queriam assistir jogo, colocaram umas músicas e ficaram dançando; tinha a Adriana que queria conversar sério e foi com um pessoal prum canto; tinha o Juca, Jair, Rubinho o pessoal que queria fumar maconha, foram prum outro canto. Então era exatamente isso. Tinham os alienados assistindo jogo, ah, fodas, é ditadura, mas nós queremos assistir o jogo; tinha o Luciano e a Valéria dançando, colocaram uns discos lá, a Adriana que queria conversar sério, aí tinha Denise, tinha mais uns caras, tinha Duzão, tinha a Ré, tinha gente pra caramba nesse dia.

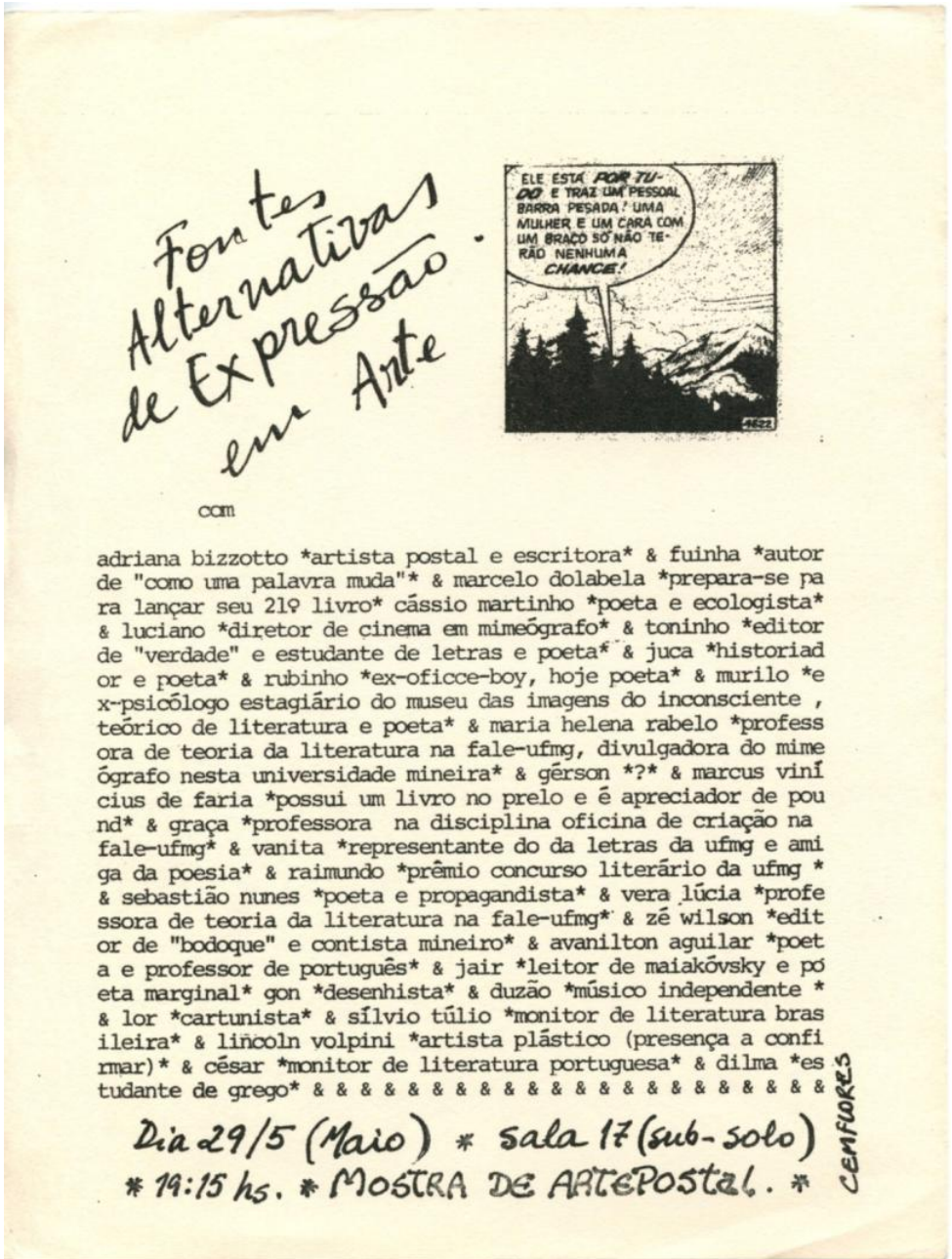
A diversidade foi uma das principais características de Cemflores: seus integrantes vieram de diferentes cidades e de situações socioeconômicas variadas, para cada um, a aproximação à poesia ocorreu de uma maneira, assim como as possibilidades de formação escolar e/ou universitária, também as filiações políticas e referências artísticas, os gostos, jeitos e desejos foram plurais.

No texto *Elas cantam Cemflores*, apresentação para um projeto sobre o grupo, preparado para a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, em 2010, Marcelo Dolabela menciona que quase duas centenas de artistas passaram por Cemflores (e coletivos derivados), entre participações esporádicas e constantes. Entre elas, destaca:

> Aron Feldmann (cineasta e ator); Adriana Bizzotto (poeta e psicóloga); Alessandra Drummond "Aleca" (instrumentista e advogada); Alisson (poeta); Almir Rosas "Almas Beat" (poeta, cineasta e professor); Ana Caetano (poeta e professora); Ana Paula Condé (poeta); Arthur G. Couto Duarte (crítico musical e psiquiatra); Avanilton de Aguilar (poeta e professor); Bob Faria (músico e jornalista); Bruno Verner (músico e compositor); Carlos Augusto Novais (poeta e professor); Carlos Barroso (poeta e jornalista); Carlos Cândido "Iessienin" (poeta e jornalista); Carlos Henrique "Tonael Grael" (músico); Carlos Rodrigues (historiador); Cássio Martinho (poeta e professor); Chicão (músico e produtor); Clode (músico e comerciante), Denise Mendes (atriz e psicóloga); Dilma Quadros (poeta e tradutora); Dui (músico e artista plástico); Eduardo Montimer "Duzão" (músico e professor); Eri Gomes (poeta e artista plástico); Fabiana Figueiredo (cantora e fotógrafa); Fernando Remo Jr. "Fernandão" (poeta e sociólogo); Gláucia Machado (poeta e professora); Glória Campos (designer gráfica); Ida Feldmann (performer); Ilka Boaventura Leite (poeta e professora); Inês Cândido (historiadora e museóloga); Jair Tadeu "Gato Jair" (poeta e professor); João Batista Jorge (poeta); João Castelli (poeta e performer); João Daniel "John" (músico e produtor musical); José Luís Furtado "Fuinha" (poeta e professor); Juca (poeta); Juliana Duarte (produtora); Leca Kangussú (fotógrafa e professora); Leo Avritzer (professor); Levi Carneiro (poeta e publicitário); Luciano Cortez (poeta, artista plástico e professor); Luís Carlos Santiago (poeta e historiador); Luiz Soares Dulci (poeta e ministro da Casa Civil, do Governo Lula); Marconi Dolabela (poeta e comerciante); Marcelo Dolabela (poeta e performer); Marcoantonio do Espírito Santo "Pipi" (poeta e antropólogo); Marcos Pimenta (músico e professor); Marcus Vinícius de Faria (poeta, tradutor e professor); Murilo Almeida (poeta e psicólogo); Mário Campos "Mário Moita" (poeta e sindicalista);

> Mário Santiago "Marompas" (músico); Patrícia Moran (cineasta e professora); Paulinho Brito (músico e cantor); Paulo Horta (músico); Pedro (ator); Raimundo Nonato (poeta, tradutor e professor); Ram Mandil (poeta, psicanalista e professor); René Zeferino (poeta e bibliotecário); Roberto Nosso (músico); Roberto Soares (poeta e performer); Rodrigo Rennó (produtor); Rogerinho (ator); Roger Mendonça "O Betoneira Inumana" (músico); Roger Bacoom (músico), Ronaldo Zenha (poeta e psicólogo); Roney de Souza (músico e performer); Rubinho Troll (poeta e cantor); Silma Dornas "Bijoux O'Hara" (cantora e comerciante); Sirlene Mendes (atriz); Teodoro Rennó (poeta e professor); Thaís Guimarães (poeta e empresária); Tibau (músico); Valéria Jacovine (poeta); Vanita de Aguilar (poeta e professora) e Virgílio Mattos (poeta, advogado e professor). (DOLABELA, 2010, n.p.)

Figura 107 – Panfleto de uma mostra de arte postal não datada (provavelmente 1981), organizada por Cemflores. Os participantes são apresentados de forma inventiva.



Fonte: CEMFLORES. **Fontes alternativas de expressão em arte** (folheto). Belo Horizonte, s.d.

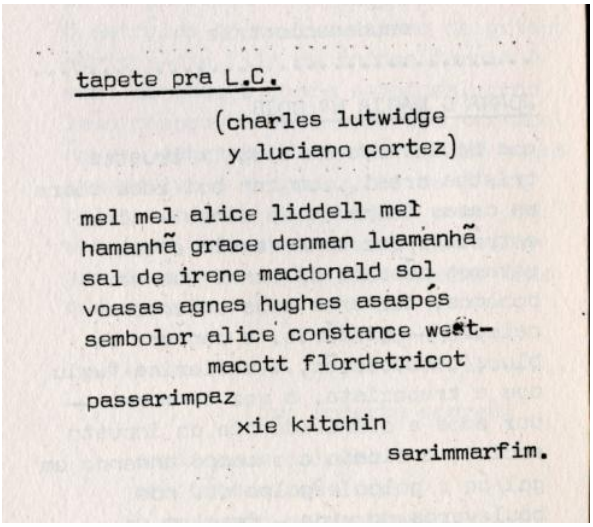
Nas páginas seguintes, apresentarei alguns destes *arquinimigos dos Supermen*, tentando montar um texto/colagem a partir de seus poemas, postais e entrevistas.

Figura 108 – Páginas centrais do livro *Bohemia*, de Roberto Soares, 1981.



Fonte: SOARES, Roberto. **Bohemia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

4.4.1 Luciano Cortez – 1671



tapete pra L.C.

(charles lutwidge
y luciano cortez)

mel mel alice liddell mel
hamanhã grace denman luamanhã
sal de irene macdonald sol
voasas agnes hughes asaspés
sembolor alice constance west-
macott flordetricot
passarimpaz
xie kitchin
sarimmarfim.

Figura 109 – Poema de Marcelo Dolabela para Luciano Cortez.

Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Grata Presença**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981c.

Um tapete, um mosaico, fragmentos, palavras-valise, alice.

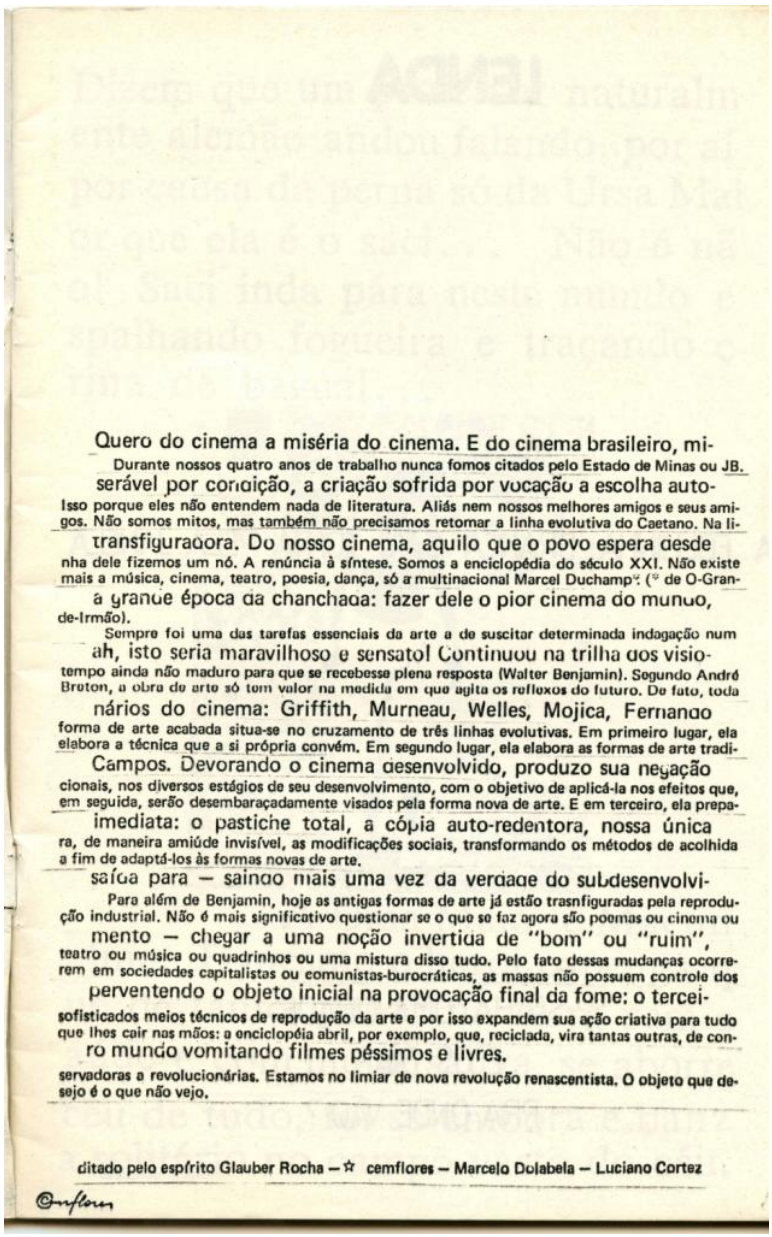
Muitos trabalhos de Luciano podem ser considerados poemas-montagem. No panfleto promocional do evento *Fontes alternativas de expressão em arte*, ocorrido durante a Mostra de Arte Postal de Cemflores de maio de 1981, Luciano se apresenta (ou é apresentado) como: *diretor de cinema em mimeógrafo*.

Na revista Alegria Bluesbanda nº4, logo nas primeiras páginas, há um texto "ditado pelo espírito de Glauber Rocha" a Luciano Cortez e Marcelo Dolabela, em que o cineasta baiano transmite, desde o além, sua visão do cinema brasileiro para os dois poetas. Camadas ou vozes de texto se superpõem. Lemos, escutamos, algo como:

> Do nosso cinema, aquilo que se espera desde a grande época da chanchada: fazer dele o pior cinema do mundo. [...] Devorando o cinema desenvolvido, produzo sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, a nossa única saída para – saindo mais uma vez da verdade do subdesenvolvimento – chegar a uma noção invertida de "bom" ou "ruim", pervertendo o objeto inicial na provocação final da fome: o terceiro mundo vomitando filmes péssimos e livres.

Este fragmento me faz recordar do filme-trailer *A República dos Meninos* (1979) (ver Cap. I), trazendo propostas para um "cinema em mimeógrafo" do terceiro mundo, que fricciona as noções de "bom" e "ruim"[131].

[131] Podemos pensar também como opera essa noção invertida de "bom" e "ruim" no poema de Marcelo Dolabela *o poema não é bom* (1978), analisado na seção sobre o poeta, ao final deste capítulo III.



Quero do cinema a miséria do cinema. E do cinema brasileiro, mi-
Durante nossos quatro anos de trabalho nunca fomos citados pelo Estado de Minas ou JB.
serável por condição, a criação sofrida por vocação a escolha auto-
Isso porque eles não entendem nada de literatura. Aliás nem nossos melhores amigos e seus amigos. Não somos mitos, mas também não precisamos retomar a linha evolutiva do Caetano. Na li-
transfiguradora. Do nosso cinema, aquilo que o povo espera desde
nha dele fizemos um nó. A renúncia à síntese. Somos a enciclopédia do século XXI. Não existe mais a música, cinema, teatro, poesia, dança, só a multinacional Marcel Duchamp (º de O-Gran-
a grande época da chanchada: fazer dele o pior cinema do mundo,
de-Irmão).
Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num
ah, isto seria maravilhoso e sensato! Continuou na trilha dos visio-
tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta (Walter Benjamin). Segundo André Breton, a obra de arte só tem valor na medida em que agita os reflexos do futuro. De fato, toda
nários do cinema: Griffith, Murneau, Welles, Mojica, Fernando
forma de arte acabada situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, ela elabora a técnica que a si própria convém. Em segundo lugar, ela elabora as formas de arte tradi-
Campos. Devorando o cinema desenvolvido, produzo sua negação
cionais, nos diversos estágios de seu desenvolvimento, com o objetivo de aplicá-la nos efeitos que, em seguida, serão desembaraçadamente visados pela forma nova de arte. E em terceiro, ela prepa-
imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única
ra, de maneira amiúde invisível, as modificações sociais, transformando os métodos de acolhida a fim de adaptá-los às formas novas de arte.
saída para — saindo mais uma vez da verdade do subdesenvolvi-
Para além de Benjamin, hoje as antigas formas de arte já estão trasnfiguradas pela reprodução industrial. Não é mais significativo questionar se o que se faz agora são poemas ou cinema ou
mento — chegar a uma noção invertida de "bom" ou "ruim",
teatro ou música ou quadrinhos ou uma mistura disso tudo. Pelo fato dessas mudanças ocorrerem em sociedades capitalistas ou comunistas-burocráticas, as massas não possuem controle dos
perventendo o objeto inicial na provocação final da fome: o tercei-
sofisticados meios técnicos de reprodução da arte e por isso expandem sua ação criativa para tudo que lhes cair nas mãos: a enciclopédia abril, por exemplo, que, reciclada, vira tantas outras, de con-
ro mundo vomitando filmes péssimos e livres.
servadoras a revolucionárias. Estamos no limiar de nova revolução renascentista. O objeto que desejo é o que não vejo.

ditado pelo espírito Glauber Rocha — ☆ cemflores — Marcelo Dolabela — Luciano Cortez

©cemflores

Figura 110 – Texto-montagem de Marcelo Dolabela e Luciano Cortez

Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, s.d. (provavelmente 1981).

Na mostra de poesia postal de 1981, dois livrinhos de Luciano Cortez foram apresentados: *1671* (não datado, provavelmente, 1980) e *Bichos: Luciano no cio* (1981). Este último está composto de escritas caligráficas em diferentes registros, entre infantil e adulto, emotivo-dramático ou sutil, rebuscado ou bruto. As palavras se tramam com rabiscos, grafismos, traços, nanquim. Dessa combinação saltam impressões como um passeio por uma cidade: fotografias difusas, palavras-imagens, detalhes impregnantes, confusões de sentidos. A escrita caligráfica se combina com as linhas dos desenhos como no "hai-ga" ou "zen-ga" japonês, o poema-pintura zen. "Misto de desenho e texto-haikai. [...] O 'hai-ga' é uma entidade intersemiótica, de natureza verbi-voco-

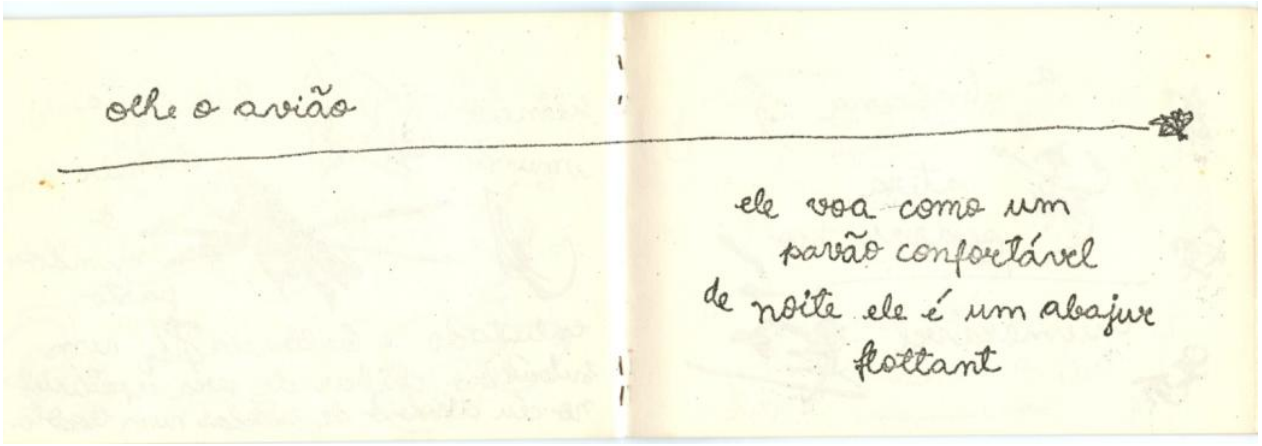
visual (palavra-som-imagem, num só gesto)" (LEMINSKI, 1983, p.41). Caminhamos pelo zoológico ou por uma cidade estranha, selva urbana. Nessa montagem de sentidos, nos encontramos, de repente, em uma manifestação estudantil ou em um poema-cinema em movimento.

Figura 111 – Capa de *Bichos: Luciano no cio* de Luciano Cortez, 1981.



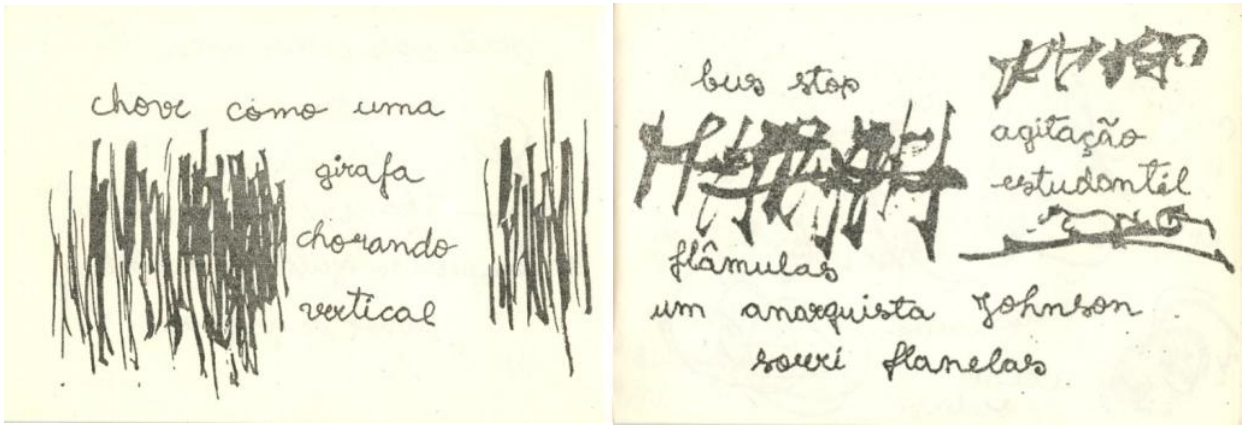
Fonte: CORTEZ, Luciano. **Bichos**: Luciano no cio. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

Figura 112 – Páginas centrais de *Bichos: Luciano no cio*. Luciano Cortez, 1981.



Fonte: CORTEZ, Luciano. **Bichos**: Luciano no cio. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

Figuras 113 e 114 – Páginas de *Bichos: Luciano no cio*. Luciano Cortez, 1981.



Fonte: CORTEZ, Luciano. **Bichos**: Luciano no cio. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

Na revista Esteio nº6 de 1980, organizada pelo C.M.C.P. (Centro Mineiro de Cultura Popular), há uma entrevista com integrantes de Cemflores. Marcelo, Adriana, Roberto, Juca, Duzão e Luciano comentam sobre as perspectivas poéticas do grupo. Luciano diz:

> Proposta de trabalho:
>
> Anarquia na informação. Todo mundo informa e se informa.
>
> Produção e circulação de informação:
>
> O texto padrão cria péssimo hábito de leitura fácil. O fim da lógica (sintaxe) do padrão exige do leitor que ele mesmo produza a lógica para o texto (agora outro texto), reorganize sua visão da realidade.

Para mim, este comentário é bastante revelador da poética de Luciano que, através da montagem de fragmentos de textos e a introdução de outros elementos e materiais ao trabalho, como papel, plástico e tecido, cristaliza composições estranhas. Com a interrupção de narrativas e ao relacionar temporalidades distintas, extrai sensações e sinestesias. Com isso, provoca o surgimento de outras lógicas para a apreensão da realidade.

Estes aspectos estão presentes em *1671* (livro-objeto com 16x30cm, s.d., provavelmente, 1980 ou 1981), um dos principais trabalhos que realizou durante Cemflores. Nele, avança em caminhos esboçados em *A República dos meninos* (1979), incorporando materialidades diversas ao livro, como plástico, santinhos, tecido... Compõe uma espécie de ficção científica utópica/distópica, deglutindo textos diversos, seus e de autorias outras não explicitadas, criando um universo complexo de utopianos,

octubrianas, conquista das Américas, seres pré-históricos e seres futuros, mundo do consumo, informações científicas e fabulações museológicas.

Figuras 115 e 116 – Capa e contracapa de *1671* de Luciano Cortez, 1980.



Fonte: CORTEZ, Luciano. **1671**. Belo Horizonte: Cemflores, s.d. (provavelmente, 1980).

Nas entrevistas que realizei aos integrantes de Cemflores, o livro *1671* foi muitas vezes mencionado, por ter transformado a percepção de alguns deles sobre o que poderia ser a poesia e o livro, ampliando possibilidades e criando um ponto de inflexão importante no grupo.

RUBINHO MENDONÇA[132] – O Luciano foi o cara que fez um livro que é um dos que mais me pirou, de todos os livros que eu já vi na minha vida. Que era um livro muito louco. Teoricamente era um livro nos mesmos moldes que a

[132] Entrevista com Rubens Mendonça, realizada por Clara Albinati, em 2020.

gente fazia, mas estava a milhas e milhas separado do que eu fazia. Você pode reduzir meus poemas a uns aforismos: engraçados, debochados, irreverentes. O que o Luciano fez no livro dele era um universo completamente em si mesmo, uma coisa de louco. O livro era uma página de plástico, uma página de toalha de mesa, um poema escrito de cabeça pra baixo, um poema grandão que você lia inteiro e falava "hã?". Você chegava no final daquele textão e pensava que caralho é esse? Incrível. Incrível em termos de ser uma coisa que te inspira. Você não sabe nem o que é que você teve na sua mão.

Roberto Soares (2020) conta que *1671* influenciou seu livro *Fogos de ar* (1980).

Marcelo[133] diz que Luciano demorou muito tempo para fazer este trabalho, foi atrás de uma máquina de escrever que tivesse o tamanho de letra que encaixasse exatamente naquilo que imaginava, buscou um mimeógrafo específico. Havia a preocupação em obter os tons de negro desejados, escolher o tamanho das letras, a textura do papel...

Figuras 117 e 118 – Páginas de *1671* de Luciano Cortez, 1980.



Fonte: CORTEZ, Luciano. **1671**. Belo Horizonte: Cemflores, s.d. (provavelmente, 1980).

[133] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.

LUCIANO CORTEZ[134] **–** *1671* é um bloco com um tanto de folhas dentro, grampeadas, tem também tecido, tem plástico... Esse livro foi impresso em mimeógrafo, mas a partir do estêncil eletrônico pra poder ter essa imagem.

Para o texto, eu cacei uma máquina de escrever, descobri lá na biblioteca da Filosofia e datilografei o texto por lá porque tinha um tipo especial, a escolha do papel também foi específica para produzir um determinado efeito. Datilografei numa máquina de escrever mecânica, porque lá tinha esse tipo completamente diferente, era um tipo grande, um tipo incomum. Eu queria quando planejei o *1671*, pensei, sem saber bem o que era isso, que fosse um pouco como uma gravura. Como se o xerox, como se a impressão em mimeógrafo fosse uma gravura. Pensar plasticamente.

Montava isso num papel e isso era queimado, se queimava o estêncil e depois rodava isso na máquina eletrônica, elétrica. Eu devo ter feito umas 500 cópias. Depois eu cortei, porque não tem essas margens, [para ficar] sangrando.

Procurei em gráficas diversas para conseguir esse papel mais grosso, achei a textura muito interessante.

[O livro] é um pouco menor que A4, é uma espécie de tira, com grampos por cima, uma espécie de bloco. Era pra ser visto como uma espécie de rolo.

O texto é mais ou menos uma narrativa fragmentada, como se fosse uma ficção científica, só que em vez de você ir pro futuro, você ia pro passado.

[Sobre o título, *1671*], peguei mais ou menos o período do início da colonização portuguesa no Brasil. Então tem na capa mapas rodoviários, com ilustrações de livros de francês, a fotografia de uma francesa, de uma concierge num imóvel qualquer, aquele Cristo do Holbein, mais uma pintura romântica por aqui replicada três vezes.

JAIR FONSECA[135] – Todo mundo ficava muito espantado com o que o Luciano fazia, ninguém tinha palavras. [...] Do que eu guardo disso, [...] a gente tem essas memórias estéticas, em sentidos físicos mesmo. A contracapa era um quadriculado vermelho e branco. Se você pegasse aquilo, você pega o livro e a contracapa digo, era um pano e ali dentro tem uma página de plástico. Aquele plástico de encadernar caderno escolar, com santinhos colados, o xerox ampliado de texto aleatório. Era isso que ele fazia, o tipo de experiência estética impressionante que a gente teve no contato com esses artistas da nossa geração fazendo alguma coisa.

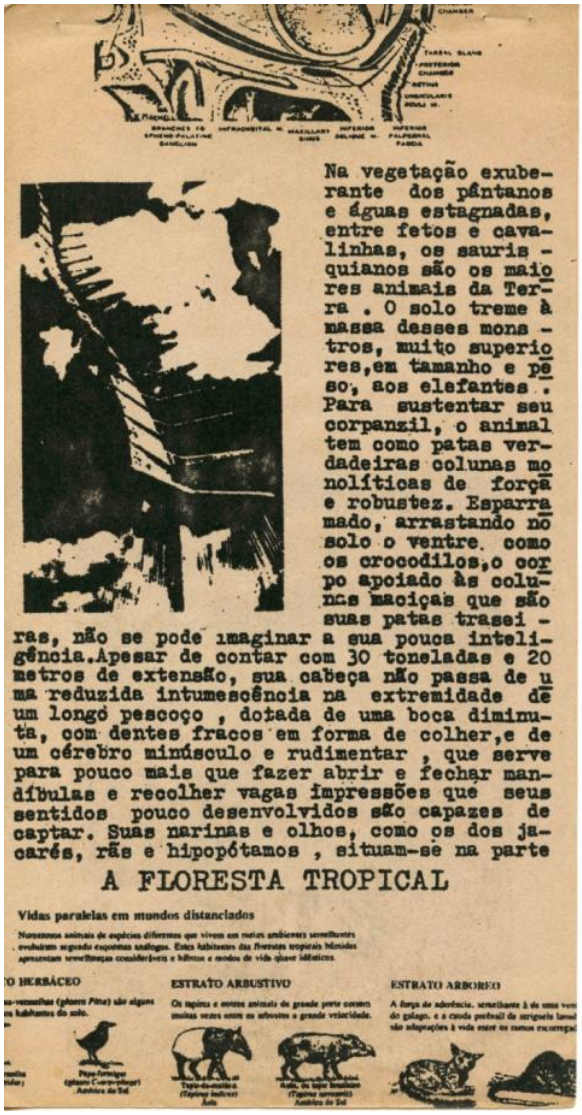
LUCIANO CORTEZ – Há colagens de texto também. Por exemplo, isso aqui é uma imagem de um guarda vermelho que eu enquadrei dentro de uma estrela e repliquei várias vezes. Esse texto é meu: “guarda vermelho e seus olhos de cometa (...)”.

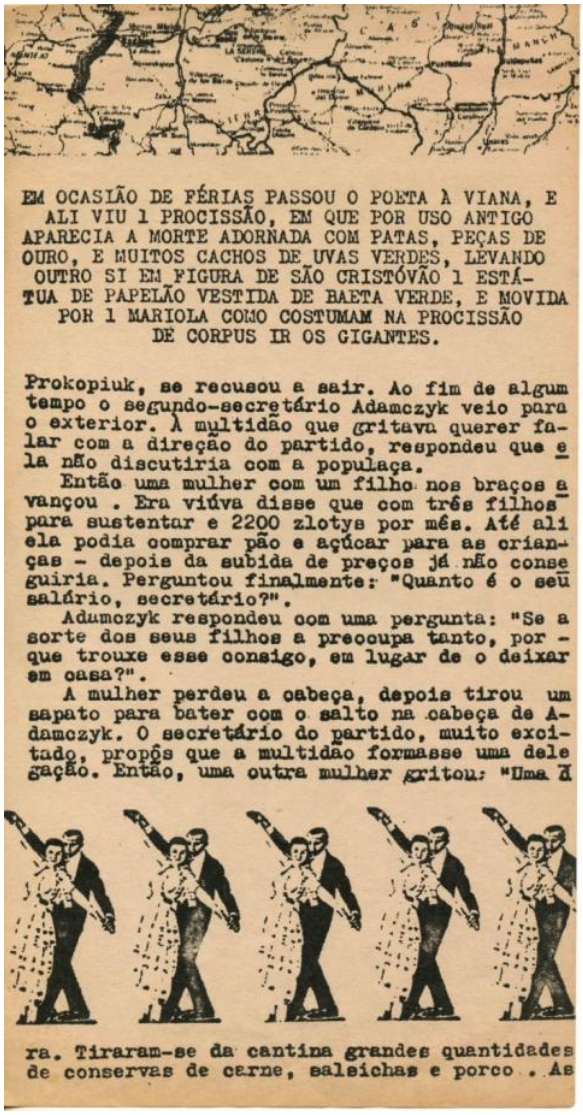
Foram incorporadas muitas coisas como santinhos, nossa senhora, fotografias e outras coisas mais. Esse livro é uma espécie de grande colagem. Que entram coisas como utopia: “os utopianos dividem os intervalos do dia e de uma noite em 24 horas iguais (...)”. Publicidades diversas. Textos dos títulos

[134] Os depoimentos de Luciano Cortez foram selecionados de duas entrevistas, realizadas por Clara Albinati, em 2009 e 2019.
[135] Entrevista com Jair Fonseca, realizada por Clara Albinati, em 2020.

que estão nos poemas do Gregório de Matos. Histórias em quadrinhos, do Flash-Gordon. São várias linhas narrativas e essas áreas narrativas percorrem uma conversa entre críticos nos museus, coisas ligadas a questões políticas daquele tempo no final da década de 1979, início da de 1980, e imagens de outras intervenções. Fotografias antigas, quando elas entram nesse processo do xerox, acabam ganhando uma densidade e uma perda de leitura. Pedaços de livros, enciclopédias. Reproduções de pinturas. Algo de livro de francês. Tá vendo esses desgastes de letras? Esses desgastes de letra eram interessantes também, fazia parte da construção do mimeógrafo.

Figuras 119 e 120 – Páginas de *1671* de Luciano Cortez, 1980.





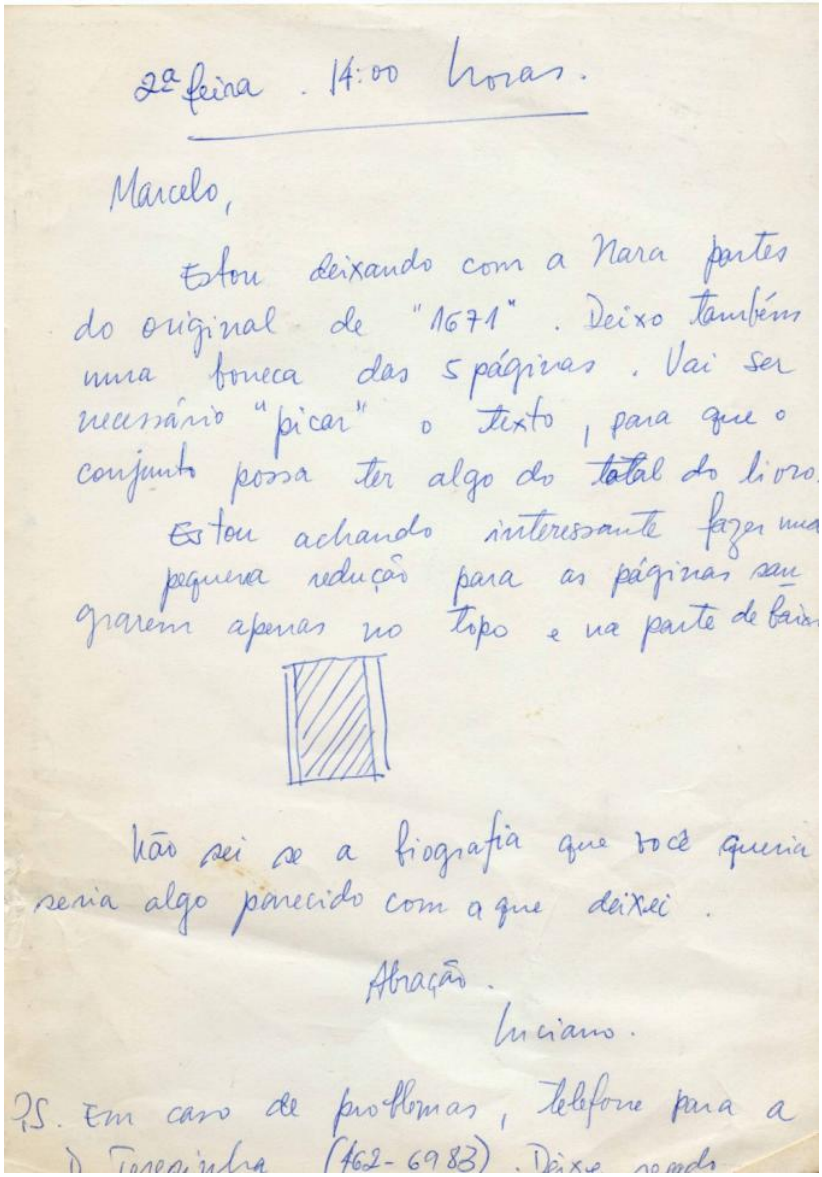
Fonte: CORTEZ, Luciano. **1671**. Belo Horizonte: Cemflores, s.d. (provavelmente, 1980).

RUBINHO MENDONÇA – Como artista, esse livro me marcou. A pujança de fazer uma afirmação dessas, um *statement* desses. Um livro que você lê e não

entende picas. Mas ao mesmo tempo é uma coisa que te atrai, que você quer voltar e pegar o danado. Passar a mão no negócio, cheirar. Isso para mim foi o máximo. Pensei, poxa, realmente, não tem limites para a criatividade. Não existem limites, não deve haver e é isso aí, vale tudo.

LUCIANO CORTEZ – Essa época a gente já tava entendendo o seguinte: que simplesmente você publicar, ter a capacidade de publicar não era mais suficiente, porque isso já se fazia. O que estava em discussão agora era a qualidade daquilo que a gente estava fazendo. Nesse momento a gente estava pensando mesmo nessa questão de linguagem do texto, rupturas, etc. Era uma coisa que eu achava importante, que não bastava a poesia marginal, independente, ela tinha que produzir coisas, efeitos sobre as pessoas.

Figura 121 – Recado de Luciano Cortez a Marcelo Dolabela sobre a publicação do livro *1671*.



2ª feira . 14:00 horas.

Marcelo,

Estou deixando com a Nara partes do original de "1671". Deixo também uma foneca das 5 páginas. Vai ser necessário "picar" o texto, para que o conjunto possa ter algo do total do livro.

Estou achando interessante fazer uma pequena redução para as páginas saírem gravem apenas no tipo e na parte de baix

Não sei se a biografia que você queria seria algo parecido com a que deixei.

Abraço.

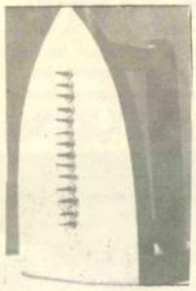
Luciano.

PS. Em caso de problemas, telefone para a [illegible] (462-6983). Deixe recado

Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 122 – Glossário, Cemflores, 1981.

Alimento — Fazer um ready-made com uma lata metendo dentro algo irreconhecível por seu som e soldar a lata.
(Marcel Duchamp — Man Ray)



Anjo vadio — No meu lado burocrata/tem sempre um pobre diabo/de paletó e gravata/em pleno verão carioca/que às vezes perde a cabeça/e canta choroso e terno/quero que você me aqueça neste inverno. (Olívia e Geraldo Carneiro).

Casa de Penélope — Agora, no meu ouvido/ulissíaco/pode toda sereia/sirena/buzinar./ eu tenho a casa de Penélope/adiante/no meu sentido/Itaca. (Wally Salomão).

Cemflores — Floresci um Beatles com o Dolabela e o cavalo marinho virou leão marinho, joguei no bicho.

Cinema — O cinema faz as emoções parecerem tão fortes e verdadeiras, ao passo que quando alguma coisa realmente te acontece, é como assistir televisão, você não sente nada. (Andy Warhol).

Clarim — Poetas, músicos, cantores,/gente de todas as cores,/façam este favor pra mim:/quem souber tocar que toque/flauta, trombone ou clarim,/quem puder gritar que grite,/quem toca apito apite,/faça este mundo acordar. (Lupiscínio Rodrigues).

Como se toca — Jazz não é bem o que se toca, mas como se toca.

curtição — os girassóis/amarelol/Resistem (manuel bandeira)

Desabutino — Quem quer saber de mim na cidade do arrepio/um poeta sem eira nem beira de um calipso neurótico/um orfeu fudido. Sem ficha nem ninguém pra ligar/num dos 527 orelhões desta cidade vazia. (Chacal).

Dezessete — andy warhol — augusto de campos — beatles — caetano veloso — carlos drummond de andrade — geraldo carneiro — janis joplin — joaquim branco — maria schneider — marina — marcel duchamp — nicolas behr — rita lee — robert crumb — roy lichtenstein — woody allen — yoko ono.

Do sonho ou do latrocínio — Somos técnicos em furtar o ouro do caminho. Ladrões de tudo. Da poesia sabemos que ela deve ser ágil e cândida, como uma criança. Arroz integral com coca cola. Ying e yang tropical.
"Quem quer saber de um poeta na idade do rock?" E o rock ainda na vitrola. "A existência palpável da vida e todas as girls."

Editorial — adj. 2 gên. Relativo a editores; s. m. pl. artigos de fundo geralmente escritos pelos redatores do jornal. Podem referir-se a acontecimentos do momento, indicando filiação ou tendência ideológica.

Endereço — Cemflores (luciano) R. Chapecó, 223 — Prado, belo horizonte-mg, cep 30000.

Felicidade Brasileira — Em algum lugar/parece que no Brasil/existe um homem feliz. (Maiakóviski).

Fome — Então eles começam à escrever aqueles textos panfletários. Vê lá se eu vou falar de fome para a cara que está com fome...Eu cá com meus comparsas quero mais é minar a fome e a miséria, o que é bem diferente de falar de miséria pros miseráveis. (Ronaldo Santos).

imagens — ...e o gigante que amedronta é somente a sombra de um anão. (Werner Herzog — Coração de Cristal)

impressão — ALEGRIA BLUESBANDA foi impressa sob a responsabilidade do DCE-UFMG, na gráfica da UFMG no período de julho-agosto de 1981.

Mariposas — Boa noite Lâmpida/ — Boa noite Mariposa/ — Posso oscular-lhe a sua face?/ — Pois não, mas bem rápido, heim, que daqui a pouco eles me apagam. (Adoniram Barbosa).

Opinião — E quando me falam da revolução de Grande Sertão: Veredas, lembro-me que seu vaidoso autor quis — e conseguiu — escrever um Ulisses de Província. (Rosário Fusco).

Poesia da importância do sol e da chuva — Os poetas são os cinemas dos "mudos". O Augusto de Campos passou horas conversando comigo sobre Lupiscínio Rodrigues e me passou muitas informações, me apresentou coisas que eu não conhecia (Caetano Veloso). Minha música é o folclore do tecnológico (Rita Lee). Só se pode roubar a quem se ama, eu roubo muito de Mozart (Tom Jobim). Como se ter ido fosse necessário para voltar (Gilberto gil). Tudo tudo tudo (Caetano Veloso). Matei o Miguel (Fritz the Cat/R. Crumb). Eu jogo com um pouco de humor (Carlos Drummond de Andrade). O poema não é bom nem ruim, o poema é uma idéia. O poeta mostra o pinto para a namorada e proclama: eis o reino animall (Cacaso). Sweet dreams, baby (Roy Lichtenstein). Tenho 70 amantes (Maria Scnneider). Não me pergunte por quem os sinos dobram; eles dobram por ti (John Donne). Ficamos até mesmo todos juntos reunidos numa pessoa só (Arnaldo Baptista). Vê se me dá o prazer de ter prazer comigo (Rita Lee). A não ser que alguém apareça pra falar de sonhos e revire as estrelas como Galileu (Geraldo Carneiro). Surpresa na surpresa na surpresa na surpresa na surpresa na surpresa na surpresa
(POESIA DA IMPORTÂNCIA DO SOL E DA CHUVA)

Poesia e música — "Esse negócio de passar do livro pro disco, da poesia impressa prá poesia cantada, não aconteceu, necessariamente, com nossa geração. Nunca escrevi poesia, começei mesmo fazendo letras de música. A questão de saber se poesia é o que está impresso ou o que está gravado, é mais uma consequência do status atribuído à palavra poesia, que ganhou tal respeitabilidade que dizemos: Puxa, essa letra do Luiz Gonzaga é um poema! Como se isso a qualificasse melhor". (Caetano Veloso).

Política — O que mais incomoda é a minha vontade de cotidianizar a política e politizar o cotidiano. (Caetano Veloso)

Ponto de partida — Ponto de parada de partida. Nós não queremos a solução/solidez dos poetas. A geral, a grana de entrada. Saber que a fome é maior que o próprio desejo; como Valery (Augusto traduziu) a gente tá a fim de morder o que puder. Comer o nosso próprio rabo mandalicamente e o rabo dos outros.

preparem-me um omelete — A arte não é mais uma produção de intelectuais e a posse dos senhores; as seis artes não são mais seis, nem artes — há ainda a fotografia, o cinema, o concerto, o plástico, o bule de chá, o mictório, a cadeira. Nada é arte tudo é criação artística.

Reportagem — Se Pica-flor me chamais/Pica-flor aceito ser/mas resta agora saber,/se no nome, que me dais/meteis a flor que guardais/no passarinho melhor!/se me dais êste favor,/sendo só de mim o Pica,/e o mais vosso, claro fica,/que fico então Pica-flor. A OUTRA FREYRA, QUE SATYRIZANDO A DELGADA FIZIONOMIA DO POETA LHE CHAMOU PICA-FLOR (Gregório de Matos).

Revolução Caraíba — Queremos a revolução Caraíba... A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem... A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls. (Oswald de Andrade).

Rita Lee — Rita Lee ii tchup tchurururu/com todo prazer/quando a governanta der o bode/pode crer eu quero estar com você/superstar com você (Gilberto Gil).

Robert Crumb — Assassinato do Miguel.



Sacudidela — Arrancou-a da mesa enquanto falava e começou a sacudi-la de um lado para o outro com toda a força.
A Rainha Vermelha não opôs a menor resistência. Mas sua cara ficou cada vez menor e os olhos ficaram grandes e verdes. E depois, enquanto Alice continuava a sacudi-la, ela foi ficando cada vez menor ... e mais gorda ... e mais arredondada e ... (Lewis C.).

Setor Secundarista — À noite sonhávamos/e durante o dia/ comíamos os sonhos/da padaria em frente. (Alex Polari).

teia de aranha — Se o princípio técnico da colagem é muito simples — cola e tesoura — já seus mecanismos entram por um emaranhado sem fim de equilíbrios, associações, refinamentos. A idéia é associar/criar uma narrativa ou uma sensação — com base em conjuntos de imagens (e eventualmente objetos) que isoladamente tinham outra intenção.

Who is Who — Adriana: Curtição, Prepare-me um omelete e Teia de aranha; Fernandão: Cemflores, Cinema, Opinião, Poesia e música, Rita Lee e Yoko and John Lennon; Jair: Anjo Vadio, Casa de Penélope, Clarim, Como se toca, Desabutino, Felicidade Brasileira, Fome, Imagens, Inconclusão, Mariposas. Ou melhor, Pena, Política, Revolução Caraíba, Setor Secundarista e Somente amor; Luciano: Alimento, Reportagem e Sacudidela; Marcelo: Crumb, Robert, Dezessete e Poesia da importância do sol e da chuva; Murilo: Do sonho e do latrocínio, Poe e Ponto de partida & Todos: Cemflores (endereço), Index e Who is Who.

Yoko and John Lennon — Eu era um macho da classe trabalhadora, acostumado a ser servido e Yoko não entrou nessa. (John Lennon).

Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

4.4.2 Adriana Bizzotto

> **Teia de aranha** – Se o princípio técnico da colagem é muito simples – cola e tesoura – já seus mecanismos entram por um emaranhado sem fim de equilíbrios, associações refinamentos. A ideia é associar/criar uma nova narrativa ou uma sensação – com base em um conjunto de imagens (e eventualmente objetos) que isoladamente tinham outra intenção. (Bizzotto, 1981)

"Teia de aranha": verbete desenvolvido por Adriana Bizzotto no glossário coletivo, realizado por vários integrantes de Cemflores para a revista Alegria Bluesbanda nº3 (1981). Os verbetes foram criados a partir da montagem de citações de pessoas (escritores, artistas, músicos) referenciais para o grupo e de textos próprios.

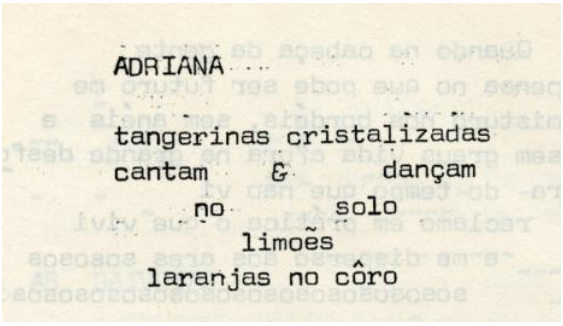


Figura 123 – Poema de Roberto Soares para Adriana Bizzotto.

Fonte: SOARES, Roberto. **Fogos de ar**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

Figura 124 – Detalhes do convite de formatura da turma de Psicologia da UFMG, 1984.





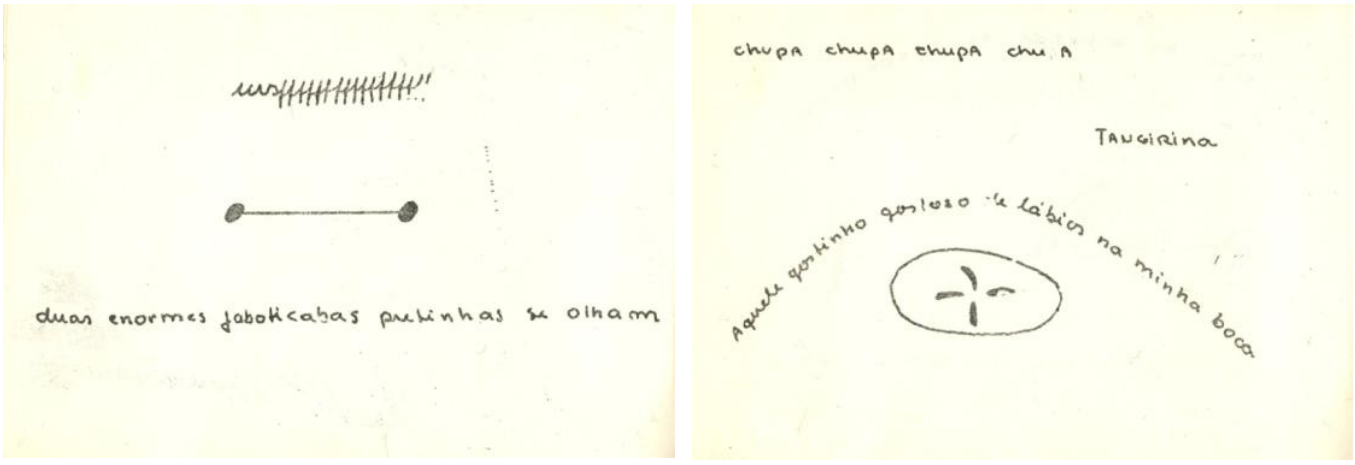
Fonte: Arquivo Dolabela.

Adriana enviou o convite de formatura da sua turma de Psicologia da UFMG (1984) a Marcelo Dolabela, quem guardou esse material por muitos anos.

MARCELO DOLABELA[136] – Luciano trabalhou no Pitágoras e tinha uma professora lá, aí essa colega do Luciano tinha uma aluna que era problemática, e a única pega que ela tinha com essa aluna, a Adriana Bizzotto, que na época era muito novinha, era que ela escrevia poema. A professora foi no Luciano: vocês têm um grupo de poesia, queria chamar a Adriana pra ir pra lá, pra ver se ela socializa, se ela arranja umas amizades, e aí agregamos a Adriana. E ela virou uma das cabeças do negócio. Como ela era muito organizada, entrou e começou a fazer coisas. Os livros dela e do Luciano tem muito a ver um com outro. Luciano fazia um livro e ela fazia um livro mais ou menos em resposta, ela era muito boa.

Em 1981, Adriana publicou o livro *Splin Recplin: A princesa Adriana no reino da libido encantada*, em claro diálogo com *Bichos: Luciano no cio*, os formatos dos livros são semelhantes (A6 na horizontal), Adriana também utilizou a escrita caligráfica e desenhos. A temática de *Splin Recplin* relaciona a sexualidade com o universo dos contos infantis. Há uma espécie de deambular por um espaço, observando de forma estranhada tudo ao redor. Aqui, um pouco diferente de *Bichos*, é dada atenção a coisas muito pequenas: objetos, frutas, pedrinhas, criando um mundo liliputiano e operando uma erotização sutil desse universo. Os poemas transmitem também a sensação de que estamos em um espaço mais contido, não tanto o da cidade, mas o do quarto, da observação através da janela, uma paisagem mais noturna e chuvosa, ansiando pelo dia e o sol. Diferenciando-se também de *Bichos*, a capa de *Splin Recplin* é em tecido.

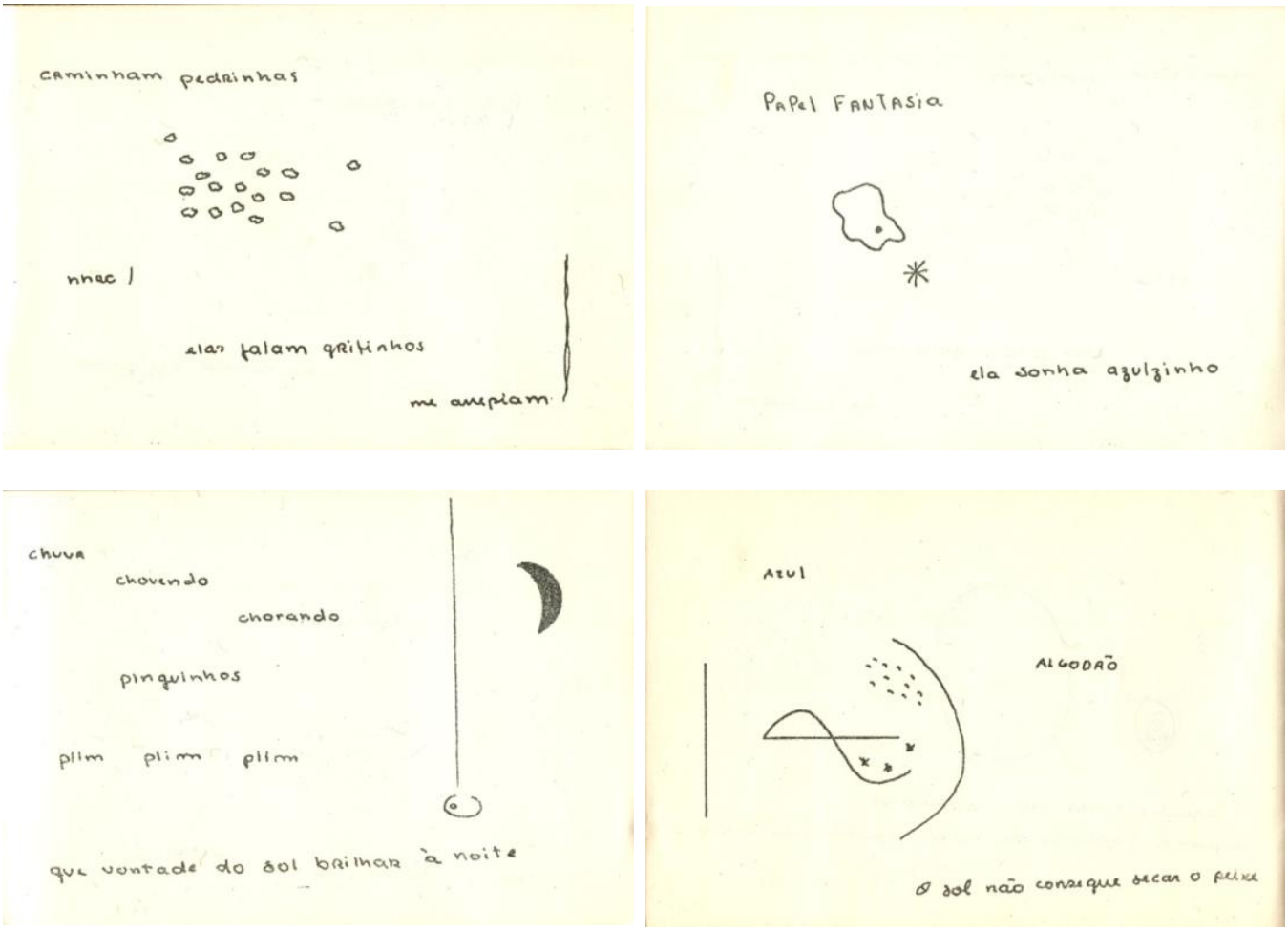
Figuras 125 e 126 – Páginas de *Splin Recplin* de Adriana Bizzotto, 1981.



Fonte: BIZZOTTO, Adriana. **Splin Recplin**: A princesa Adriana no reino da libido encantada. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

[136] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.

Figuras 127 a 130 – Páginas de *Splin Recplin* de Adriana Bizzotto, 1981.



Fonte: BIZZOTTO, Adriana. **Splin Recplin**: A princesa Adriana no reino da libido encantada. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

No panfleto *Fontes Alternativas de expressão em arte* (1981), Adriana Bizzotto é apresentada como *artista postal e escritora*. Atualmente, trabalha como psicanalista. Não tive oportunidade de entrevistá-la para esta tese, mas é interessante observar a importância dada por ela à arte postal em sua trajetória por Cemflores, como podemos ver em um depoimento seu, em *Cemflores: Lira dos quarent'anos 1977-2017* (2017), publicação comemorativa dos 40 anos do grupo. São muito numerosas suas contribuições nesse campo no arquivo Dolabela. Encontro trabalhos seus enviados a Luciano Cortez, Roberto Soares, Marcelo Dolabela, Valéria Jacovine, Anna Carolina (RJ), Lourival Gaspar (SP) e Hélio Lette (SP). Nos postais, Adriana trabalha com os mais estranhos materiais: espuma pintada, pedaços de cartão, imagens apropriadas de revistas...

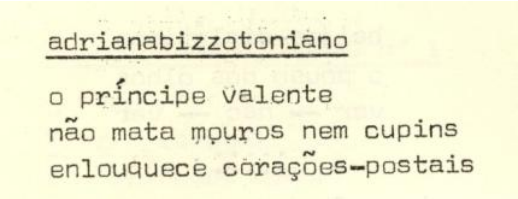


Figura 131 – Poema de Marcelo Dolabela dedicado à Adriana Bizzotto.

Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Grão**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

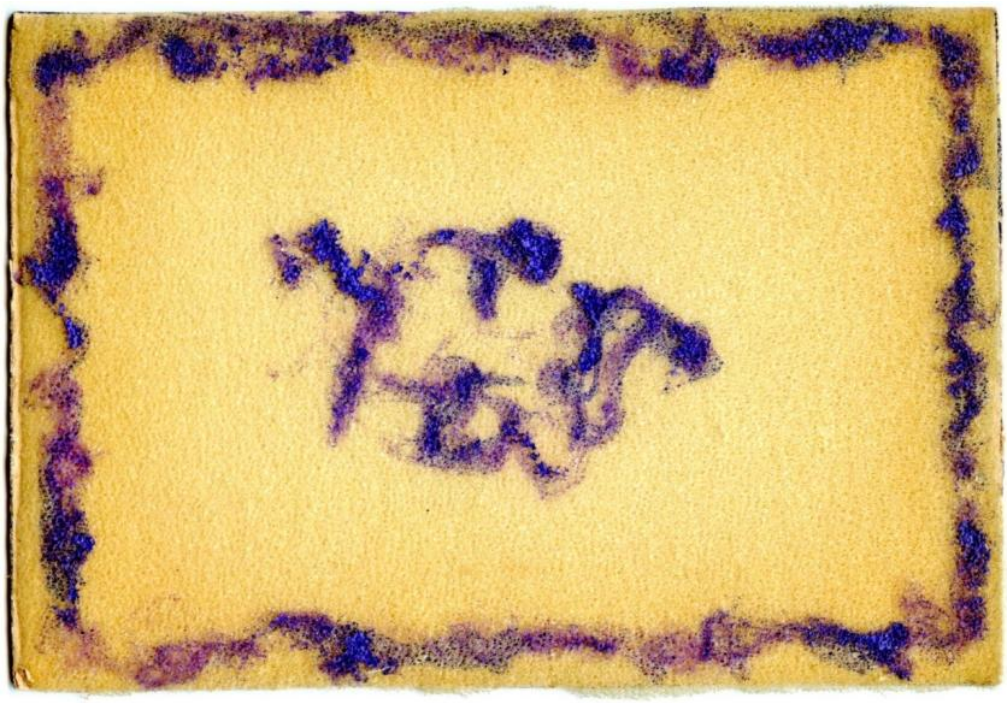
Oi, Cemflores!

Foi uma agradável surpresa receber a ligação e o convite do Marcelo para a participação na edição comemorativa da Cemflores. Surgiram em mim, adoráveis lembranças... Bons tempos!

Muitos anos nos separam daquele momento... Das atividades que mais me marcaram, encontra-se a exposição "Posições Amorosas". Na época, fiquei responsável pela parte de Arte Postal. Todo o acervo ficou com o Marcelo e não tenho nenhum exemplar... Se fosse escolher algo para publicação nessa edição comemorativa, certamente escolheria uma arte postal. Hoje, não possuo material para enviar. Meus poemas se traduzem no meu trabalho diário como psicanalista: poesia impressa na subjetividade de cada pessoa que acolho...

Assim, na impossibilidade de enviar minhas contribuições, desejo que a Cemflores seja ontem e hoje a manifestação de um poema vivo!!! (BIZZOTTO, 2017, n.p.)

Figura 132 – Arte postal de Adriana Bizzotto, 1980 ou 1981, tinta sobre espuma.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 133 e 134 – Arte postal de Adriana Bizzotto para Marcelo Dolabela, 1980. Pedaço de capa de caderno ou livro.



Fonte: Arquivo Dolabela.

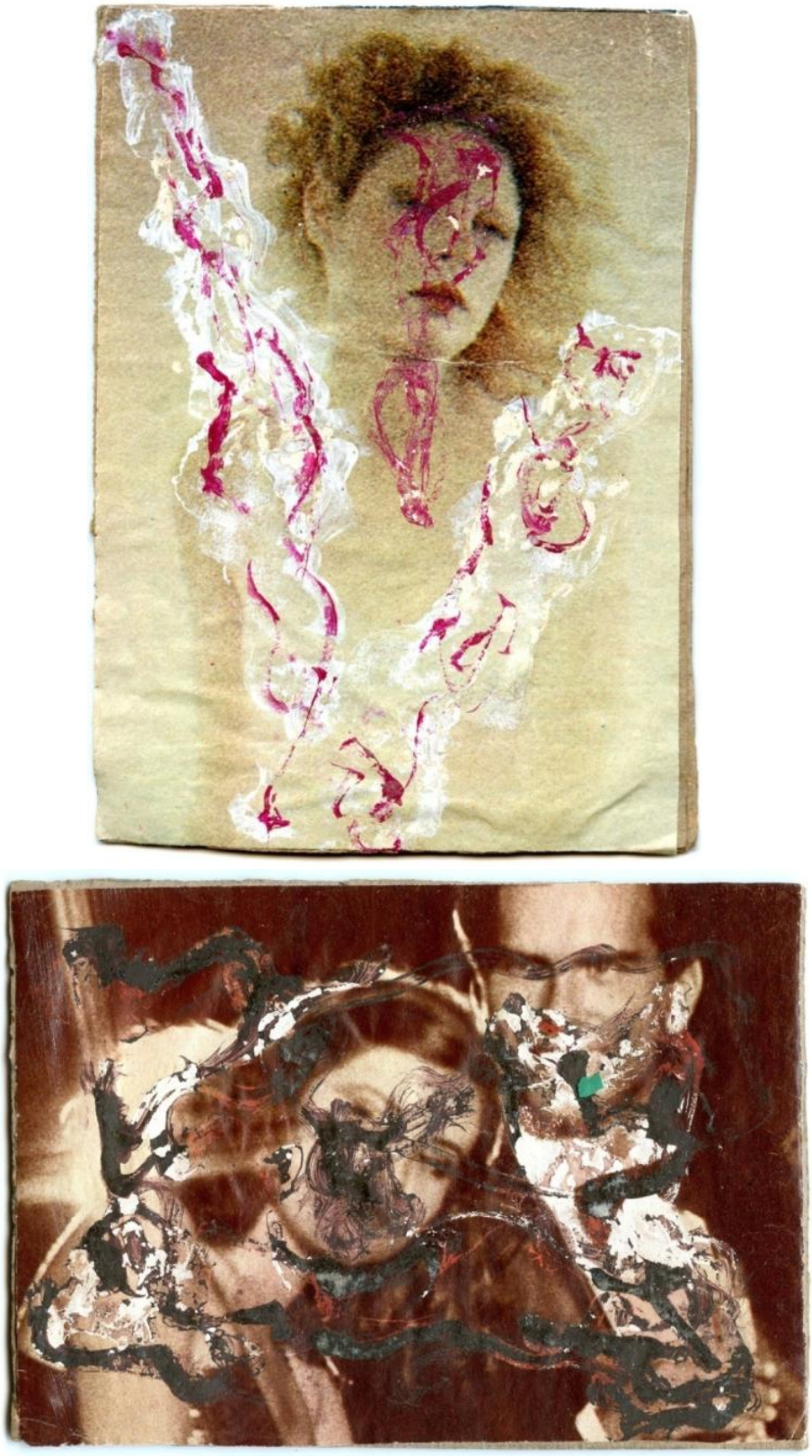
Gosto em especial de uma série de arte postal de Adriana, em que ela se apropria de imagens de revistas, provavelmente direcionadas ao público feminino, que apresentam casais luxuosos, bem vestidos, padronizados e, aparentemente, “perfeitos”. Adriana interfere violentamente sobre as imagens, pintando e as desfigurando, revelando a monstruosidade presente na expectativa social que limita o comportamento das mulheres e suas possibilidades de ser no mundo. Há uma perspectiva dolorosa sobre o feminino e cheia de revolta, as mulheres das fotos estão machucadas e, ao mesmo tempo, parecem mudas ou dormem.

Figuras 135 e 136 – Arte postal de Adriana Bizzotto a Roberto Soares, 1980 (frente e verso). “Amoras e Amores/ e na biologia/ o nervo olfatório ainda/ ñ aspira o cheiro”.



Fonte: Arquivo Dolabela.

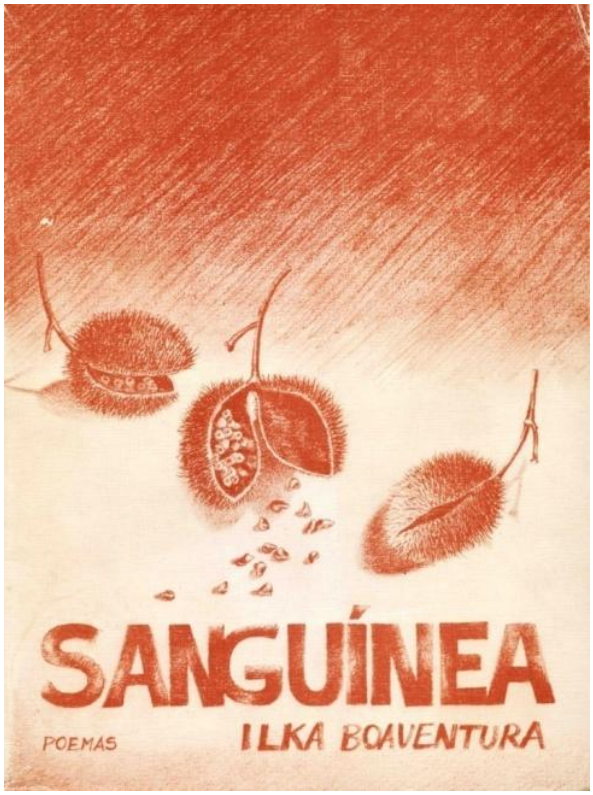
Figuras 137 e 138 – Arte postal de Adriana Bizzotto, não enviadas por correio, provavelmente, foram feitas em 1980.

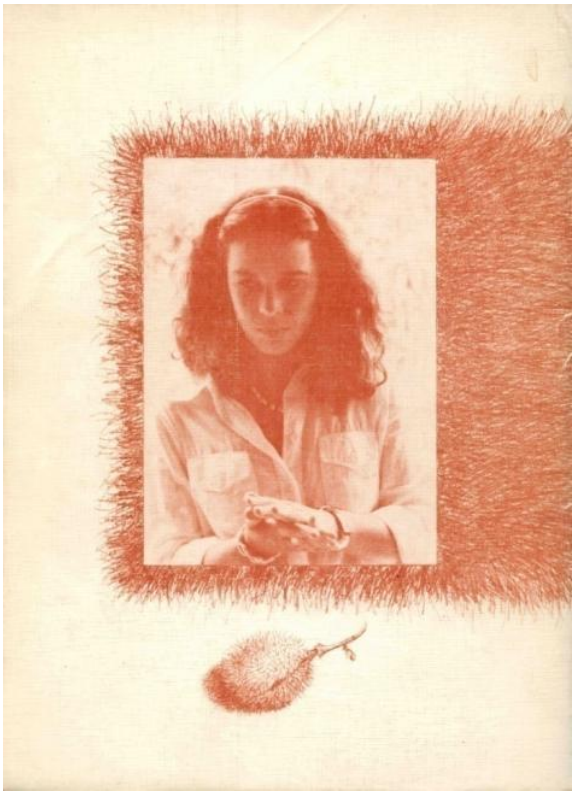


Fonte: Arquivo Dolabela.

4.4.3 Ilka Boaventura

Figuras 139 e 140 – Capa e contracapa do livro *Sanguínea* de Ilka Boaventura, 1981.





Fonte: BOVENTURA, Ilka. **Sanguínea**. Belo Horizonte, 1981.

Ilka Boaventura nasceu em Pirapora – MG, em uma família de intelectuais de classe média alta. Interessou-se pela escrita desde criança, frequentando a efervescência cultural da cidade. Em Belo Horizonte, realizou o curso de História pela UFMG. Através de Carlos Barroso, seu namorado à época, entrou em contato com Cemflores e passou a integrar o grupo.

ILKA BOAVENTURA [137] – Houve uma confluência de interesses no meu encontro com Carlos Barroso. Eu já escrevia poesia desde os meus 12 anos, quando morava em Pirapora. Frequentava um grupo de pessoas que também escreviam, como Juca Filho, que hoje é roteirista da Globo [...]. Era uma efervescência cultural nessa parte da cidade. [...] tinha os festivais de música, Sá e Guarabira, tinha todo um movimento cultural enquanto eu vivia lá. Depois, quando fui para Belo Horizonte, continuei com esses contatos nas férias. Então, quando eu conheci o Carlos Barroso, eu já tinha um vínculo forte com a literatura e ele me convidou para ir numa reunião do Cemflores. [...] E aí eu

[137] Entrevista com Ilka Boaventura, realizada por Clara Albinati, em 2019.

comecei a participar das reuniões. Eu conheci o Marcelo, eu conheci o Luciano, conheci o Juca, que entrou depois. O Jair... [...]

Evidentemente que tinha ali essa ideia de que uma pessoa que vem de uma classe média alta, ela tem uma cabeça, ela fala de interesses de classe. Mas eu sou mais gramsciana, eu acho que o intelectual ele tem o seu engajamento... À medida que você tem um projeto de mundo, uma leitura social, você se posiciona independentemente da classe social da qual você faz parte. É uma consciência do mundo, uma consciência social que te move, que te transforma e que te engaja em certas lutas sociais e políticas. [...] Então a gente faz escolhas também sobre os caminhos estéticos e políticos que a gente vai trafegar, né?

Ainda como estudante da UFMG, Ilka se interessou pela participação política e o engajamento nos movimentos negro e feminista. Depois de se formar em História, em 1980, cursou o mestrado em Antropologia na USP. Desde 1982, não reside mais em Belo Horizonte, transitando por São Paulo e Santa Catarina. Como professora do Departamento e do Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFSC, desenvolve pesquisas relacionadas às culturas e identidades negras no Brasil, quilombos e comunidades quilombolas, direitos étnicos, pensamento afro-social e arte afro-contemporânea[138].

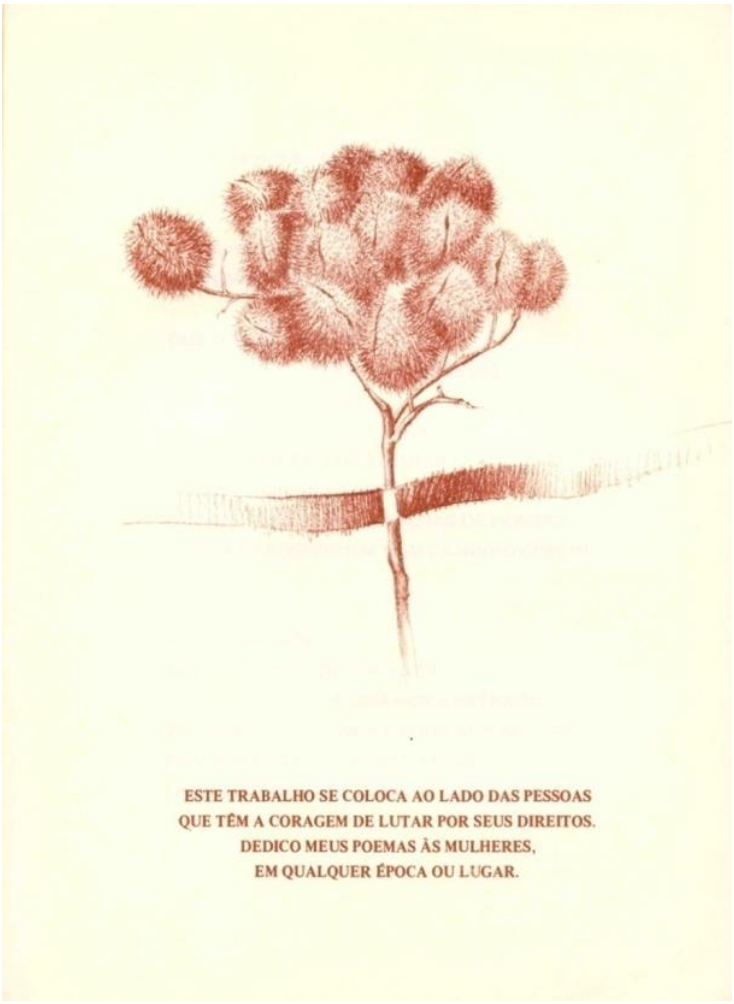
No início dos anos 1980, Ilka se interessou pela perspectiva feminista na literatura, questões não muito abordadas em Cemflores. Passou, então, a integrar outro grupo de estudos na UFMG, formado por mulheres que pesquisavam sobre poetisas brasileiras anteriores à década de 1930. O grupo tinha a participação de Sônia Queiroz, Thaís Guimarães e Lúcia Castelo Branco, entre outras. Entre as escritoras pesquisadas, Ilka menciona Ercília Nogueira Cobra, que publicou, nos anos 1920, os polêmicos livros *Virgindade anti-higiênica* (1924) e *Virgindade inútil* (1927). Sobre a passagem de Cemflores a um grupo de mulheres feministas, Ilka conta:

ILKA – É como se eu tivesse rompido também com uma estética discursiva que eu considerava mais dura afetivamente, mais masculina, no campo da rigidez masculina. Eu acho que os meninos todos daquela época tinham isso. Todos. [...]

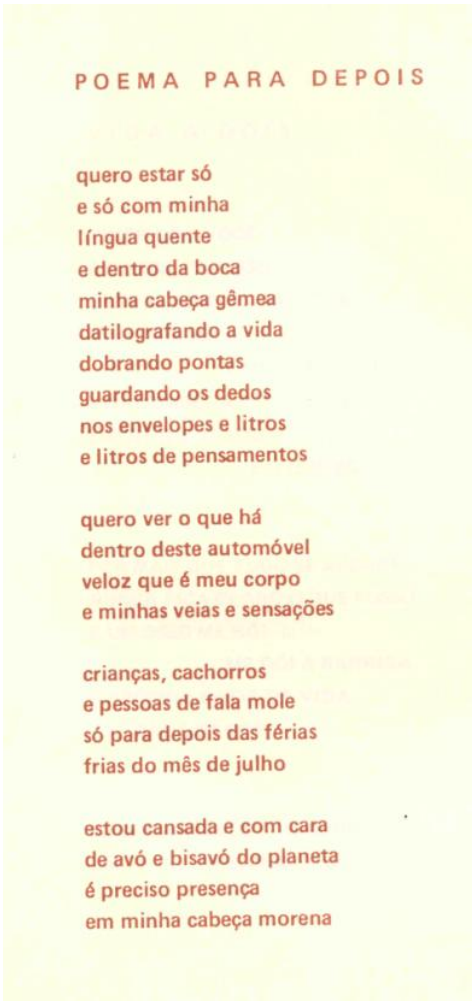
Eu estou te falando isso para explicar também porque, pouco a pouco, eu fui me deslocando de um eixo, de um grupo interessado exclusivamente em vanguarda poética, para um grupo onde a vanguarda era o pensamento feminista e a mulher na literatura.

[138] Segundo informações obtidas no currículo Lattes de Ilka Boaventura Leite.

Figuras 141 e 142 – Dedicatória e poema no livro *Sanguínea* de Ilka Boaventura, 1981.



ESTE TRABALHO SE COLOCA AO LADO DAS PESSOAS
QUE TÊM A CORAGEM DE LUTAR POR SEUS DIREITOS.
DEDICO MEUS POEMAS ÀS MULHERES,
EM QUALQUER ÉPOCA OU LUGAR.



POEMA PARA DEPOIS

quero estar só
e só com minha
língua quente
e dentro da boca
minha cabeça gêmea
datilografando a vida
dobrando pontas
guardando os dedos
nos envelopes e litros
e litros de pensamentos

quero ver o que há
dentro deste automóvel
veloz que é meu corpo
e minhas veias e sensações

crianças, cachorros
e pessoas de fala mole
só para depois das férias
frias do mês de julho

estou cansada e com cara
de avó e bisavó do planeta
é preciso presença
em minha cabeça morena

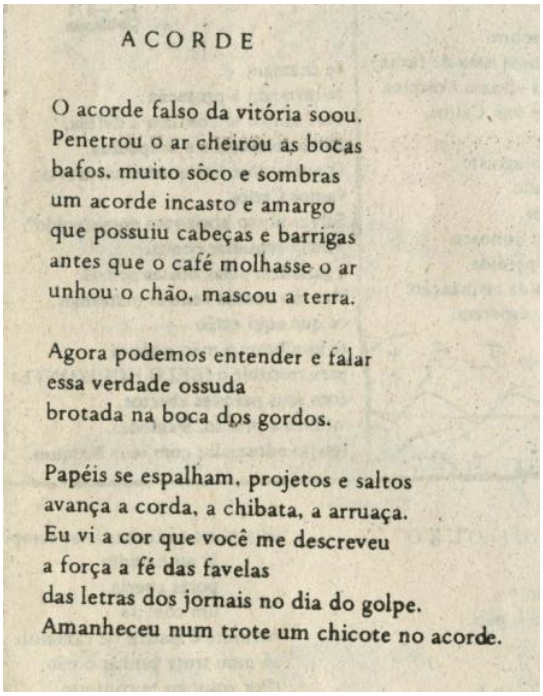
Fonte: BOVENTURA, Ilka. **Sanguínea**. Belo Horizonte, 1981.

Dando vazão a essas pesquisas, quando morava em São Paulo, em 1981, Ilka publicou *Sanguínea*, seu primeiro livro de poesias.

ILKA - Quando eu publiquei meu livro, que é extremamente feminista para aquela época, foi um livro dedicado às mulheres, tinha toda uma preocupação de mostrar um pouco meu lado feminino e meu lado militante também, feminista. [...]

O livro aconteceu dentro de um momento político meu de valorizar muito mais e efetivamente uma narrativa que falasse da mulher, que falasse do sentimento e da feminilidade, da sensualidade com liberdade e isso tinha a ver com todo um discurso, uma narrativa que, evidentemente, tinha uma preocupação estética e também uma preocupação política. Ou seja, não era só fazer literatura. Mas era uma literatura engajada dentro de uma discussão feminista, poética, que estava acontecendo também naquele momento.

No livro *Sanguínea*, Ilka menciona Cemflores nos agradecimentos "[aos] amigos da CEMFLORES, por me ajudarem a ver que a poesia, apesar de não encher barriga nem fazer revolução, é essência necessária à vida" (BOAVENTURA, 1981). Em nossa entrevista, diz que, ao publicar o livro, contou "com o reconhecimento dos colegas e com o apoio, com o interesse, com a leitura dos colegas do meu trabalho" (BOAVENTURA, 2019). Devido ao deslocamento espacial e de interesses, no início de 1980, Ilka se distanciou de Cemflores (sem romper realmente com o grupo), mas seu círculo afetivo permaneceu, até hoje, marcado por essa experiência: "Todas as vezes que eu vou à Belo Horizonte, eu procuro esses meus colegas, eu quero estar com eles" (IBIDEM).

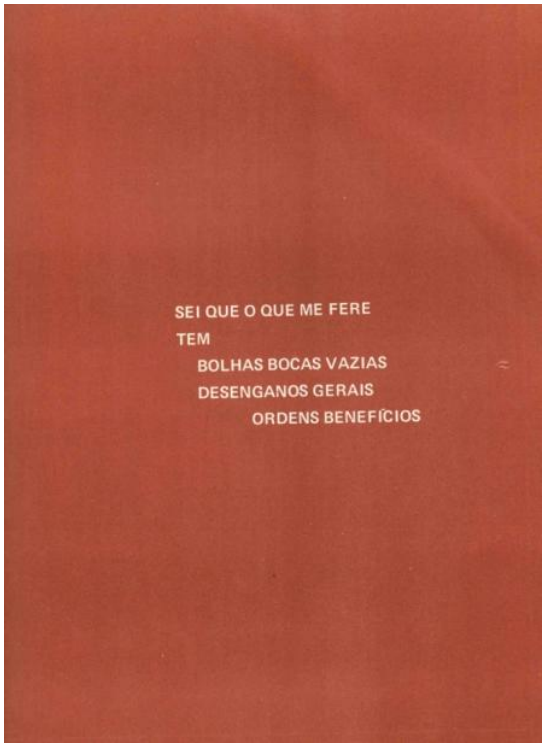


ACORDE

O acorde falso da vitória soou.
Penetrou o ar cheirou as bocas
bafos, muito sôco e sombras
um acorde incasto e amargo
que possuiu cabeças e barrigas
antes que o café molhasse o ar
unhou o chão, mascou a terra.

Agora podemos entender e falar
essa verdade ossuda
brotada na boca dos gordos.

Papéis se espalham, projetos e saltos
avança a corda, a chibata, a arruaça.
Eu vi a cor que você me descreveu
a força a fé das favelas
das letras dos jornais no dia do golpe.
Amanheceu num trote um chicote no acorde.



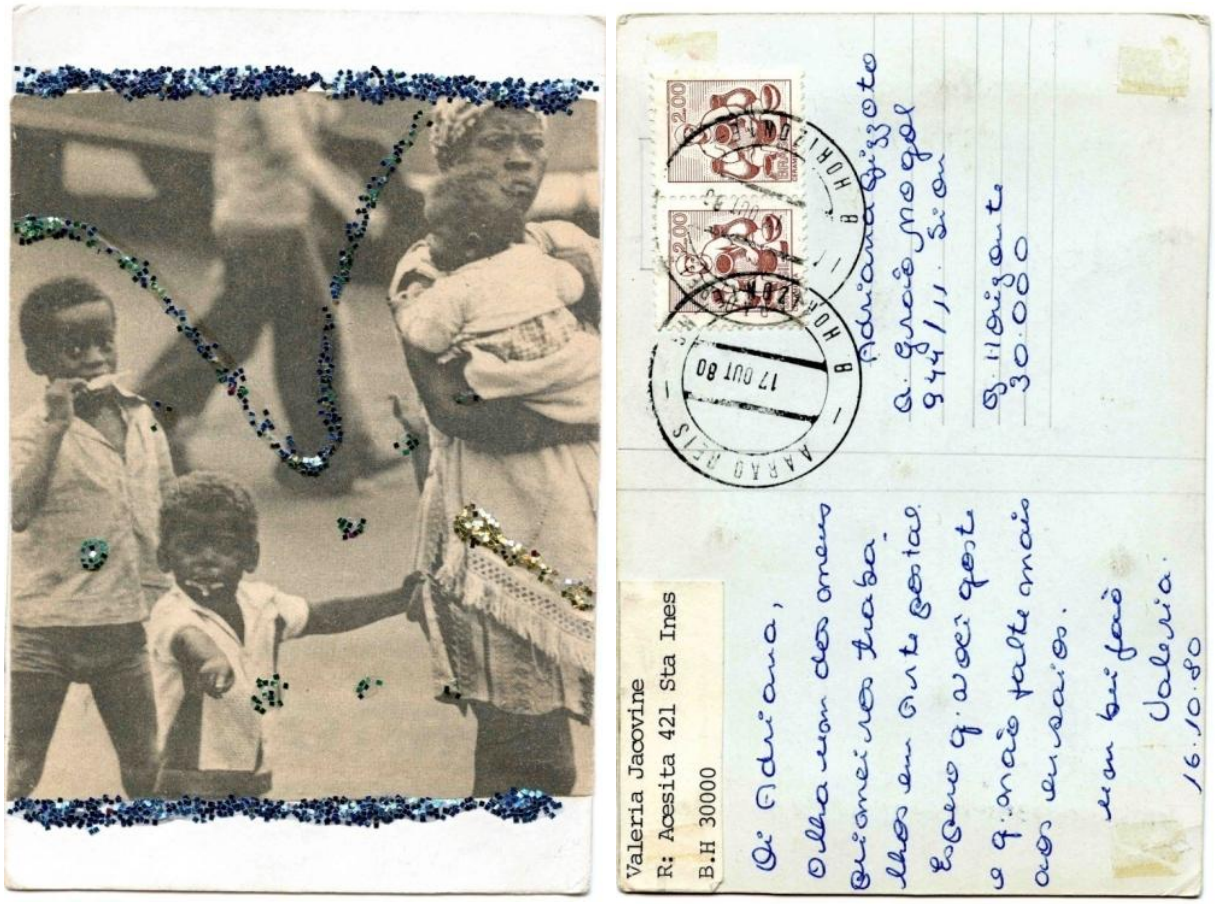
SEI QUE O QUE ME FERE
TEM
BOLHAS BOCAS VAZIAS
DESENGANOS GERAIS
ORDENS BENEFÍCIOS

Figura 143 – Poema de Ilka Boaventura. Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

Figura 144 – Poema de Ilka Boaventura. Fonte: BOVENTURA, Ilka. **Sanguínea**. Belo Horizonte, 1981.

4.4.4 Valéria Jacovine

Figuras 145 e 146 – Arte postal de Valéria Jacovine para Adriana Bizzotto, 1980 (frente e verso).



Fonte: Arquivo Dolabela.

MARCELO DOLABELA[139] – Tinha uma menina que era a Valéria Jacovine, que quando juntou na Cemflores, tinha 12-13 anos de idade. Ela era criança mesmo, o primeiro livro dela, ela coloriu, fez à mão. Igual livro de criança. Tenho um exemplar, um negócio todo singelo. Ficou legal. Um monte de adulto, Carlão já com 30 anos, Luciano e eu mais velhos e tal e uma menina de 12 anos fazendo poesia marginal também. Gente casada e tinha uma menina no grupo. A mãe dela trabalhava com o Carlão na previdência, um dia, disse, "minha filha escreve poema". O Carlão: "então, traz ela pra gente". Aí chegou a Valéria pequenininha, agregou e foi ficando, uns 5 anos, com a gente. Então era isso, era marginal mesmo.

Entrevistei Valéria Jacovine no começo de 2021, ela se lembra pouco da época de Cemflores e, por isso, foi uma conversa bastante curiosa. Sobre essa passagem da entrevista de Marcelo Dolabela, Valéria me conta que, embora tenha sido uma das

[139] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.

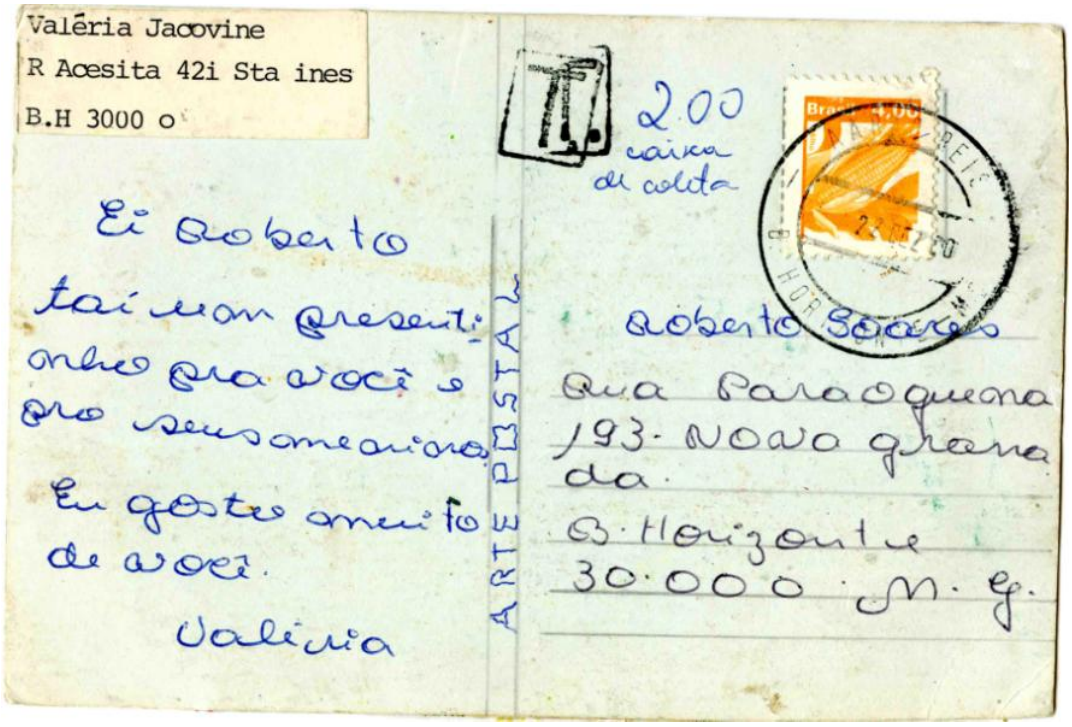
integrantes mais jovens do grupo, na verdade, não era tão nova assim, quando entrou, tinha 16 anos, mas o fato de ser pequena em estatura fazia parecer que era ainda criança. Na época da fotografia de *Todos os arquinimigos dos Supermen*, em 1981, Valéria tinha 19 anos. Recorda que frequentava muito a UMES, porque duas tias suas trabalhavam fazendo carteirinha de estudante. Me diz também ter vindo de uma família humilde, mas, em nossa conversa, não põe muita ênfase nisso. De Cemflores se lembra de encontros no apartamento de Marcelo Dolabela, na rua Tupis, e de subir depois para a Fafich. Lembra que Juca lhe emprestou um disco da Janis Joplin antes de viajar à Bahia. Conta que, em Cemflores, fez um livro "bem rústico", com desenhos à mão e cópias em xerox, e que a temática girava em torno à natureza e a questões indígenas. No arquivo Dolabela, encontro exemplares de arte postal de sua autoria, com características semelhantes às do livro (que ainda não pude localizar), desenhos, colagem, purpurina... Embora sem lembrar muito desse período, Valéria diz sentir coisas boas ao rever as fotografias do grupo.

Figura 147 – Arte postal de Valéria Jacovine para Roberto Soares (frente), 1980.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 148 – Arte postal de Valéria Jacovine para Roberto Soares (verso), 1980.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Valéria conta que, a partir do momento que me contatei com ela para esta pesquisa, começou a pensar sobre a importância de Cemflores e da poesia em sua vida. Me manda um poema recente por whatsapp e comenta que desde pequena gosta de escrever. Atualmente vive em Milho Verde, onde tem uma chocolateria (Chocolateria Jacovine), para ela, a paisagem local e seu modo de vida guardam semelhanças com a poesia.

VALÉRIA JACOVINE[140] – Hoje eu moro aqui em Milho Verde e aqui é um lugar, por si só, poético, né? É beleza da hora que a gente abre o olho até a hora que a gente fecha. Aqui é tudo muito simples, mas muito bonito. O céu é muito bonito, a natureza, as flores, os pássaros. Eu tenho uma chocolateria aqui. Eu faço várias coisas, sabe, depois que eu saí do grupo, comecei a fazer artesanato. Então, às vezes, também faço crochê, faço massagem, trabalho com cromoterapia...

[140] Entrevista com Valéria Jacovine, realizada por Clara Albinati, em 2021.

4.4.5 Juca (Geraldo Graciano)

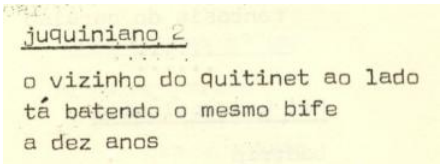


Figura 149 – Poema de Marcelo Dolabela, inspirado em Juca.

Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Grão**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

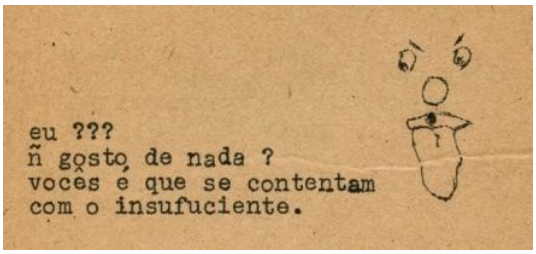
Figura 150 – Na fotografia, vemos, da esquerda para direita: Juca (Geraldo Graciano), Marcelo Dolabela e Jair Fonseca.

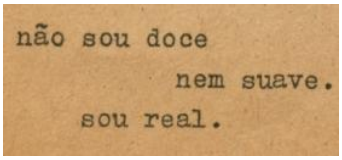


Fonte: Fotografia de Marcelo Pinheiro.

Figuras 151 a 153 – Poemas de Juca, 1980.







Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

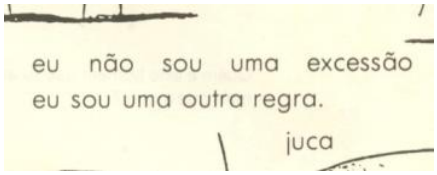


Figura 154 – Poema de Juca, 1981.

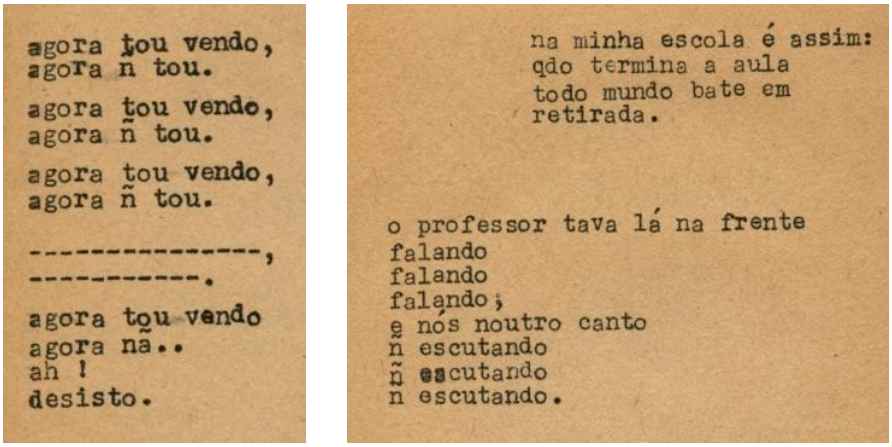
Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

Juca é uma incógnita para mim. "O único Zen-Hur de todos os tempos e espaços" (ZAMPIER, 1981, n.p.). Maiakovski tropical, segundo Dolabela (2001, p.3). Seus poemas são breves como registros de impressões, lembranças e ideias, sem explicações prévias, pedaços de pensamentos, como se tirasse uma fotografia de um instante em sua cabeça. "Se as tônicas da poesia marginal eram a brevidade e a ironia, a poesia de Juca levava essas pedras-de-toque à potência extrema. Quanto mais breve, quanto mais irônico, mais perto da essência poética" (DOLABELA, 2001). Há poemas de amor, por vezes apaixonados, por outras, muito racionais; poemas políticos, críticos das instituições, sobretudo da escola e das instituições militares; poemas estranhos que falam de sonhos, mundos dendritônicos, "penetrando pigmentos (como será a cor do elétron?)", viagens musicais e alucinógenas. Alguns deles vão combinados com pequenos desenhos figurativos, com traços bem finos e engraçados.

LUCIANO CORTEZ[141] – O Juca era uma pessoa muito interessante, gostava dele. Eu achava que a poesia dele era uma poesia muito, assim, insolente. Não tinha essas coisas de refinamento, o texto saía bastante espontâneo, quase *nonsense*. Tem dois poemas dele, ele já tinha falecido, que eu li no Cacograma. Ele era muito irreverente. Lembrava um pouco o Manuel Bandeira, aqueles poemas mais curtinhos. E tinha uma leitura musical, formação musical de jazz muito legal, que eu invejava bastante.

Foi talvez através desses poemas curiosos, lidos por meu pai no CD *Cacograma*[142], que conheci um pouco de Juca e sua poesia.

Figuras 155 e 156 – Poemas de Juca, lidos por Luciano Cortez, no CD *Cacograma* (2001).



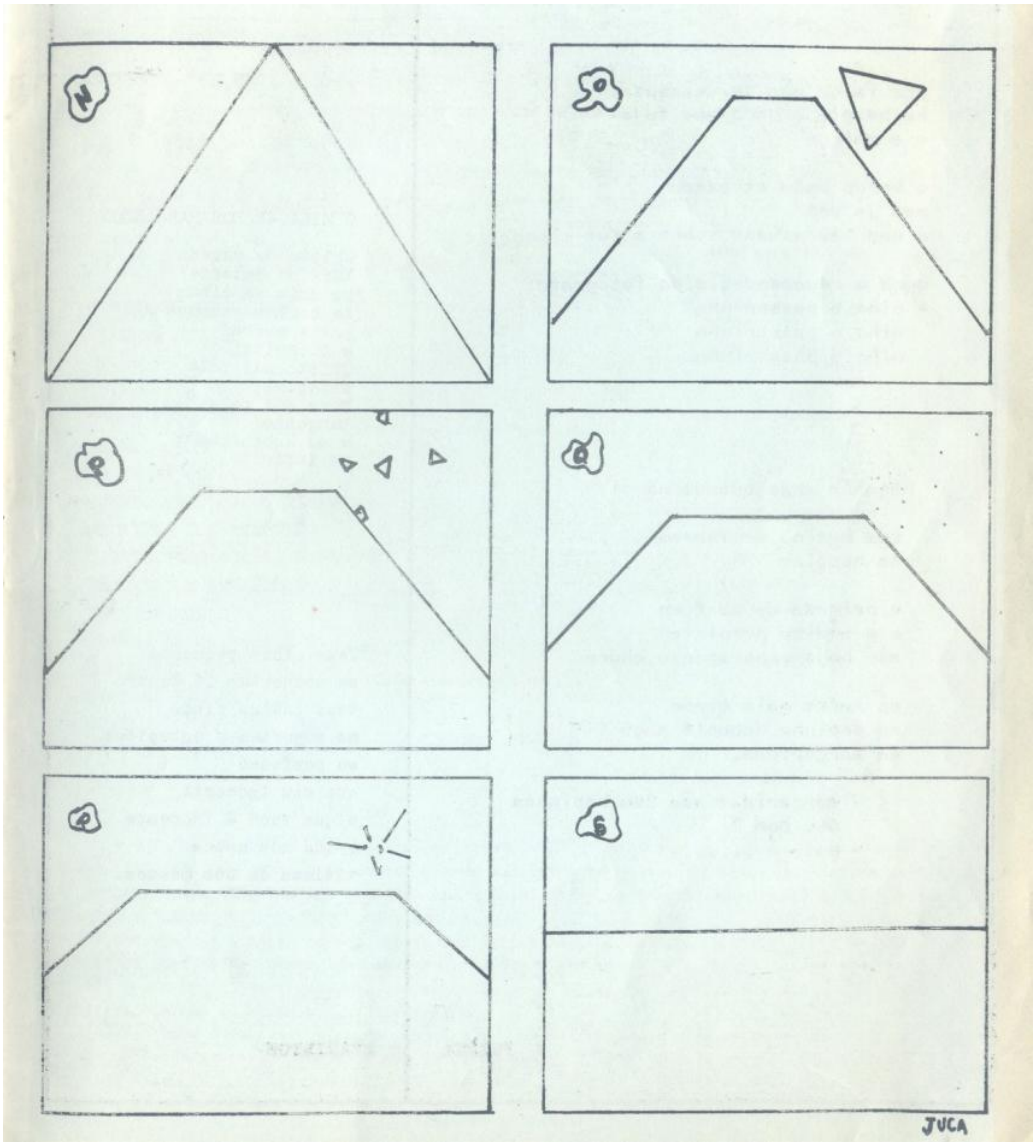
Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

[141] Os depoimentos de Luciano Cortez, neste texto, formam parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o poeta, em 2019.

[142] O CD *Cacograma* é um trabalho de poesia sonora, realizado em 2001, por vários poetas e artistas de Belo Horizonte, relacionados à Cemflores e Fahrenheit. Juca também participa da proposta, através de poemas seus interpretados por Luciano Cortez. (Para mais sobre *Cacograma*, ver capítulo V)

"Beirando ao poema processo, o poeta chegou a publicar poemas-gráficos, poemas-indicações de leitura, poemas-plantas-baixas" (DOLABELA, 2001, p3). Também me intrigava este poema, que, desde pequena, via na revista Alegria Bluesbanda nº2 (1980), quando remexia nas coisas do meu pai, e que, até hoje, não entendo muito bem:

Figura 157 – Poema visual de Juca, 1980.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n. 2, 1980

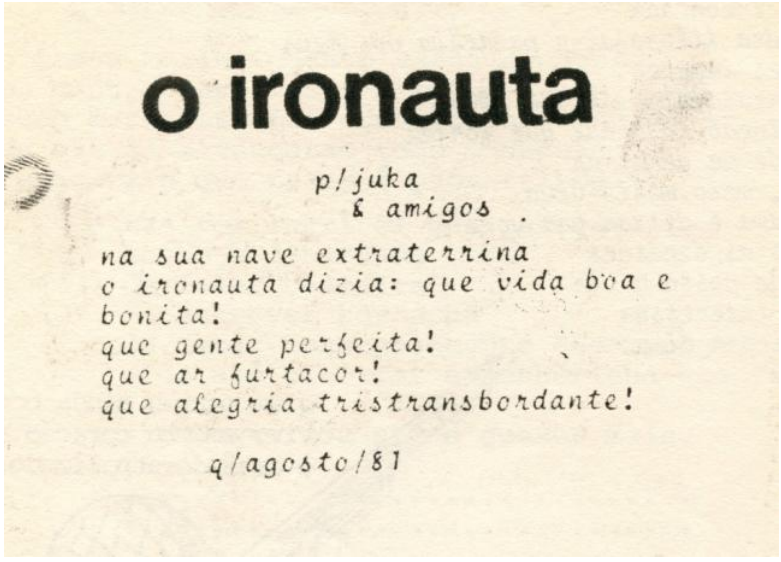
Juca – chamava-se Geraldo Graciano – é apresentado como *historiador e poeta* (1981). Cursava o segundo ano de História na UFMG, quando, em julho de 1981, aos 24 anos, morreu afogado na praia de Amaralina, na Bahia.

LUCIANO CORTEZ – Tinha uma espécie de [jeito] politicamente radical daquele do "ai, que preguiça" do Macunaíma. Ele falava assim que não ia fazer nada, que os antepassados dele já tinham trabalhado demais. Então ele não queria fazer nada. Até que morreu afogado. Acho que ficou com preguiça de bater os braços. Apesar do trágico, eu tô fazendo piadinha. Se ele estivesse vivo talvez ele poderia falar alguma coisa assim, irreverente. Me agradava muito. Era de uma geração mais nova, da época do Jair.

ROBERTO SOARES[143] – O Juca, que era um poeta negro revolucionário, tão revolucionário que morreu. Os revolucionários não aguentam esse mundo.

> Juca era da ala dos incendiários das idéias. Não bastava escrever poemas, o projeto maior era instaurar, através do precário, novas linguagens e produtos artísticos.
>
> [...]
>
> Era um radical que pensava ao ritmo do free-jazz e de uma revolução (socialista) total.
>
> (DOLABELA, 2001, p3)

Figura 158 – Poema de Rubinho Mendonça para Juca e amigos.



Fonte: Arquivo Dolabela.

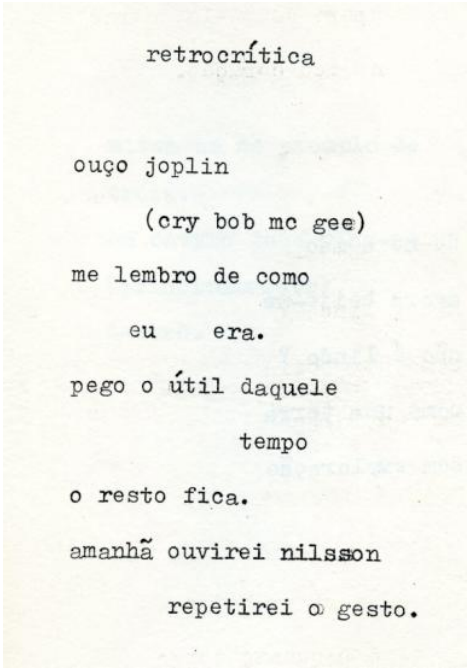
JAIR FONSECA[144] – Conheci o Juca adolescente. Eu ainda morava no bairro Coração de Jesus. Início da adolescência, 12, 13 ou 14 anos. Ele morava no quarto de um cortiço, na rua Conde de Linhares, se não me engano. Era a rua principal do Coração de Jesus, bairro do lado da avenida Prudente de Morais. Depois ficou chique, virou Luxemburgo. É um bairro muito antigo, bairro de origem rural. Minha família, meu pai, morava lá desde criança. O Juca morava em um quartinho provavelmente ele ainda era menor, morava com a mãe.

CLARA ALBINATI – E tinha pai, irmãos?

[143] Entrevista com Roberto Soares, realizada por Clara Albinati, em 2020.
[144] Os depoimentos de Jair Fonseca, neste texto, formam parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o poeta, em 2020.

JF – Era só mãe. O Juca era meio marginal, com o que eu me identificava. Não tinha irmãos, era filho único. A história dele é muito triste, muito trágica. Filho único, a mãe morava ali. Uma primeira lembrança que eu tenho dele, de a gente fazer excursão a pé. A gente saía do bairro, atravessava a barragem Santa Lúcia, a favela, a BR, e ia pra Serra do Curral. Subia até o alto da serra. Andando. Era um grupo da igreja católica, os padres italianos chamavam a moçada para fazer essas excursões. A primeira lembrança que eu tenho dele é de uma excursão dessas. E ele já, apesar de ser criança, ele era enorme. Um negão forte e alto. Me lembro dele bem jovem e já se sobressaía pelo tamanho, pela força física. E aí a gente se encontrou na UMES, um tempo depois. Ele estudava no Estadual Central. O reencontro na UMES se repetiu depois também na FAFICH. Ele foi estudar História. E eu chamo o Juca para o Cemflores porque ele também escrevia. Ele estava começando a escrever. Todo mundo que vinha da UMES e que se interessava por aquilo, escrever, arte, cultura, que era meio maluco, eu chamava para a reunião da Cemflores.

Marcelo me conta que Juca queria ser como Amiri Baraka[145], poeta, ativista e estudioso da música negra norte-americana. Alguns poemas seus parecem surgir de imersões sonoras:


retrocrítica

ouço joplin
(cry bob mc gee)
me lembro de como
eu era.
pego o útil daquele
tempo
o resto fica.
amanhã ouvirei nilsson
repetirei o gesto.

Figura 159 – Poema de Juca, 1980.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

CLARA ALBINATI – Juca entendia muito de música, né? Meu pai conta que ele sabia muito.

[145] Amiri Baraka foi um poeta negro norte-americano, considerado "o inventor da poesia black contemporânea", influenciado pelo jazz (se associa a Thelonius Monk e Ornette Coleman) e estudioso da música negra norte-americana. Nos anos 1960, vinculou-se aos movimentos negros (articula o *Black Arts Moviment* e se une a Malcolm X). Seu nome era Leroi Jones, mas se re-batizou Baraka – "a alma e o corpo de Ra", ou Sol, ou ainda "benção" (LOPES, 1996, p.50).

RUBINHO MENDONÇA[146] – Você sabe como que a gente fazia para conseguir se informar musicalmente? Antes da internet. Era na Biblioteca Pública, na Praça da Liberdade. Essa biblioteca tinha uma sala multimídia que era demais. Era uma sala com um monte de poltrona com *headphones* do lado e você podia pegar um disco e levar na pessoa que trabalhava lá e pedir para tocar. Você se sentava e ouvia. Essa biblioteca tinha um acervo maravilhoso. John Coltrane, Miles Davis, tinha música clássica, livro, era um lugar incrível.

JAIR FONSECA – Íamos para a biblioteca, o ICBEU tinha uma discoteca. Tinha lá discos. O Juca descobriu uma coleção de blues, da biblioteca do congresso. Daí fomos desembocar em Bob Dylan, a coisa toda, fazia parte da nossa formação, do que a gente ouvia, do rock. Sem dinheiro, nessa época. Me lembro até hoje disso, do Juca conseguir os discos. A gente compartilhava com o Juca muitas coisas de música. Música negra, jazz, jazz mais do que rock. Eu lembro dele sempre às voltas com música. Ele queria tocar baixo. Engraçado, né? Ele também poderia ter enveredado pela música devido a esse interesse.

> Uma das mais radicais idéias do poeta foi a elaboração de um berimbau com cordas de contrabaixo, caixa de madeira e captador de guitarra. Esse eletro-berimbau não saiu do projeto, mas tomou vários meses de pesquisa e estudo. Ele seria a síntese do pensamento-proposta de Juca. Uma ponte entre o jazz & rock de Thelonius Monk, John Coltrane, Charles Mingus, Charles Parker, Miles Davis, Billie Holliday, Jan Gabareck, Jimmy Hendrix, Bob Dylan, Janis Joplin e, principalmente, do escritor e teórico Le Roy Jones – hoje Amiri Baraka – lido dentro do canônico valor de um mestre. Da MPB, Egberto Gismonti, Lupicínio Rodrigues e Marlui Miranda. (DOLABELA, 2001, p.3)

CLARA ALBINATI – E como era o jeito do Juca?

JAIR FONSECA – Em determinadas posturas, situações, ele era muito firme, muito afirmativo, em defesa da experimentação poética, radicalismo político. Fora isso, era completamente pirado. Um louco. Ele e o Rubinho viviam de fumar maconha. Meu irmão também, que andava muito com eles. Eu não aguentava acompanhar os caras de tanto que eles fumavam maconha. Apesar da firmeza e intransigência, no caso do Juca principalmente, ele era muito doce. A postura dele com os amigos, com as pessoas de quem ele gostava. Mas tinha algo muito estranho. Ele tinha uma vida muito na dele. Por ser negro e muito pobre, acho que ele se resguardava em certos aspectos. Por exemplo, eu não me lembro da mãe dele. Nem nessa época que ele morava no Coração de Jesus, nem até o fim, quando ele morreu afogado na Bahia, muito jovem ainda. Era início dos anos 80. Foi aí que a gente ficou sabendo onde a mãe dele morava. Na favela depois do Caiçara, depois do cemitério da paz. A história é triste, porque a mãe morreu logo depois. Como se diz, de tristeza. Ele era extremamente pobre e não se expunha.

CA – Marcelo disse que é muito difícil encontrar outras coisas dele. Tipo fotos, coisas familiares...

JF – Sim, não ficou material. Afora aquela foto minha, umas duas fotos.

---

[146] Entrevista com Rubens Mendonça, realizada por Clara Albinati, em 2020.

Figura 160 – Reportagem de Marcelo Dolabela sobre Juca, aos 20 anos de seu falecimento.



cultura@hojeemdia.com.br - HOJE EM DIA, BELO HORIZONTE, SÁBADO, 21/7/2001

CULTURA 3

MEMÓRIA → Na próxima terça-feira, serão lembrados os 20 anos de morte de Geraldo Graciano, do grupo Cemflores

Juca era Zen-Hur jazzista da poesia de BH

MARCELO DOLABELA
ESPECIAL PARA O HOJE EM DIA

Na próxima terça-feira, dia 24 de julho, a poesia mineira estará fazendo um mudo tributo aos 20 anos de morte de um de seus poetas jovens mais promissores. Geraldo Graciano, que assinava simplesmente Juca, morreu afogado no inverno de 1981, na praia de Amaralina, em Salvador, Bahia.

Juca, belo-horizontino, nascido em 08 de agosto de 1956, cursava o segundo ano de História na UFMG e integrava o coletivo poético Cemflores.

O Cemflores era uma agrupamento de poetas, atores, músicos, performers e artistas plásticos que utilizava-se das estruturas do Movimento Estudantil - DCE da UFMG e UMES - para divulgar seus trabalhos e atuar junto aos movimentos que lutavam pela redemocratização do país.

Entre seus integrantes, estavam: Adriana Bizzotto, Alisson, Carlos Augusto Novais, Carlos Barroso, Carlos Iessinenin, Carlos Rodrigues, Avanilton de Aguilar, Cássio Martinho, Denise Mendes, Dilma Quadros, Eduardo Fleury, Edwaldo Zampier, Gato Jair, Ilka Boaventura, João Batista Jorge, José Augusto Castelli de Oliveira, José Luís Furtado, Luciano Cortez, Luís Carlos Santiago, Luís Soares Dulci, Marcelo Dolabela, Marcoantônio, Marconi Dolabela, Mário Campos, Murilo Almeida, Roberto Soares, Rubinho Troll, Sirlene Mendes, Thaís Guimarães, Valéria Jacobe Vanita Maristela de Aguilar.

→ Juca era da ala dos incendiários das idéias. Não bastava escrever poemas

A estética do Cemflores unia as propostas das vanguardas históricas - Futurismo e Dadá - e tardias - Modernismo, poesia concreta, poema-processo, poesia visual e arte postal - com as técnicas e linguagens da geração mimeógrafo.

Juca era da ala dos incendiários das idéias. Na bastava escrever poemas, o projeto maior era instaurar, através do precário, novas linguagens e produtos artísticos. Ou como ele mesmo dizia: "escrever para dar conhecimento a baratas numa gaveta qualquer não tem nenhum sentido para mim. A poesia é uma maneira que temos para comunicar / o que implica que ela só terá sentido se for divulgada, discutida, feita de maneira séria." E ainda "O artista ñ é um ser diferente dos outros homens; ele apenas tem informações e as usa. (...) A arte é idéia, portanto é política".

Sua técnica era reciclar idéias, linguagens e materiais. Um dos slogans do Cemflores era "Trabalhar com a lixoteca Lavoisier - Na natureza, nada se perde, nada se ganha, tudo se transforma". Reutilizar revistas velhas, folhas de computador, papel de presente, livros, sacos, etc. Tudo poderia ser transformado em suporte para um breve Cartazes de um evento já realizado eram cortados e utilizados com capas. Borrachas se transformavam em carimbos-títulos. Tinta guache era misturada à tinta de mimeógrafo e se prestava a desenhar imagens geométricas em *t-shirts*.

Juca foi um dos poetas jovens mais **promissores** de BH

EXTRATOS
Cinco poemas de Juca

"noturno no 2 - opus mea
estando lá esticado
emitindo sons nada musicais,
esmeraram tua pele feito tambor
a batuta chibata
guia sua tarefa
fatal :
andamento: pianíssimo

o professor tava lá na frente
falando
falando
falando;
e nós noutro lugar
não escutando
não escutando
não escutando.

ação eu pensava que a pátria
a família
o mundo
precisariam de mim
(como eu era)
levantava cedo
me arrumava todo
olhava o vaneos de minha mamãe
e ia ver a parada.

eu??
fi gosto de nada?
vocês é que se contentam
com o insuficiente.

vhf
até que enfim cheguei
no correio"

Sua técnica era **reciclar** idéias, linguagens e materiais

Do Cemflores, Juca, Marcelo Dolabela e Gato Jair **em 1981**

Juca e Paulo Britto, em Fortaleza, no **ano** de sua morte

Maiakóvski tropical

Poeta-inventor, Juca é o símbolo de uma certa geração da poesia belo-horizontina, um geração que conjugou o verbo e o nome "utopia" na temperatura precisa da vida cotidiana dos conturbados dias pré-abertura política, antevéspera do fim da ditadura militar e prenúncio da derrocada dos sonhos e início do pesadelo da globalização neoliberal.

O jornal Tribuna da Bahia, por sinal o único obituário do poeta, usou como epígrafe o curto poema "Quando estiver lá longe não mande lembranças. volte", que, de sintético e "irônico", se transformou em auto-epígrafe do poeta.

Cada geração se reconhece, não por suas vitórias - que, com o tempo, se tornam indivíduais -, mas por seus fracassos e por suas perdas. Pedras, como diria o poeta Drummond, invisíveis, que, cada um carrega nos bolsos.

Do Cemflores, o melhor comentário ainda é o de Arthur Dapieve, no livro "BRock – O rock brasileiro dos anos 80", da Editora 34: "Raiz de quase tudo, o grupo poético-performático Cemfloresde onde saíriam membros da Divergência Socialista (Marcelo Dolabela), Silha Elétrica (Gato Jair, mais tarde mentor intelectual do Último Number) e Sexo Explícito (Rubinho Troll)". Esse "quase tudo", sem dúvida, só foi possível com a rápida e a radical contribuição da poesia, das provocações, das idéias e da amizade de Juca.

Em agosto, poetas remanescentes dos grupos Cemflores/Fahrenheit 451/Inferno - Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Jair Tadeu, Levi Carneiro, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela - estarão lançando o CD "Fahrenheit-451.4 Cacogrnma", que incluirá quatro poemas de Juca na voz de Luciano Cortez. (M.D.)

Bibliografia, mimeografada, reúne quatro livretos e poesias em revistas

Uma das mais radicais idéias do poeta foi a elaboração de um berimbau com cordas de contrabaixo, caixa de madeira e captador de guitarra. Esse eletro-berimbau não saiu do projeto, mas tomou vários meses de pesquisa e estudo. Ele seria a síntese do pensamento-proposta de Juca. Uma ponte entre o jazz & rock de Thelonius Monk, John Coltrane, Charles Mingus, Charles Parker, Miles Davis, Billy Holiday, Jan Gabarek, Jimi Hendrix, Bob Dylan, Janis Joplin e, principalmente, do escritor e teórico Le Roy Jones - hoje Amiri Baraka - lido dentro do cantônico valor de um **mestre**, Da, MPB, Egberto Gismonti, Lupiscinio Rodrigues e Marku Miranda.

A bibliografia de Juca, toda mimeografada, traz quatro livretos: "Coerência" e "Prazer", de 1980; e "Embalagem de isopor", em parceria com Marconi Dolabela, e "Irmieto", de 1981. O restante de sua produção está espalhado pelas revistas Cemflores, AquiÓ e Alegria Bluesbanda.

Alguns poetas - principalmente os de linha junguiana - liam, na época, uma codificação antecipatória em IRMIETO. Diziam que há visões anteriores de quem vai morrer. O texto sai, quase sempre codificado. Irmieto - palavra-valise criada pelo poeta - seria um anagrama de MORTE. Para se chegar à palavra, basta eliminar a letra repetida da palavra. Metallsica. explicação e imaginação de uma época abertas ao esotérico e exotérico do *pós-utropout hippie*.

→ Quanto mais breve, quanto mais irônico, mais perto da essência poética

Se as tônicas da poesia marginal da época eram a brevidade e a ironia, a poesia de Juca levava essas pedras-de-toque à potência extrema. Quanto mais breve, quanto mais irônico, mais perto da essência poética. A experimentação pela síntese; a elevação da ironia como matéria fundante de metafísicas.

Beirando ao poema-processo, o poeta chegou a publicar poemas-gráficos, poemas-indicações de leitura, poemas-plantas-baixas. Como se disse-se para o leitor: "somos inteligentes, não precisamos de redundância, você sabe o que eu estou indicando, monte o texto e faça a sua leitura".

Juca era uma radical que pensava ao ritmo do free-jazz e de uma revolução (socialista) total. Sabiamente foi chamado pelo poeta e contista Edwaldo Zampier, outro grande perda da literatura orientista mineira, de Zen-Hur. Misto perfeito do autodescoberta zen com o impulso guerreiro de Ben-Hur.

Afilhado de Jackson do Pandeiro e do astuto Gumercindo, funcionário da oficina de mimeógrafo da já lendária Falich. Juca, um dos grandes apoios logísticos para a produção poética da cidade.

Filho único (de viúva), levou a mãe, poucos meses depois, para seu convívio.

Comia como se fosse um índio-negro guerrilheiro de um quilombo, fazendo montinho de comida com as mãos sobre a colher.

Míope, com óculos amarrados com barbante, durex e arame. Roupa carcomida e grafitada como um muro de uma ampla avenida. A cada nova idéia, um novo grafite, uma nova vestimenta.

Tímido, porém desconcertante agitador político. Um desconstrutor/construtor em uma assembléia do Movimento Estudantil.

Seduzido e seduzor, só veio a ter seu primeiro relacionamento afetivo e efetivo com uma baiana, ainda em Belo Horizonte, pouco antes de morrer. Paixão que foi sua Lília Brik, Metáfora de Orfeu e Eurídice nas águas impossíveis do mar de Salvador. (M.D.)

SOBRE O POETA
Quem conheceu Juca

"Juca e eu nos conhecemos um dez anos antes de nos reencontrarmos na militância poética e política do final dos anos 70. Éramos crianças e a primeira lembrança que tenho dele é a de uma caminhada que fizemos, do bairro Coração de Jesus à Serra do Curral, em um passeio organizado pelos padres e pelo irmão Zé Maria, da Paróquia de Nossa Senhora Mãe dos Homens. Naquele bando de meninos pobres, lá estava o Juca, já grande, forte e completamente mlope, apesar da pouca idade. Afilhado de Jackson do Pandeiro, conforme me disse.
Depois, na adolescência, através de nosso colega Geraldo "Zoiudo", soube que o Juca quase havia destruído o quarto onde morava com suas experiências com pólvora... Daí o pouco estava criando efeitos explosivos com outra matéria: a da poesia. Ainda posso ouvir seu riso fino de ironia e vê-lo envolto em fumaça... Não sei se é doce morrer no mar, talvez seja amargo, mas do outro lado fica a África."

Jair Fonseca (Gato Jair), poeta e compositor, integrante do grupo Último Número

"Se alguém me perguntar pelo Juca, digo que sai por aí, com uma lembrança de poesia debaixo do braço. Em qualquer esquina, teatro, bar, ele pára, vende um lembrete. E, se houver motivo, é mais um poema que faz. Entre tantas, está a lembrança que existe: a do poeta abolindo a distância entre produção e consumo. Poesia e vida dando-se as mãos. Assim era o Juquinha".

Carlos Augusto Novais, poeta

"Juca era uma pessoa de coração grande, sensível, voz tranquila. Parecia sempre leve e tinha uma existência romântica que ele levava para a poesia. Um homem bonito (em todos os sentidos), como varias amigas se referiam a ele. Na sua última noite, ficamos eu, ele e Fernando (Fernando Remi, hoje compositor) o mar de Amaralina. Estávamos hospedados no lado nordeste do Morro de Amaralina, em Salvador. O Juca na flauta e eu no violão, surgiu o esboço de uma música para a qual mamos fazer a letra. Não deu tempo de terminar a tripla parceria. Fernando se recolheu e ficamos em silêncio ficando por um bom tempo. Juca parecia apaixonado e uma melancolia parecia-lhe ar, enquanto continuávamos a ftar o mar de Amaralina em silêncio. Na manhã seguinte, esse mesmo mar o levou com todos os sentimentos que ele guardava consigo."

Paulo Brito, cantor e compositor

POEMA INÉDITO DE EDWALDO ZAMPIER, ESCRITO EM 01/08/1981

DESTINATÁRIO:
aquela poeta que trilha o mais difícil: o caminho do coração.
E... Juca, com tanta sabedoria ad mirmas você perdeu.
Mas agora um poeta velho já fomenta toda essa inocência perdida aqui no Paranga.

REMETENTE:
e vala foi a poesia mais simples, que pode ficar pra poder expressar o que consegui compreender do único Zen-Hur de todos os tempos e espaços.

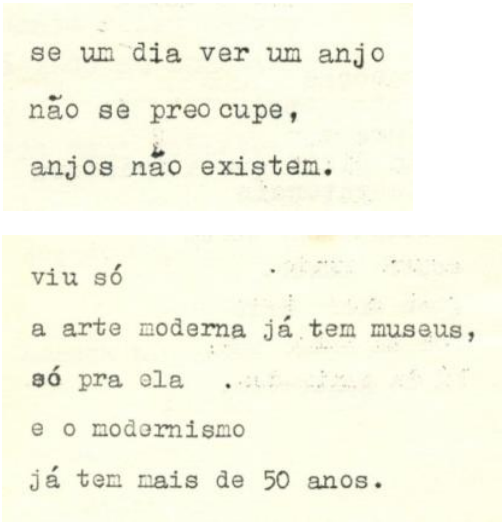
Edwaldo Zampier - poeta e contista

Fonte: DOLABELA, Marcelo. Juca era Zen-Hur jazzista da poesia de BH. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, p.3, 21 de setembro 2001.

CLARA ALBINATI – A poesia dele tinha uma coisa política bem forte também, né?

JAIR FONSECA – Tinha. E era extremamente forte. A gente tinha uma postura muito agressiva, esse grupo. O Juca era particularmente intransigente. A gente caçava briga com outros grupos poéticos, os caras mais velhos. Aquela coisa de geração. Achava que os caras eram muito devagar. Que não tinham uma postura experimental estética avançada. E que eram politicamente medrosos.

Figura 161 - Poemas de Juca, 1980.



se um dia ver um anjo
não se preocupe,
anjos não existem.

viu só
a arte moderna já tem museus,
só pra ela
e o modernismo
já tem mais de 50 anos.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

Figura 162 – Fotograma do filme *Incêndio*, de Marcelo Dolabela (não pude obter mais informações sobre o filme, se foi realizado ou se ficou apenas como projeto).



Fonte: CEMFLORES. **Cemflores**: lira dos quarent'anos 1977-2017. Belo Horizonte, 2017.

Juca, nesta fotografia, me remete a Paulo Nazareth, artista contemporâneo de Governador Valadares e amigo com quem compartilhei algumas tardes como estudantes de graduação na Escola de Belas Artes da UFMG. Em suas performances, Paulo "veste" cabeças de animais mortos, que se transformam em estranhas máscaras, mescladas a seu próprio rosto. Em outros trabalhos, se fotografa em meio a paisagens que vai encontrando em suas viagens como andarilho, deitado, com a cabeça oculta por arbustos, repolhos secos, pedras, água ou toras de madeira... Nessas fotos, assemelha-se ao Cristo morto de Holbein ou a um acéfalo (MELENDI, 2012, n.p.). As imagens nos conectam a um mundo dos sonhos ou dos mortos, como se o artista estivesse

“encenando, um a um, os corpos anônimos, desaparecidos pelos desertos, sertões, montanhas, rios e praias de nossa América” (IBIDEM).





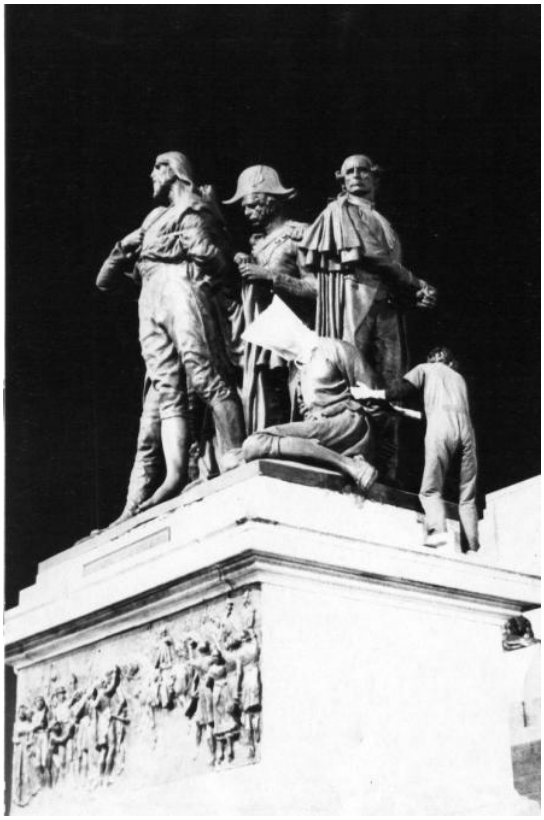


Figura 163 e 164 – Sem título, da série *Notícias de América*, Paulo Nazareth, 2011.
Fonte: NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth**: arte contemporânea / LTDA. [textos: Janaína Melo... et.al.]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

Figura 165 – *Ensacamentos*, grupo 3Nós3, 1979.
Fonte: REDCSUR. **Perder la forma humana**: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

A fotografia de Juca também me lembra os *ensacamentos* do grupo 3Nós3, intervenção realizada em abril de 1979, em repúdio a uma possível visita do presidente general Figueiredo a São Paulo. O grupo – formado pelos artistas Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França –, em uma ação noturna, atou as mãos das estátuas da cidade e envolveu suas cabeças em sacos de lixo. A cidade despertou com essas figuras impactantes que denunciavam a tortura e a asfixia provocada pelo regime militar. As fotografias da intervenção de 3Nós3 foram noticiadas em vários meios e também circularam como arte correio (MESQUITA et. al., 2012, p.166-167).

Encontro, no arquivo de Marcelo, cinco livros de Juca, publicados por Cemflores: *Entresafra* e *Coerencia*, de 1980; *Embalagem de isopor* (em parceria com Marconi Dolabela), *Prazer* e *Irmieto*, de 1981.

Figura 166 – Capas de *Entresafra* (1980)

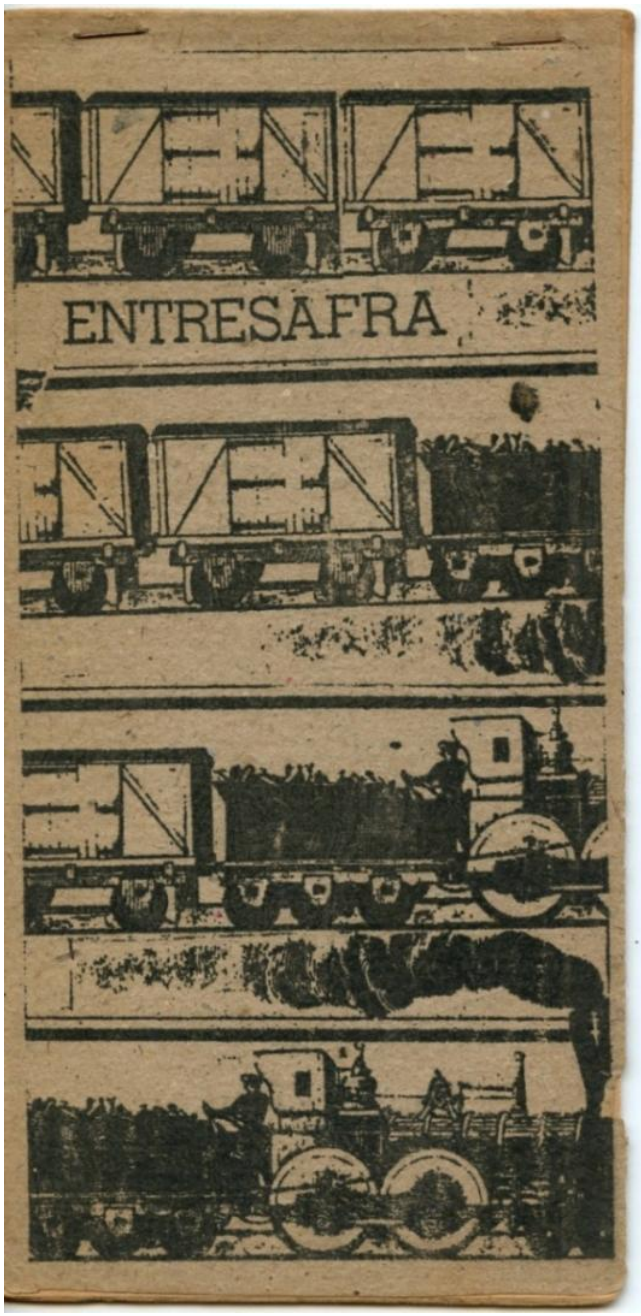
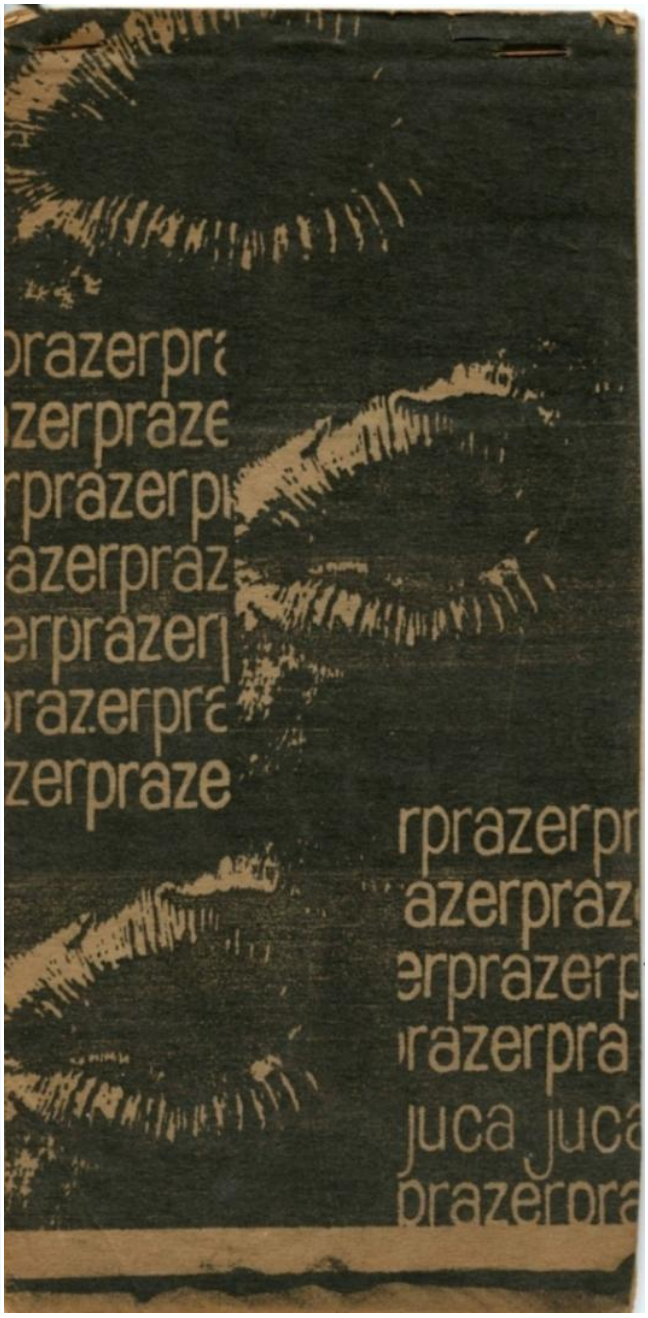


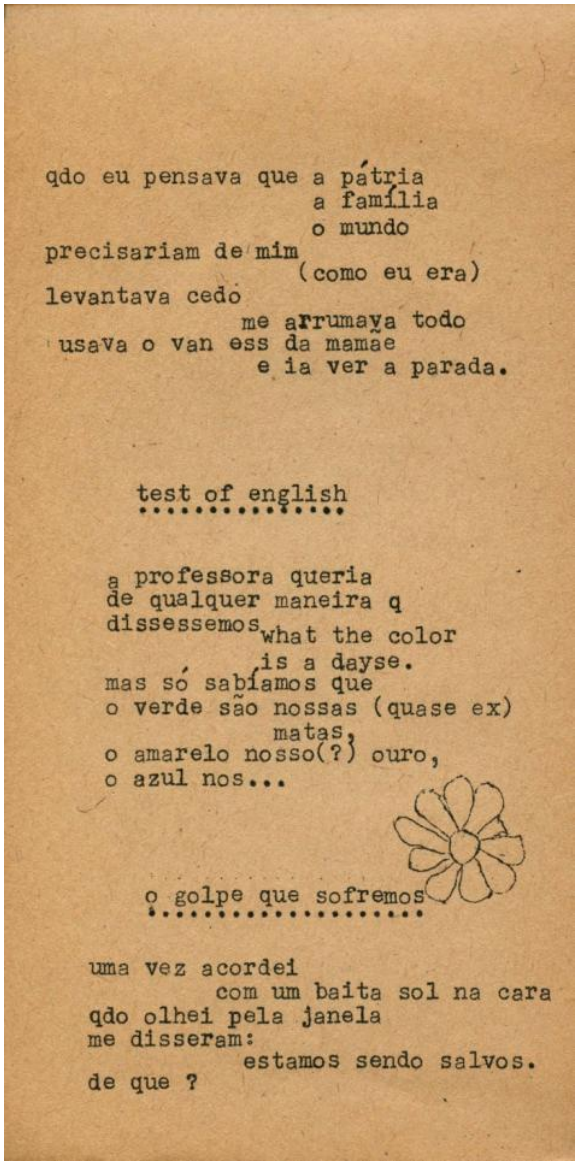
Figura 167- Capa de *Prazer* (1981). 10,5x22cm.



Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Prazer**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Figura 168-170 – Poemas de Juca, 1980.



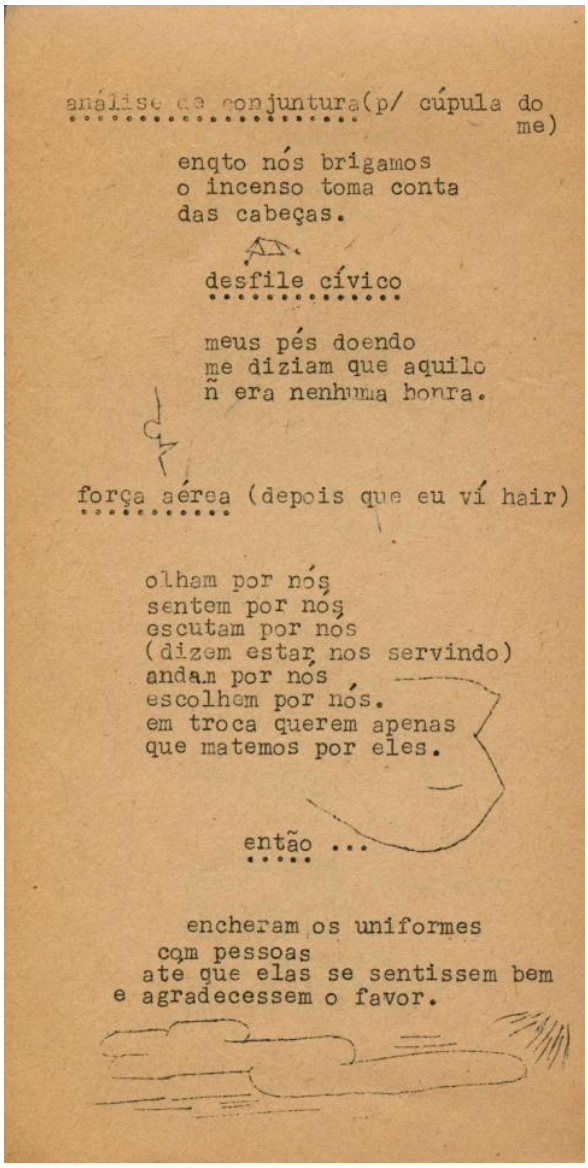
qdo eu pensava que a pátria
a família
o mundo
precisariam de mim
(como eu era)
levantava cedo
me arrumava todo
usava o van ess da mamãe
e ia ver a parada.

test of english

a professora queria
de qualquer maneira q
dissessemos what the color
is a dayse.
mas só sabíamos que
o verde são nossas (quase ex)
matas,
o amarelo nosso(?) ouro,
o azul nos...

o golpe que sofremos

uma vez acordei
com um baita sol na cara
qdo olhei pela janela
me disseram:
estamos sendo salvos.
de que ?



análise de conjuntura(p/ cúpula do me)

enqto nós brigamos
o incenso toma conta
das cabeças.

desfile cívico

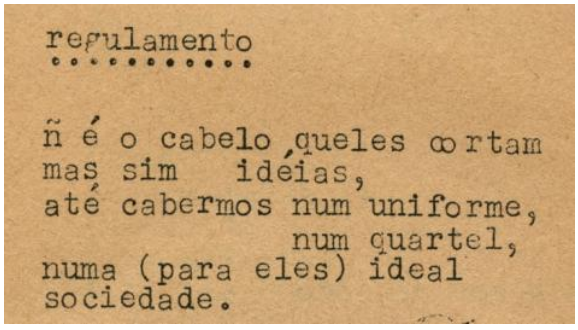
meus pés doendo
me diziam que aquilo
ñ era nenhuma honra.

força aérea (depois que eu ví hair)

olham por nós
sentem por nós
escutam por nos
(dizem estar nos servindo)
andam por nos
escolhem por nós.
em troca querem apenas
que matemos por eles.

então ...

encheram os uniformes
com pessoas
ate que elas se sentissem bem
e agradecessem o favor.



regulamento

ñ é o cabelo queles cortam
mas sim idéias,
até cabermos num uniforme,
num quartel,
numa (para eles) ideal
sociedade.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

RUBINHO MENDONÇA[147] – Eu vinha de uma classe média baixa, como o Jair e como o Juquinha. O Jair era pobre como eu, o Juquinha tinha um lance a mais ainda porque ele morava na favela. Mas ele nunca falou: "a propósito, eu moro na favela". Fiquei sabendo que ele morava na favela pouquíssimo tempo antes dele morrer. Um dia a gente teve que buscar uma coisa na casa dele, aí chegamos na favela. E eu disse: por que você não falou antes? Mas ele estudava na universidade. Ele estudava História. Juquinha era um cara super inteligente. E ele tinha um lance quando você é pobre e tem o peso da pobreza nas suas costas e você quer sair, se projetar, ter sua vida, mas você tem esse peso. E ele era preto, em uma época que não existia esse papo, da mesma forma que hoje tem dos LGBT. Na época não tinha. Então, quer dizer, ninguém queria ser preto. Mas ele era um preto ousado. Preto abusado. Por causa da inteligência dele. E ele tinha essas ideias.

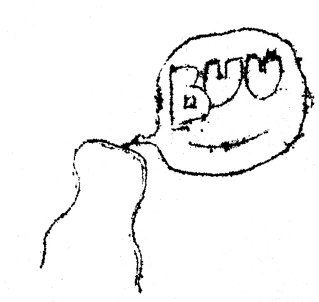


Figura 171 – Desenho de Juca, 1980.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

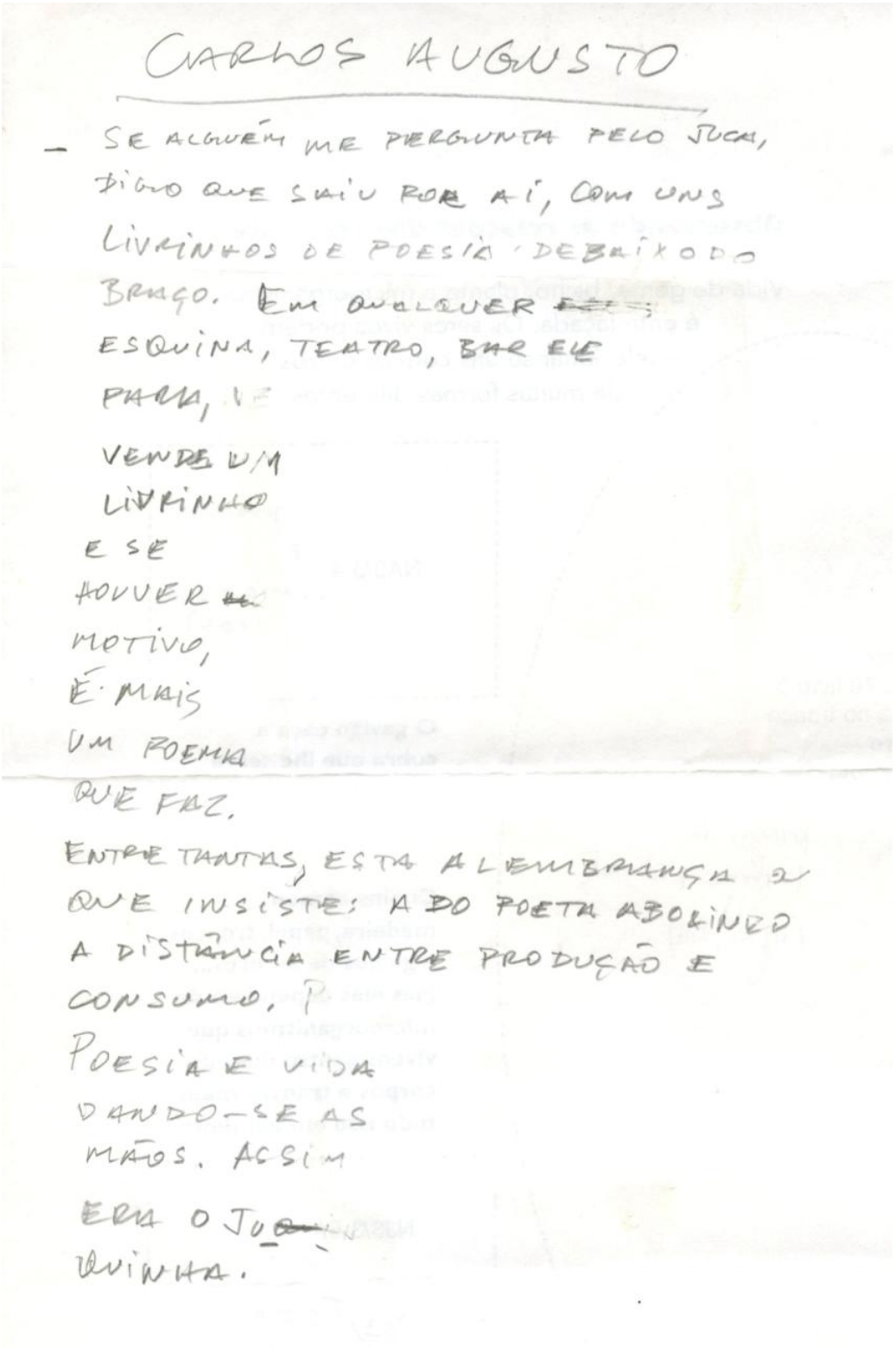
RUBINHO MENDONÇA – O Juquinha foi o cara que me ensinou a arte de vender livrinho.

CLARA ALBINATI – Vocês iam juntos?

RM – A gente saía junto à noite. E tinha um boteco que chamava Nós todos, que era do Paulinho Brito, uma figura chave nesses botecos de BH, o cara do Babyork, Complexo B... Era um amigão da turma. E nesse boteco, Nós Todos, tinha gente tocando Free Jazz. O Laércio, um baterista super considerado em BH, era uma coisa incrível. E eu e Juquinha vendíamos livrinhos juntos, e íamos em todos os botecos. No final da noite, a gente pegava nossa grana e ia pro Nós Todos, tipo meia-noite, pra ouvir Free Jazz. E tinha a parte de cima, onde tinha um monte de almofadão, em que você podia se escornar lindamente e ouvir música. [...] Então a gente era uma espécie de Sancho Pança, não sei mais, talvez eu era o escudeiro e ele o Dom Quixote. Mas a gente estava sempre junto e conversando. Tomamos chá de cogumelo juntos. Esse era o lance. [...] No caso do Juquinha, ele era um estudioso. Ele estudava História. Ele queria tocar baixo, mas na época nunca tinha dinheiro e ele queria comprar. Nunca nos meus sonhos mais selvagens eu ia ter um baixo como esse aqui que eu estou segurando agora. E o Juquinha morreu sem comprar o baixo.

[147] Entrevista com Rubens Mendonça, realizada por Clara Albinati, em 2020.

Figura 172 – Poema manuscrito de Carlos Augusto Novais dedicado ao Juca.



CARLOS AUGUSTO

– SE ALGUÉM ME PERGUNTA PELO JUCA,
DIGO QUE SAIU POR AÍ, COM UNS
LIVRINHOS DE POESIA DEBAIXO DO
BRAÇO. EM QUALQUER ESQUINA, TEATRO, BAR ELE PARA, VENDE UM LIVRINHO E SE HOUVER MOTIVO, É MAIS UM POEMA QUE FAZ.

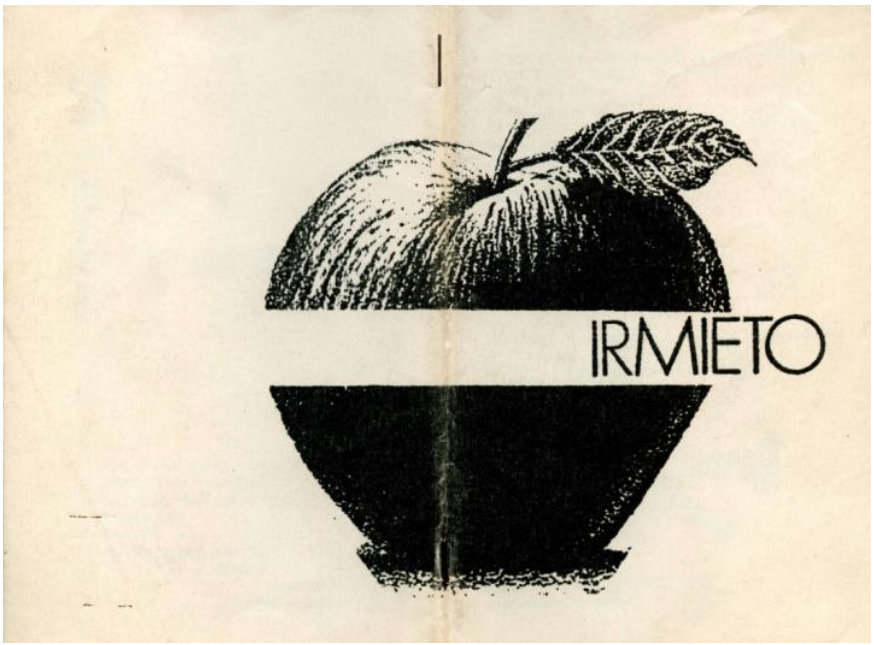
ENTRE TANTAS, ESTA ALEMBRANÇA É QUE INSISTE: A DO POETA ABOLINDO A DISTÂNCIA ENTRE PRODUÇÃO E CONSUMO, P POESIA E VIDA DANDO-SE AS MÃOS. ASSIM ERA O JU- VINHA.

Fonte: Arquivo Dolabela.

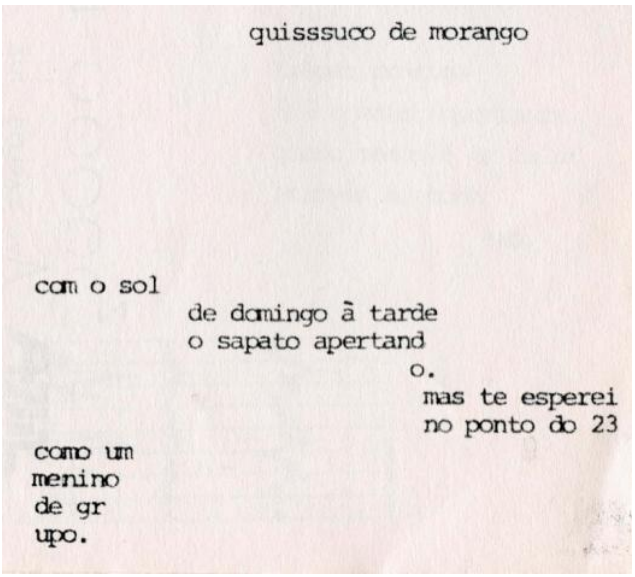
Irmieto (1981) é um livro muito bonito, na dedicatória lemos: “um livro pra Maria Dolores, Andréa P., Cristina (lá do estadual), Andréa L., Maria Inez, Stela, Inez, Silvinha”... E Juca conclui, “um livro pra mim”.

> Alguns poetas, principalmente os de linha junguiana, liam, na época, uma codificação antecipatória em IRMIETO. Diziam que há visões anteriores de quem vai morrer. O texto sai, quase sempre, codificado. Irmieto – palavra-valise criada pelo poeta – seria um anagrama de MORTE. Para se chegar à palavra, basta eliminar a letra repetida da palavra. Metafísica, explicação e imaginação de uma época abertas ao esotérico e exotérico do *pós-drop-out hippie*. (DOLABELA, 2001, p.3)

Figura 173 – Contracapa e capa de *Irmieto*, Juca, 1981.



Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Irmieto**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.


quisssuco de morango

com o sol
de domingo à tarde
o sapato apertand
o.
mas te esperei
no ponto do 23

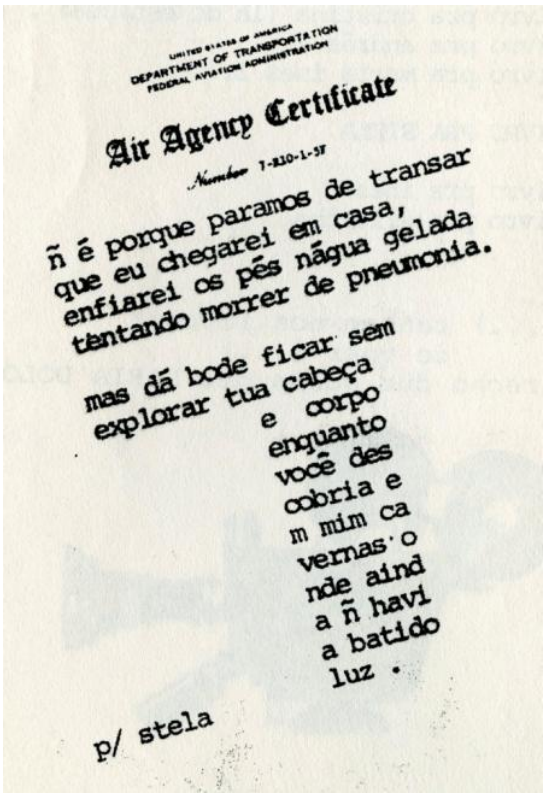
como um
menino
de gr
upo.

Figura 174 – Poema de Juca, 1981.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Irmieto**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

Poemas de amor

Figuras 175 a 177 – Poemas de Juca, 1981.



UNITED STATES OF AMERICA
DEPARTMENT OF TRANSPORTATION
FEDERAL AVIATION ADMINISTRATION

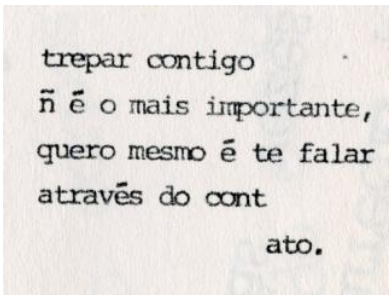
Air Agency Certificate

Number 7-210-1-SF

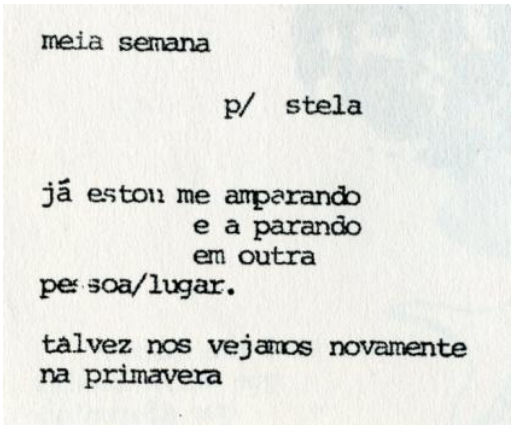
ñ é porque paramos de transar
que eu chegarei em casa,
enfiarei os pés nágua gelada
tentando morrer de pneumonia.

mas dá bode ficar sem
explorar tua cabeça
e corpo
enquanto
você des
cobria e
m mim ca
vernas o
nde aind
a ñ havi
a batido
luz .

p/ stela



trepar contigo
ñ é o mais importante,
quero mesmo é te falar
através do cont
ato.



meia semana

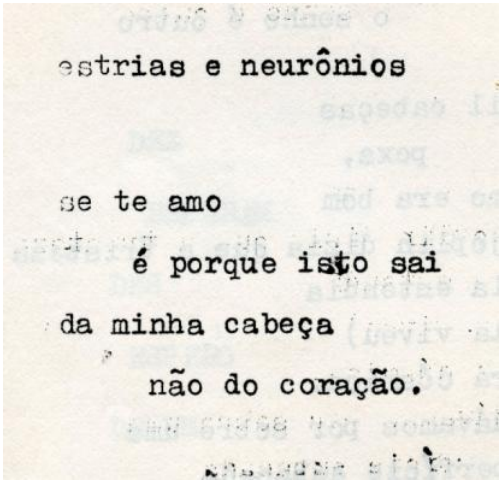
p/ stela

já estou me amparando
e a parando
em outra
pessoa/lugar.

talvez nos vejamos novamente
na primavera

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Irmieto**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

Figura 178 – Poema de Juca, 1980.

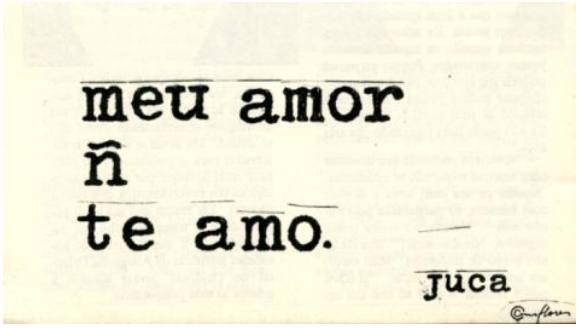


estrias e neurônios

se te amo
é porque isto sai
da minha cabeça
não do coração.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

Figura 179 – Poema de Juca, 1981.



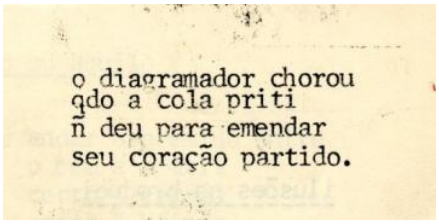
meu amor
ñ
te amo.

juca

Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, s.d.

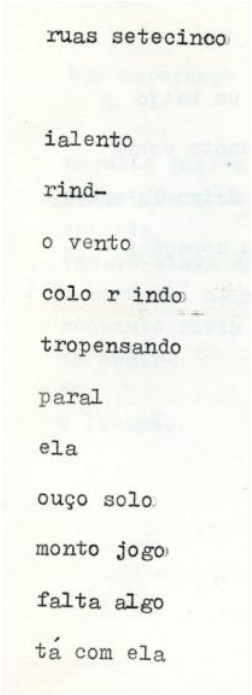
Poemas Zen-Hur

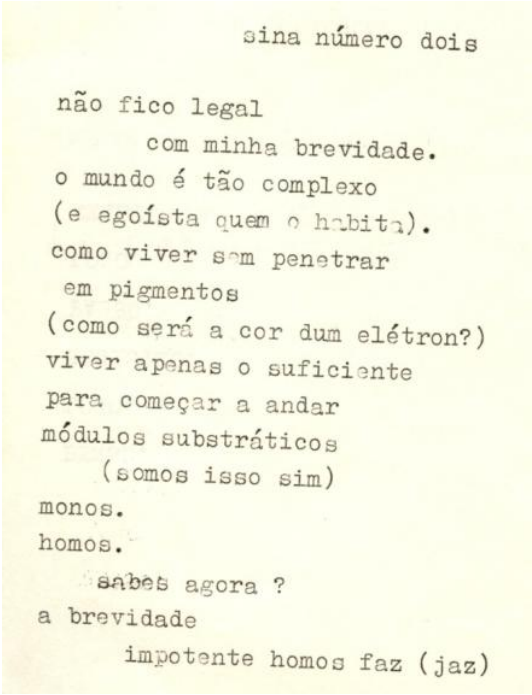
Figura 180 – Poema de Juca, 1981.

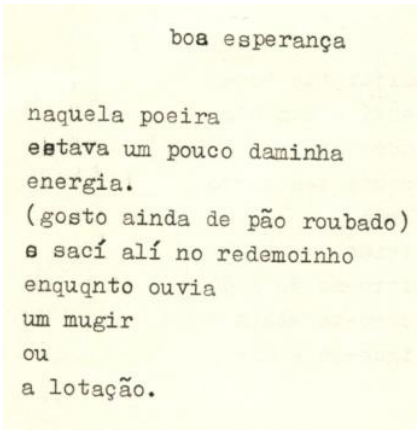


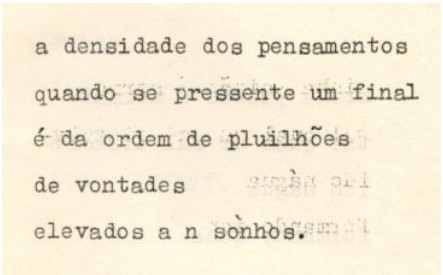
Fonte: DOLABELA, Marconi e JUCA [Geraldo Graciano]. **Embalagem de isopor**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

Figuras 181 a 184: Poemas de Juca, 1980.

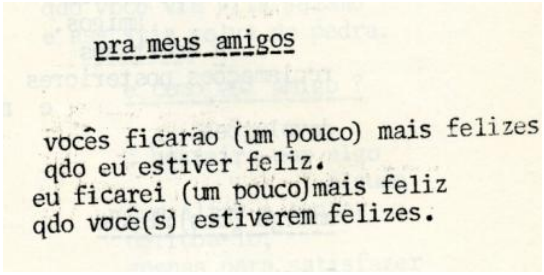








Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.



pra meus amigos

vocês ficarão (um pouco) mais felizes
qdo eu estiver feliz.
eu ficarei (um pouco) mais feliz
qdo você(s) estiverem felizes.

Figura 185 – Poema de Juca, 1981.

Fonte: DOLABELA, Marconi e JUCA [Geraldo Graciano]. **Embalagem de isopor**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

Marcelo guardou um recorte do jornal Tribuna da Bahia com a notícia da morte de Juca e também três textos-poemas em sua homenagem, feitos por Paulo Brito, Carlos Augusto e Edwaldo Zampier.



Tribuna de Bahia, Salvador - 28. Julho. 1981

Poeta mineiro morre afogado em Amaralina

"Quando estiver lá longe não mande lembranças, volte".

Geraldo Graciano (Juca)

O poeta e estudante de História da Universidade Federal de Minas, Geraldo Gonçalves Graciano, de 24 anos, veio de Belo Horizonte passar às férias em Salvador e morreu afogado, na praia de Amaralina. O seu corpo foi encontrado ontem de madrugada, na praia de Santana, em frente à Pousada do Rio Vermelho.

Geraldo Graciano chegou a Salvador no dia 18 passado e juntou-se a mais dois colegas mineiros, Paulo Eugênio de Brito Rocha e Fernando Remo Queiroz Barbosa Júnior, residindo na rua do Norte, 16, subsolo, Nordeste de Amaralina. Paulo Eugênio disse que na sexta-feira passada os três foram à praia pela manhã, quando sem que percebessem, Geraldo Graciano desapareceu no mar.

— Nós estávamos deitados tomando sol, e não chegamos a ver nada, nem ouvimos ele pedir socorro. A praia estava quase deserta, só algumas pessoas jogavam bola e não viram também nada — contou Paulo Eugênio.

Ontem pela manhã, os dois colegas do estudante estiveram na Polinter, na Piedade, registrando uma queixa de desaparecimento. Mas, logo depois, ao serem informados do aparecimento de um corpo na praia de Santana, foram até o Nina Rodrigues, onde reconheceram o corpo do colega. Geraldo Graciano quando morreu estava trajando um bermuda vinho.

IA VIAJAR

Eles estavam com planos de viajar ontem para Porto Seguro, pois estava no roteiro do estudante fazer uma visita a aquela cidade, para seguir viagem até Belo Horizonte. A exemplo dos seus colegas, Geraldo Graciano, conhecido pelos familiares e amigos por Juca, cursava o segundo ano do curso de História e se dedicava a escrever poesias, já tendo publicado alguns livros, como "Irmieto", com poesias dedicadas a várias mulheres.

Geraldo Graciano, o poeta.

Paulo Eugênio informou que os pais do estudante atualmente moram em São Paulo e já foram informados ontem da sua morte. Eles estão se deslocando para Salvador, para providenciarem a remoção do corpo até Belo Horizonte.

Ao ser encontrado na praia, na madrugada de ontem, o corpo do estudante apresentava algumas escoriações na cabeça e as primeiras suspeitas foram de ele ter sido assassinado. Porém, a hipótese foi logo afastada com a chegada de seus colegas à Sétima Delegacia, no Rio Vermelho. As escoriações possivelmente foram provocadas por pancadas contra pedras.

Figura 186 – Recorte de jornal.

Fonte: POETA mineiro morre afogado em Amaralina. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 28 jul. 1981.

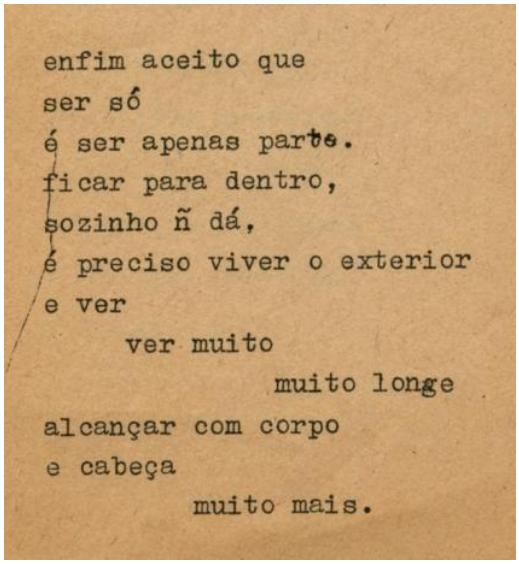
Figura 187 – Depoimento de Paulo Brito que, junto com Fernandão (Fernando Remo Jr.), viajavam com Juca pela Bahia.

Juca era uma pessoa de coração grande, sensível,
voz tranquila. Parecia sempre leve e tinha uma
essência romântica que ele levava para a poesia.
Um homem bonito (em todos os sentidos)
como várias amigas se referiram a ele.

Na sua última noite ficamos eu, ele e Fernandão
comtemplando o mar de Amaralina.
Estávamos hospedados no lado norte do morro
de Amaralina e com o Juca na flauta e eu no violão
surgia o esboço de uma música para a qual iríamos
fazer uma letra. Não deu tempo de terminar a tripla parceria.
Fernandão se recolheu e ficamos em silêncio tocando
por um bom tempo. Juca parecia apaixonado
e uma melancolia pairava no ar enquanto continuávamos
a fitar o mar de Amaralina em silêncio.
Na manhã seguinte este mesmo mar o levou
com todos os sentimentos que ele guardava consigo.

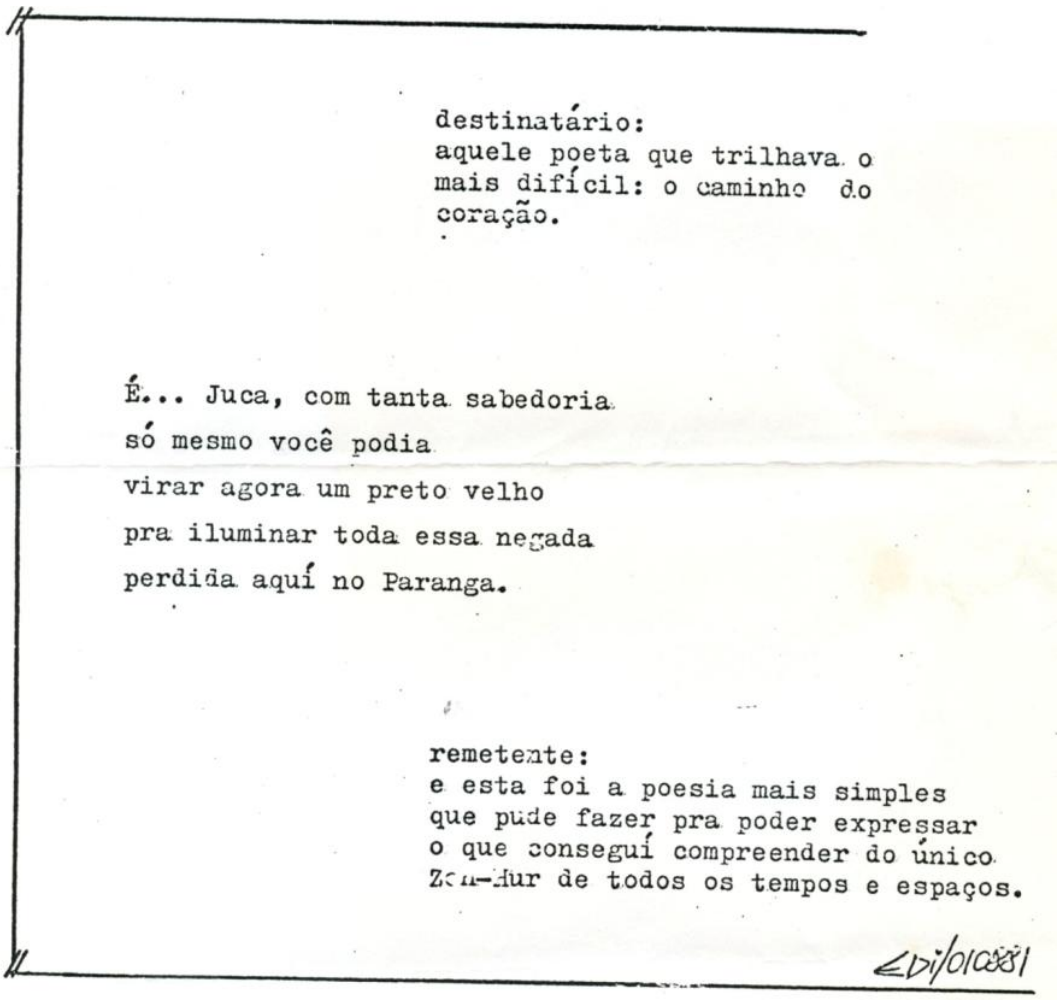
Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 188 – Poema de Juca, 1981.



Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Prazer**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Figura 189 – Depoimento de Edwaldo Zampier sobre Juca, 1981.



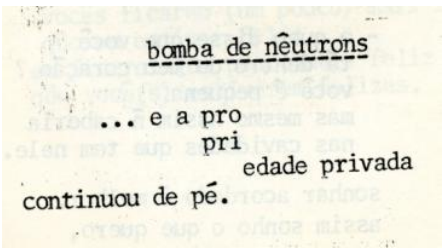
destinatário:
aquele poeta que trilhava o
mais difícil: o caminho do
coração.

É... Juca, com tanta sabedoria
só mesmo você podia
virar agora um preto velho
pra iluminar toda essa negada
perdida aquí no Paranga.

remetente:
e esta foi a poesia mais simples
que pude fazer pra poder expressar
o que conseguí compreender do único
Z[illegible]dur de todos os tempos e espaços.

EDi/010881

Fonte: Arquivo Dolabela.

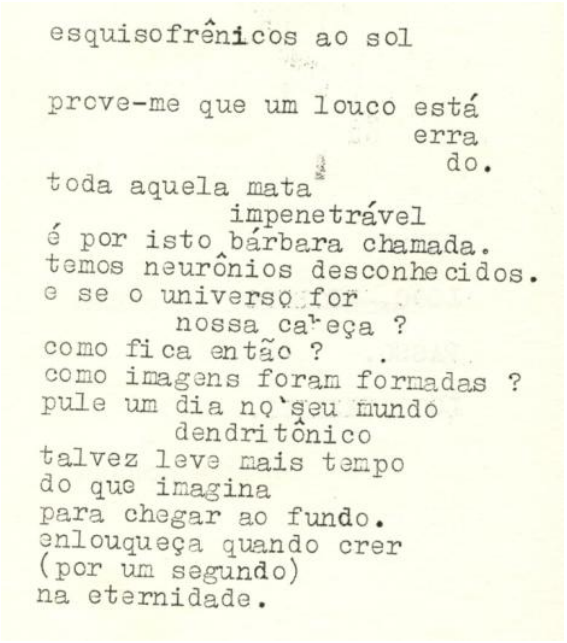


bomba de nêutrons
... e a pro
pri
edade privada
continuou de pé.

Figura 190 – Poema de Juca, 1981.

Fonte: DOLABELA, Marconi e JUCA [Geraldo Graciano]. **Embalagem de isopor**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

Figura 191 – Poema de Juca, 1980.



esquisofrênicos ao sol

prove-me que um louco está
erra
do.
toda aquela mata
impenetrável
é por isto bárbara chamada.
temos neurônios desconhecidos.
e se o universo for
nossa cabeça ?
como fica então ?
como imagens foram formadas ?
pule um dia no seu mundo
dendritônico
talvez leve mais tempo
do que imagina
para chegar ao fundo.
enlouqueça quando crer
(por um segundo)
na eternidade.

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

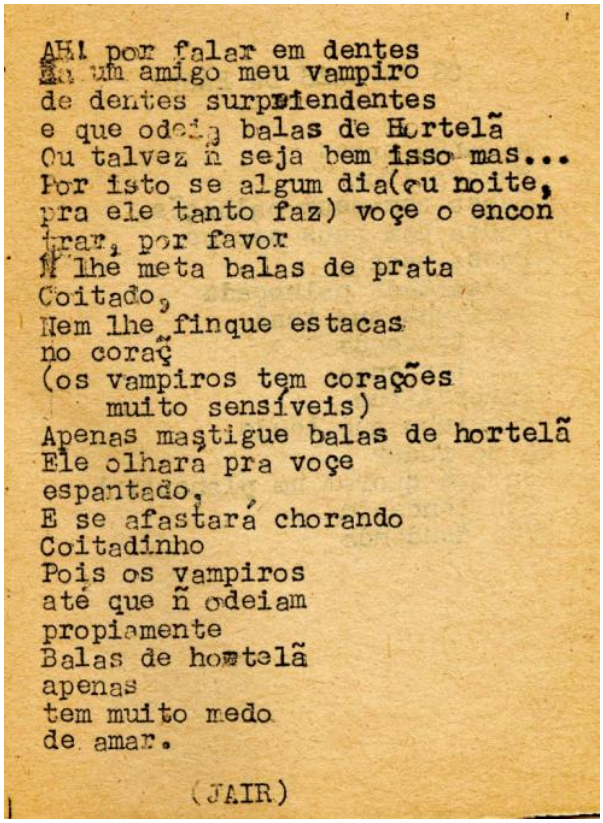
Figura 192 – Paulo Britto e Juca.



Fonte: Fotografia de Marcelo Pinheiro.

4.4.6 Gato Jair (Jair Tadeu da Fonseca)

Figura 193 – Poema de Rubinho Mendonça inspirado em Jair Fonseca, 1981.



AH! por falar em dentes
Eu um amigo meu vampiro
de dentes surpreendentes
e que odeia balas de Hortelã
Ou talvez n seja bem isso mas...
Por isto se algum dia(ou noite,
pra ele tanto faz) voçe o encon
trar, por favor
N lhe meta balas de prata
Coitado,
Nem lhe finque estacas
no coraç
(os vampiros tem corações
muito sensíveis)
Apenas mastigue balas de hortelã
Ele olhara pra voçe
espantado,
E se afastará chorando
Coitadinho
Pois os vampiros
até que n odeiam
propiamente
Balas de hortelã
apenas
tem muito medo
de amar.

(JAIR)

Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Tendências**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Jair Fonseca, Gato Jair, *leitor de maiakóvski e poeta marginal*.

Noite de lua cheia. A cidade, os bares. Um vampiro sentimental. Gato bandoleiro, infeliz felino à procura da "CIDADE DO CARINHO DA FELICIDADE".

JAIR FONSECA[148] – É curioso. Volta e meia alguém comentava. O Carlão comentava muito os poemas, me lembro até hoje, de uma coisa muito antiga que ele me falou. Ele disse que eu era um poeta lírico. Eu nunca me esqueci disso. E é mesmo. E tem a ver com isso. Há um quê de encenação sentimental no tipo de coisa que eu já fazia na poesia e que vai para as canções. E na época das canções, não sei até que ponto isso tem a ver com a personalidade, aquilo que você não sabe de onde vem exatamente, tem a ver com o tipo de coisa que estava em voga na época. O tipo de música tanto no Brasil, quanto no rock estrangeiro. Era um tipo de música mais melancólica mesmo. Eu sempre gostei de música triste, Nelson Cavaquinho, Cartola... Tem um mito da alegria brasileira que o próprio samba desmente, grandes sambistas como o Nelson Cavaquinho. O próprio lirismo de Maiakovski, o lirismo dos suicidas que

[148] Todos os depoimentos de Jair Fonseca neste texto formam parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o poeta, em 2020.

se matam sem explicação. Como diria o Manuel Bandeira: lirismo urgente dos bêbados.

Figuras 194 e 195 – Poemas de Jair Fonseca, 1982.



as aventuras, venturas e desventu-' ras do gato jair e quem sabe, de toda a humenidade, em ' busca da CIDADE DO CARINHO DA FELICIDADE

GATO JAIR

Achei
Perdi
Ganhei
meu dia
Que não foi meu
Nem foi um dia
Foi só um beijo
assim
meio desesperado
apaixonado
Eu sou
assim mesmo
Meio desesperado
inesperado
e besta
nestas tardes
idiotas
Dias vadios

BEIJOS SÃO
COMO BENÇÃOS:
ÀS VEZES CURAM
ÀS VEZES NÃO



VI O FILME VI
POR
ISTO MORRI
UM POUCO
EM MADRI

Esta cidade está insuportável
Eu mesmo estou insuportável
Preciso mudar de cidade
Preciso mudar de mim mesmo

VRUBU

BEBA COCA COLA
OCA COLA DA MAIS VIDA OCA COLA DA MAIS VIDA OCA COLA DA MAIS VIDA

POESIA !
QUERO TE BABAR
EU SOU COMO UM BEBÊ
MAL-EDUCADO
SEM BE-A-BÁ
NEM BERÇO
NEM BABÁ
SEM BABADOR

POESIA ! QUERO TE BEIJAR !

POESIA TAMBEM FAZ A CABEÇA

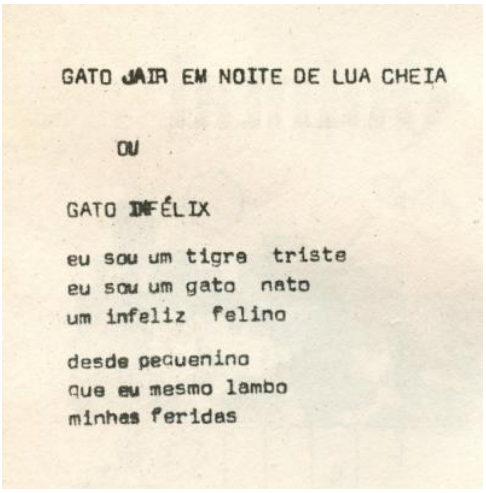
dropema
dropoema
dropado
dopado
poema
doravante
nos
doparemos
com
poema

Fonte: FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

Pensando sobre o lirismo que caracteriza seus trabalhos, Jair (2020) me conta sobre o novo lirismo do século XX – que marca as obras de Manuel Bandeira, na poesia, e de Nelson Cavaquinho, na música –, essa sensibilidade lírica não se volta ao sentimentalismo simplesmente, interessando-se mais em desenvolver outro tipo de sentimentalidade. Jair vincula essas ideias à noção de "estrutura de sentimento", de Raymond Williams – forma como as pessoas de uma época sentem o mundo e como esses sentimentos e pensamentos se plasmam na cultura. Retoma o conceito de afeto, como aquilo que nos afeta e se fixa em nós, como uma capacidade do artista de perceber como anda o mundo e as pessoas e traduzir isso de alguma maneira em sua poética.

JAIR FONSECA – Eu lembro do Nelson Cavaquinho, o mais belo documentário, que eu acho, da música brasileira, do Leon Hirszman, dez minutos. Se chama *Nelson Cavaquinho*. Uma fotografia incrível, a montagem... e o que ele capta da figura do Nelson. Ele falava assim: minhas músicas são tristes, mas eu não gosto de tristeza, eu não sou triste não. Tomando cachaça, cerveja, com aquela cara, aquela tristeza e cantando aquelas músicas. No rock era a mesma coisa, eu gostava muito desse tipo de coisa, que passou a ser cada vez mais ouvida. No pós-punk, por exemplo, coisas tipo Joy Division, que sempre me agradou. Sempre me interessou.

Figuras 196 e 197 – Poemas de Jair Fonseca, 1982.

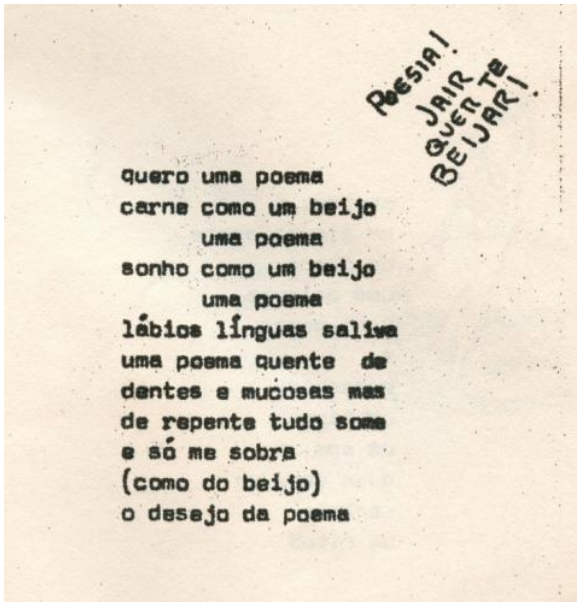

GATO JAIR EM NOITE DE LUA CHEIA

OU

GATO INFÉLIX

eu sou um tigre triste
eu sou um gato nato
um infeliz felino

desde pequenino
que eu mesmo lambo
minhas feridas


POESIA! JAIR QUER TE BEIJAR!

quero uma poema
carne como um beijo
uma poema
sonho como um beijo
uma poema
lábios línguas saliva
uma poema quente de
dentes e mucosas mas
de repente tudo some
e só me sobra
(como do beijo)
o desejo da poema

Fonte: FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

JAIR FONSECA – Na adolescência você vai procurar sua turma. Não é isso? Eu me lembro até hoje de perguntar para o Marcelo como é que era essa coisa da orfandade. Pois eu era órfão de pai desde menino. Eu perguntei a ele: o que acontece a quem é órfão? E ele falou: é adotado pelo mundo. O mundo toma conta.

Jair foi encontrando sua turma, na política e na cultura, já no período secundarista, quando estudou no Colégio Estadual Central, sendo da diretoria da UMES-BH em 1976-77. Na UMES, foi encarregado de organizar as sessões de cineclube, entre outras atividades. Semelhante às experiências de vários integrantes de Cemflores, o cinema foi fundamental para sua formação e para a elaboração estética, centrada na ideia de montagem, que irá desenvolver em suas publicações. Jair também integrou o MEP (Movimento pela Emancipação do Proletariado).

JAIR FONSECA – A minha formação político-cultural vem daí, desse tipo de atividade que vai me levar ao encontro da Cemflores na universidade. Assim que eu entro na universidade, um colega das Ciências Sociais, o Carlinhos Pisca-pisca, entra em contato comigo e com outras pessoas do Básico de Ciências Humanas da Fafich. E ele diz – o DCE vai financiar uma revista cultural, procura o Marcelo Dolabela. Aí fui lá no [edifício] Maletta, onde ele morava, procurei o Marcelo, que era estudante de Veterinária ainda. Me lembro até hoje de vê-lo sentado na entrada da Augusto de Lima, cabelo enorme parecendo Frank Zappa, bigodão, barba e um cabelão preto. Ele estava me esperando pra gente conversar, para ser apresentado, tudo isso no início de 78. E daí eu conheci o Luciano e a gente foi agregando mais gente [em Cemflores].

Após esse contato, Jair decidiu sair do curso de Comunicação Social, onde fazia Jornalismo, para estudar Letras.

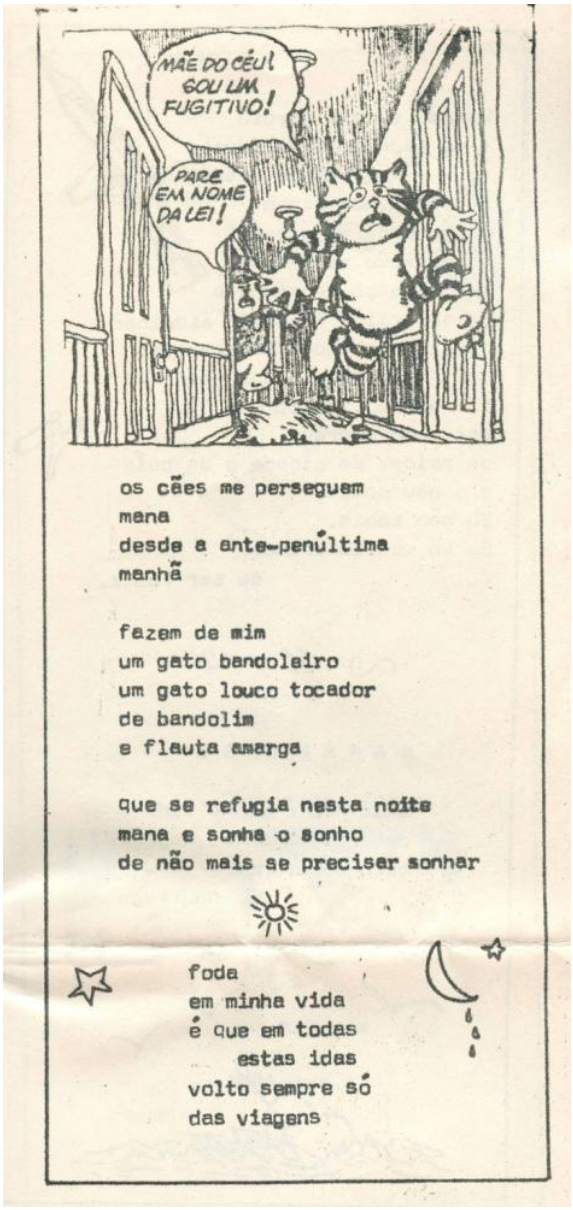
Além do cinema, a cultura pop das histórias em quadrinhos também foi importante. Pergunto, como surge a alcunha "Gato Jair"?

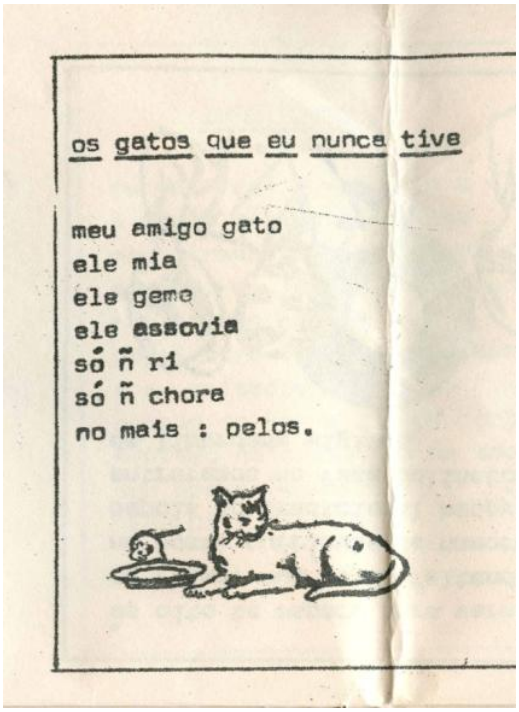
JAIR FONSECA – Eu resolvi inventar um nome artístico e como desde criança eu gostava do Gato Félix, eu resolvi criar o Gato Jair. O Gato Fritz é uma paródia do Gato Félix. Quando criança eu gostava do Gato Félix, aquela coisa infantil, depois, ao conhecer a contracultura, Robert Crumb[149] e tal, o Fritz entrou na história. Foi por isso. Eu mesmo inventei o pseudônimo.

Enquanto o gato Fritz é um tanto perverso e misógino, o Gato Jair está mais próximo a um ser deslocado, apaixonado, incompreendido, talvez um pouco melancólico. Um lírico contemporâneo.

[149] O Gato Fritz, invenção do quadrinista Robert Crumb, habita o universo urbano da contracultura, das universidades, bares e becos norte-americanos, onde outros personagens, todos eles animais antropomorfizados, em uma espécie de anti-Disney, vivem as mais variadas experiências relacionadas ao sexo e drogas. Os quadrinhos de Crumb foram publicados no Brasil nos anos 1970.

Figuras 198 e 199 – Poemas de Jair Fonseca, 1982.





Fonte: FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

Jair revisa caixas com materiais antigos, em busca de escritos da adolescência, e percebe que desde essa época se interessa pela musicalidade. Essa disposição desembocou, poucos anos depois de sua entrada em Cemflores, na criação da banda *Último Número* (ver capítulo IV).

CLARA ALBINATI – Você já escrevia poesia antes?

JAIR FONSECA – Escrevia. Quando adolescente, geralmente é aí que a gente começa. Com o Marcelo eu passei a compartilhar algo que eu já trazia na minha poesia e que passou a ser meu grande interesse, a musicalidade. E junto com a visualidade, um elemento importante que vai surgir é a

musicalidade. Eu já escrevia pensando em melodias. Eu não era músico, nunca toquei bem nenhum instrumento. Nunca passei de dois ou três acordes, igual o Marcelo. Ele adorava música, mas não era músico.

[...]

Foi curioso eu ter achado meus poemas, umas caixas, estava até com medo de ler aquilo. Não me envergonhou tanto. Apesar de muita bobeira adolescente, tem umas coisas já interessantes. Tanto em termos de uma imagística verbal, trabalho metafórico, imagem verbal, quanto com a musicalidade, com a sonoridade. Eu me lembrei de uma melodia, exatamente como eu pensei quando eu tinha 15 anos. Li o poema e lembrei da melodia. Era meio misterioso, alguns outros eram sentimentais, líricos nesse sentido. Mais fantasiosos. Não eram coisas ligadas às minhas experiências de vida, amorosas, porque eu não tinha experiência de vida nenhuma com 14 anos. Então era um negócio completamente fantasioso.

No arquivo Dolabela encontro um livrinho de Jair, em parceria com Rubinho, *Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu*, de 1982. Em escrita caligráfica, por todo livro, lemos: "Poesia! Jair quer te beijar!". Há também várias participações suas em Aqui Ó e na revista Alegria Bluesbanda.

Atualmente, Jair é professor na Universidade Federal de Santa Catarina, com pesquisas em literatura e outras artes, com foco no cinema de Glauber Rocha.

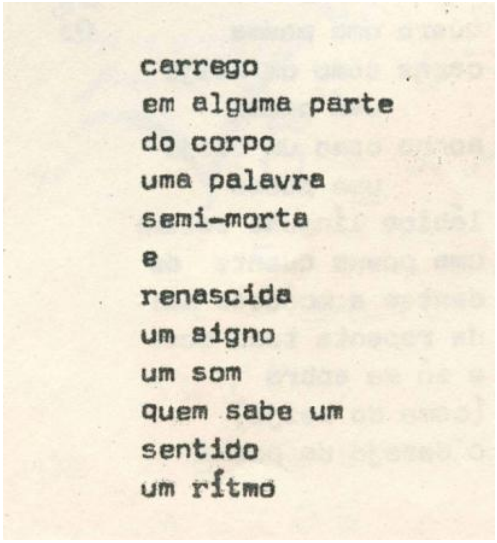

carrego
em alguma parte
do corpo
uma palavra
semi-morta
e
renascida
um signo
um som
quem sabe um
sentido
um rítmo

Figura 200 – Poema de Jair Fonseca, 1982.

Fonte: FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

Figura 201 – Poema de Jair Fonseca, 1981. Tem como referência o *Poema Cauda* de Lewis Carroll.



Business

DISSE O GATO AO RATO
VAMOS FAZER UM TRATO?

DISSE O GAUTO AO RRATO
VAUMOS FAZER UM TRRATO?
DISSEO GARTO AO GRATO
VARRMOS FAZZER UM TRAGTO
DISSE O GRATO AO RGATO
VAAUGMOS FAUUZZERR UM GTRATOOG

DISSS EO GGG ATOOAOOR ATOOOOOO
MIAAU UH MIAAAAUUUU IUUUUUUUUH
DIZZSSEO O MIUULLH UH CHHHHIK
MIHHAUUL UUHLL MIOOOOOUH AHUH
MOOLLL UH GATO U U U UUUH RATO

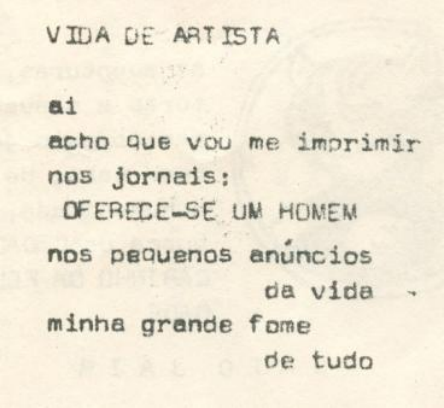
VAMOS
UHHL L GRRR CHIIIK
TMOOR T ?

Gato

Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

4.4.7 Rubinho Mendonça

> (...) eu que nunca tinha pensado em me agüentar por mais de dois dias/ me queimei num stêncil eletrônico/ e rodei aquele monte de rubinzinhos pretinhos/ ... é t bom saber que ñ dói (...)
>
> (fragmento de texto de Rubinho Mendonça, publicado na revista Alegria Bluesbanda nº3, 1981)


VIDA DE ARTISTA

ai
acho que vou me imprimir
nos jornais:
OFERECE-SE UM HOMEM
nos pequenos anúncios
da vida
minha grande fome
de tudo

Figura 202 – Poema de Rubinho Mendonça, 1982.

Fonte: FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

Rubinho, *ex-office-boy, hoje poeta*. Realizou muitos livrinhos. Apenas no arquivo Dolabela, entre os anos de 1980 a 1982, encontro: *A. Título* e *Bruxas dos faróis*, ambos em parceria com Alisson Prata (1980); *Se eu me esguelar no volume máximo talvez eu alcance o nível do perigoso* (1981) (sobre esse título, Rubinho[150] comenta: **"**E eu posso dizer para você agora que não, você pode se esgoelar no volume que você quiser que você não vai alcançar volume de nada. Você não vai mudar de estágio. Você não vai mudar a realidade. Você vai estar esgoelando e vai ser o que é"). Também publica *Tendências* (1981); *Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu* (1982), em parceria com Jair Fonseca ("É uma gíria da minha família. Hoje em dia eu falo isso para o meu filho... Meu irmão Roger vivia falando, bico de vapu-vapu. Não quer dizer absolutamente nada") (MENDONÇA, 2020). E *Céu cru no meu tao* (1982) ("Essa é legal demais. Sacou??? É típico também, do iconoclasta boca suja") (MENDONÇA, 2020). No processo inventivo de Rubinho, e de muitos integrantes de Cemflores, poesia e música se misturam, dando surgimento mais tarde à banda *Sexo Explícito* (ver capítulo IV).

Marcelo Dolabela e sua alterego, Emília Dorbolina, apresentam o poeta no prefácio de *Céu cru no meu tao*:

[150] Todos os depoimentos de Rubens Mendonça, neste texto, formam parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o artista, em 2020.

Meu poeta ilusionista favorito

Uma mãe, um gigolô e um grande amor quando dizem: - este menino vai longe!... é aconselhável tratar bem este Pirralho e trazê-lo a arroz integral, mel (safra 1968) e pó de johnson's. Esse menino vai longe. Um poeta (sic!...) que traz no lenço, no documento e no tiracolo, a caretice à granel, disse "QUE POETA É ESTE (RUBINHO) QUE AOS 18 ANOS, JÁ TEM QUASE 10 LIVROS, EU SÓ TENHO DOIS" (aleluia, poderíamos completar), é isso aí: quem nunca fudeu 10 numa semana, é coisa de outras camas. A poesia pro Rubinho é cortar o cabelo da língua todas as noites, nas melhores relações, assim ñ se assustem buck makers & poetas defensores da TFP (tradicional família poética) mineira; o rubinho pode (ñ) ser "il miglior fabbio" da antropofagia nativa, mas mesmo assim ele não é necrófilo.

Marcelo Dolabela e Emília Dorbolina

Figura 203 – Contracapa e capa de *Se eu me esguelar (...)*, livro de Rubinho Mendonça, 1981.

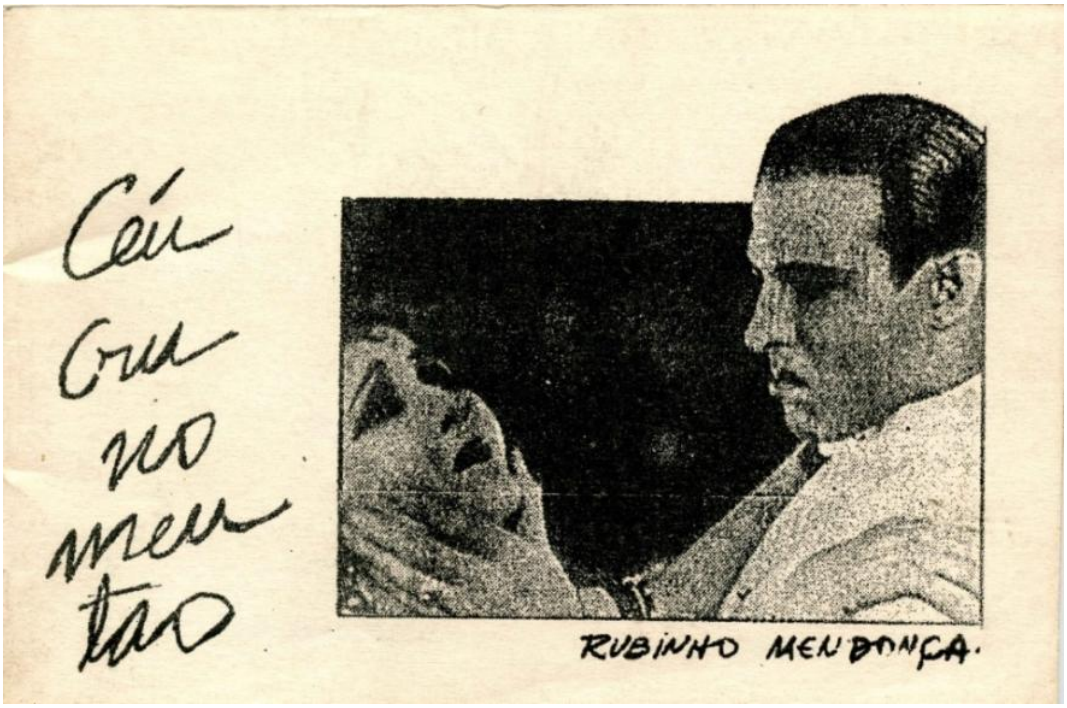


Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Se eu me esguelar no volume máximo talvez eu alcance o nível do perigoso**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

Rubinho e Dolabela formaram uma parceria criativa muito intensa durante a década de 1980, eram muito diferentes um do outro e se complementavam em suas características.

RUBINHO MENDONÇA[151] – O lance aí é o seguinte, o Marcelo veio do interior, ele veio para a cidade grande. Ele morava no centro da cidade. Eu nasci em BH, mas o centro da cidade para mim era uma coisa diferente. Eu ia ao centro para resolver alguma coisa, para trabalhar. Não era onde eu morava. Eu sou mais da quebrada. A minha quebrada não era favela, mas era um bairro comum de classe média baixa. De pobre para mal. Ele já era um cara mais de classe média. Ele morava nesse apartamento no centro da cidade. Isso por si só, nossa, você mora no centro da cidade, tem um quarto entulhado de livro. Ele via que eu tinha mais crédito das ruas, uma coisa que ele não tinha, mas ele tinha uma coisa intelectual que eu queria. Me ensina aí. E ao mesmo tempo, eu acho que ele queria ter essa ligação mais visceral. Ele não queria fazer só uma coisa intelectual, como o resto do Cemflores. Eles tinham tendência a fazer uns recitais que, no final, era direcionado a uma plateia bem pequena. E quanto menor, melhor. Se fosse muito grande já não estava tão legal como era. Uma coisa bem pequena, bem ensimesmada. Eu acho que eu tinha a atitude de vamos meter o pé na barraca e vamos mandar para frente. E sem medo. Vamos mandar ver. Então tinha essa admiração mútua.

Figura 204 – Capa de *Céu cru no meu tao*, 1982. Livro de Rubens Mendonça.



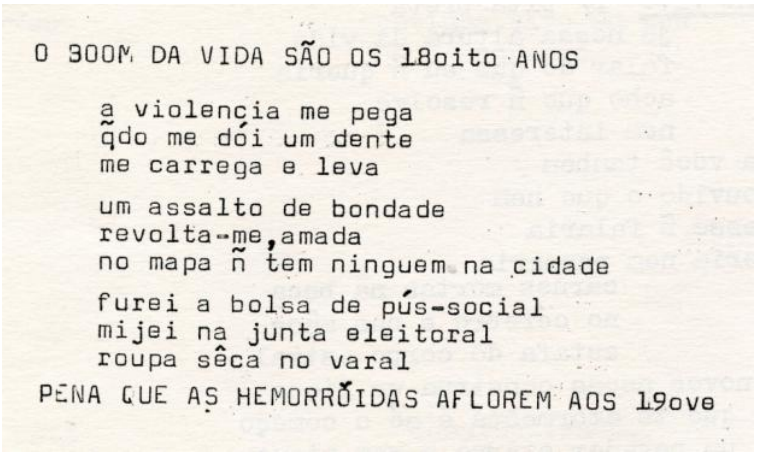
Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Céu cru no meu tao**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

RUBINHO – Eu comecei escrevendo quando estava na escola. Eu adorava estar na escola. Quando eu saí da escola, para mim foi aquele horror. Porque eu imaginava que eu ia para a universidade. Que eu seria o cara que estaria lá estudando Letras. Mas não rolou. Meu pai morreu quando eu tinha 11 anos, e agora eu consigo ver, isso me desestabilizou. Saí dos trilhos. Virei hippie, fugi

[151] Todos os depoimentos de Rubens Mendonça, neste texto, formam parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o artista, em 2020.

de casa. Saí da escola, claro. A primeira bomba que eu tomei, porque eu estava desestabilizado, eu pensei não vou mexer com essa porra mais não. E saí. Eu estudava no Colégio Batista, que tinha uma educação legal. Era um colégio particular, a minha irmã pagava para eu ir pro colégio. Mas lá eu aprendi a escrever legal, coisa que eu gostava, a me interessar por coisas, por cultura, enfim. Aí isso aconteceu e eu saí dos trilhos. Eu era muito interessado em música, a poesia foi um caminho que eu peguei para chegar na música. Eu gostava muito de música, de rock, de ler as letras das músicas. Aquela coisa de adolescente. Eu escrevia minhas loucuras.

Figuras 205 e 206 – Poemas de Rubinho Mendonça, 1982.



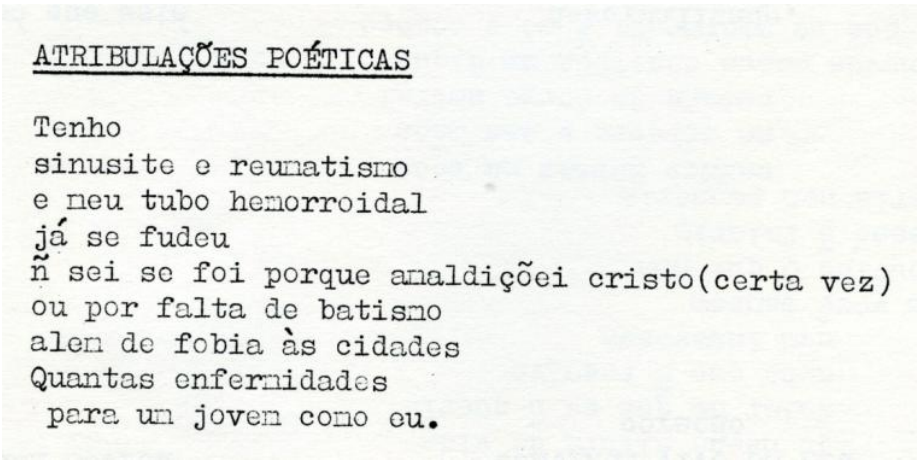
O BOOM DA VIDA SÃO OS 18oito ANOS

a violencia me pega
q̃do me dói um dente
me carrega e leva

um assalto de bondade
revolta-me, amada
no mapa ñ tem ninguem na cidade

furei a bolsa de pús-social
mijei na junta eleitoral
roupa sêca no varal

PENA QUE AS HEMORRÓIDAS AFLOREM AOS 19ove



ATRIBULAÇÕES POÉTICAS

Tenho
sinusite e reumatismo
e meu tubo hemorroidal
já se fudeu
ñ sei se foi porque amaldiçõei cristo(certa vez)
ou por falta de batismo
alem de fobia às cidades
Quantas enfermidades
para um jovem como eu.

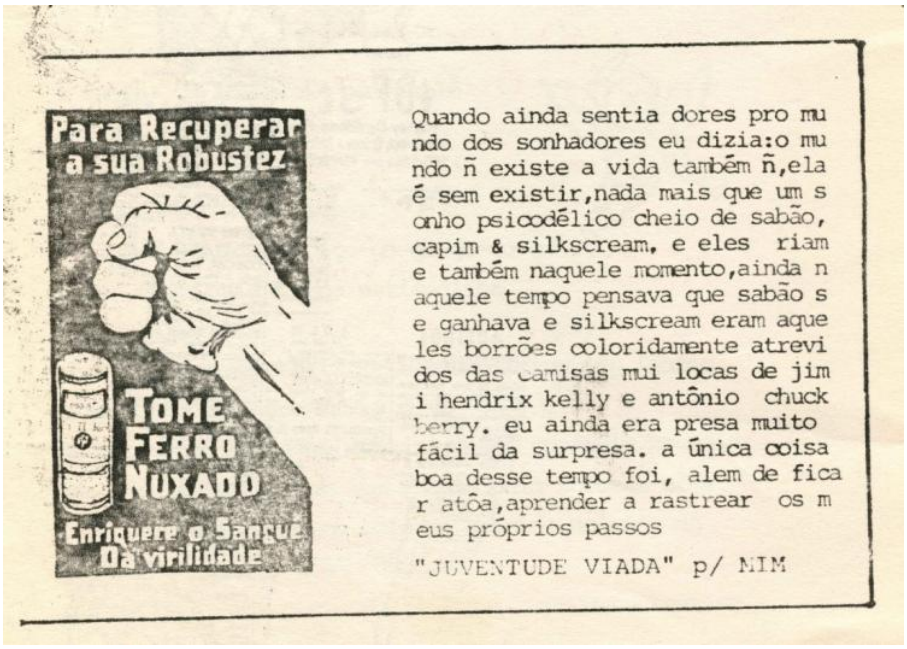
Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Céu cru no meu tao**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982

CLARA ALBINATI – Você escreveu isso como 18-19 anos! Parece que você vivia em um “tempo de agora”, de um fazer muito intenso.

RUBINHO MENDONÇA – Eu tinha essa sensação de que as coisas tinham acontecido e tinha um tempo dourado, que foi no passado. E uma consciência de que, de certa forma, eu tinha que começar a me preocupar. E eu acabei escrevendo uma música que dizia: estou aprendendo a me preocupar. Esse tipo de sensação que se tem na adolescência, provavelmente. Quando você é criança, as pessoas evitam te apresentar um lado do mundo. Tipo, violência, sexo, pornografia. Depois tem uma hora que falam, manda ver. Liberou. Abrem

as comportas. E aí você se dá conta de que a vida, quando você era criança, tudo era na mão, tudo era arrumado. Você sempre tinha a certeza de que sua mãe e seu pai estariam ali cuidando de você. Ia sempre ter alguém. E você poderia continuar a ser uma criança, viajando. Daí chega um momento que você se toca, está na hora de eu começar a me preocupar. Então se eu não me preocupo genuinamente, se eu não estou nem aí mesmo, eu tenho que criar essa fachada de que eu estou aprendendo a me preocupar. É uma forma de lidar com o mundo.

Figura 207 – Poema de Rubinho Mendonça em um panfleto de Cemflores, 1981.



Fonte: Arquivo Dolabela.

CLARA – quando você entra em Cemflores? O que você estava fazendo?

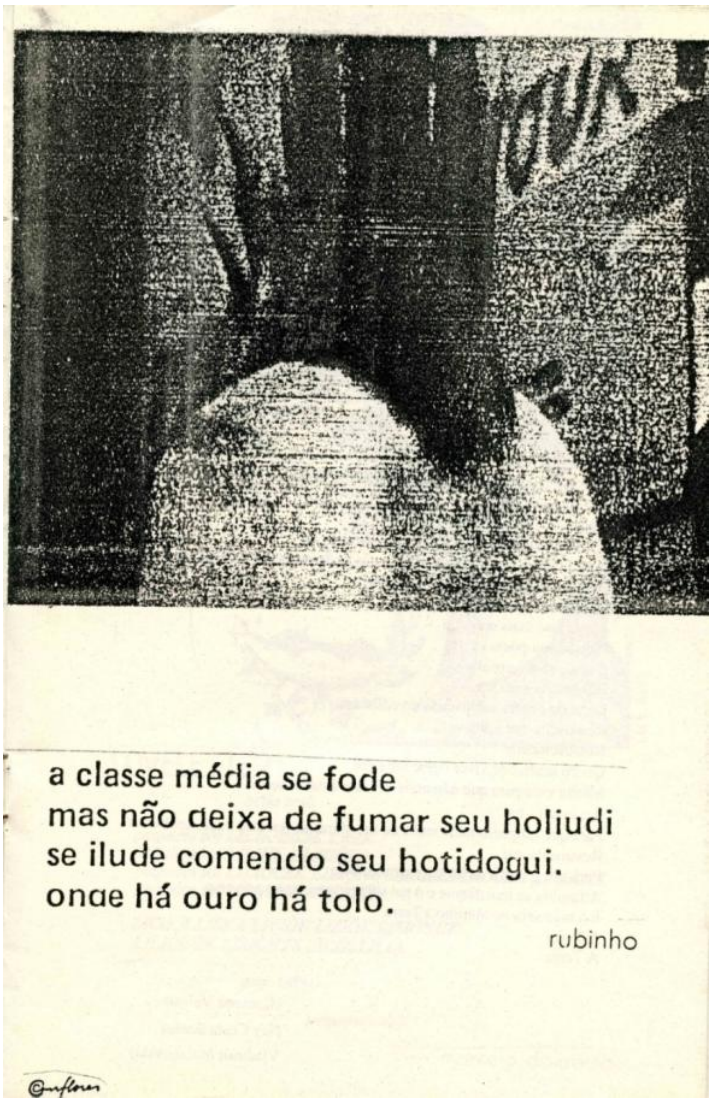
RUBINHO – Nessa época, eu acho que tinha 18 anos e, de todas essas pessoas do Cemflores, eu era o único que nem na escola estava. Eu saí da escola na sétima série. Eu não tinha nem o primeiro grau completo. Como eu cheguei foi um lance engraçado, porque lá na Fafich, o reduto onde todos eles estudavam, Marcelo, Juquinha, Jair, seu pai – o Luciano – e a Adriana... Essas pessoas estavam na Fafich, e eu ia muito lá só porque eu estava procurando maconha pra fumar. E não sei como, mas fiquei amigo do Jair e do pessoal lá da UMES. Aí tinha um cara que chamava Alisson Prata, que também fazia livrinho. E a gente ficou amigo desse povo todo. Fiquei amigo do Juquinha e ele me apresentou ao Dolabela. E a gente começou a conversar e eu não sei como que eu acabei entrando no grupo. Porque eu não estava na universidade. Eu não era do mesmo grupo social. A maioria ali era tudo classe média. Eu era de uma classe média baixa. Como o Jair e como o Juquinha.

[...]

Eu me enturmei com esse grupo por oportunismo completo. Sobrevivência, sacou? Nessa época eu tinha 18 anos e o Brasil estava experimentando uma

crise tipo essa de agora, de 2020. Era terrível, não tinha emprego, não tinha nada. Era o finzinho, o rabinho da ditadura. Então eu tinha 19, 20 anos, sem um puto, nem aquela malha familiar-social eu tinha para me dar um apoio. Eu não tinha grana, não tinha nada. E nessa época a minha mãe se mudou da nossa casa. Minha mãe vivia falando que um dia ia mudar de casa. Eu passei dos 18 anos e ela se mudou. Foi morar com a minha irmã. Essa casa, por sinal, foi onde começou o bagulho. Onde o Sexo Explícito começou a ensaiar. Beleza, vamos ensaiar! Virou uma república.

Figura 208 – Poema de Rubinho Mendonça, s.d.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, s.d.

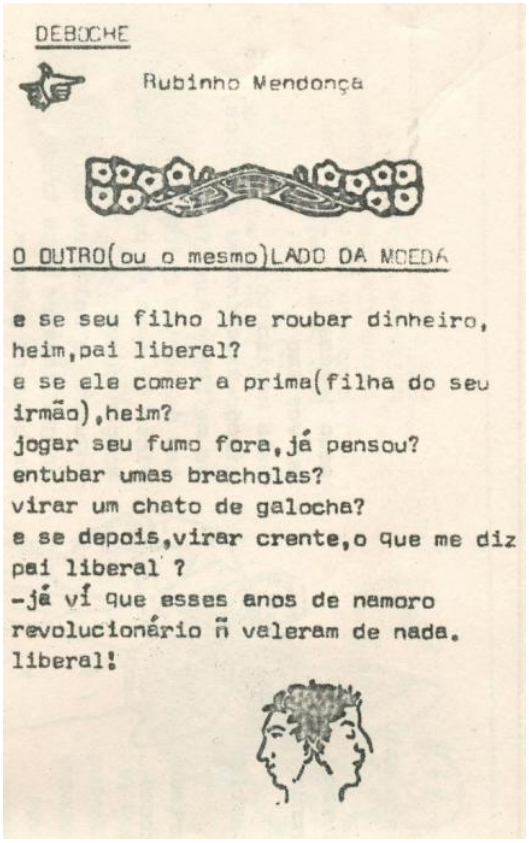
Encontro um conjunto de poemas de Rubinho, intitulado *Deboche*. Comento que o deboche me parecia uma característica fundamental da sua poesia, o que ele discorda por achar redutor. Em sua entrevista, Rubinho utiliza a expressão “iconoclasta boca suja” para se definir. A iconoclastia de Rubinho é contra a sociedade burguesa, mas

também contra tudo e todos. O poeta parece não levar à sério nenhuma perspectiva e tudo vira alvo de seus poemas, como se o mundo fosse um lugar falido, sem possibilidades de conserto.

CLARA – E você sempre foi assim, iconoclasta boca suja?

RUBINHO – Exatamente. E agora eu vejo isso no meu filho. Igualzinho. O que é o iconoclasta em essência? É o que fala coisas inapropriadas. Dá um choque porque você está falando uma coisa inapropriada para o contexto. E só de ver a reação na cara das pessoas, como se a coisa fosse importante, isso é uma recompensa suficiente. E em Belo Horizonte era o lugar perfeito para fazer isso, porque a mentalidade das pessoas, na classe média...

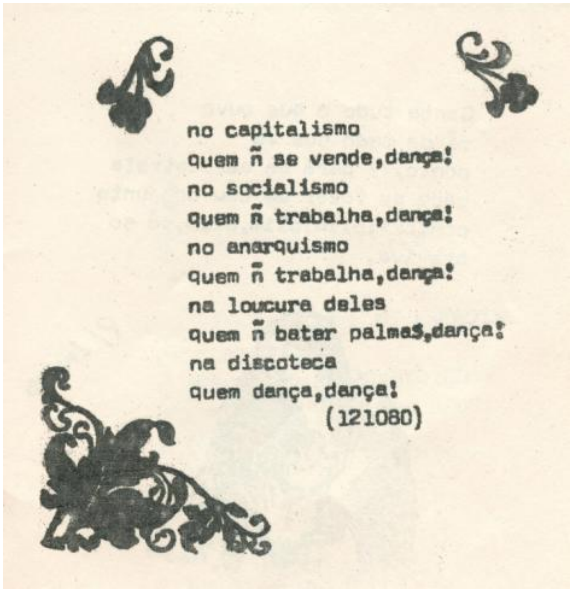
Figuras 209 e 210 – Poemas de Rubinho Mendonça, 1982.


DEBOCHE

Rubinho Mendonça

O OUTRO(ou o mesmo)LADO DA MOEDA

e se seu filho lhe roubar dinheiro,
heim,pai liberal?
e se ele comer a prima(filha do seu
irmão),heim?
jogar seu fumo fora,já pensou?
entubar umas bracholas?
virar um chato de galocha?
e se depois,virar crente,o que me diz
pai liberal ?
-já vi que esses anos de namoro
revolucionário ñ valeram de nada,
liberal!


no capitalismo
quem ñ se vende,dança!
no socialismo
quem ñ trabalha,dança!
no anarquismo
quem ñ trabalha,dança!
na loucura deles
quem ñ bater palma$,dança!
na discoteca
quem dança,dança!
(121080)

Fonte: FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

RUBINHO – Eu vim de um *background* que eu transitava na comunidade LGBT, meu irmão [Roney Souza] também. [...]

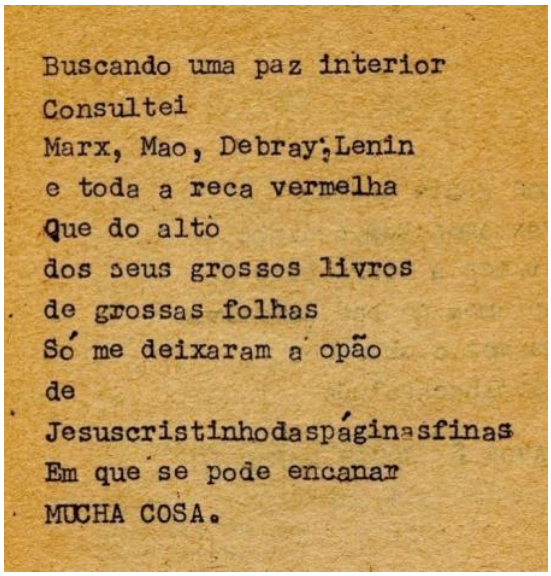
Nos anos 1980, não existia nenhum debate como tem hoje. Os LGBT não tinham direitos e eram vistos como *freaks* da natureza. Por exemplo, esse ambiente de poesia e de música, em Belo Horizonte, as pessoas pintam uma imagem de uma coisa totalmente legal, benéfica e tudo mais. Mas a homofobia nesse ambiente musical, nas bandas, todo mundo era horrível. Eu só não era assim porque já tinha tido minhas experiências na adolescência com o meio

LGBT no meu bairro, Sagrada Família. Então eles me olhavam e me achavam desavergonhado, quer dizer, sem pudor.

CLARA – Massa você colocar isso, porque é uma coisa que eu fico pensando muito. Escrevendo sobre o Cemflores, tem pouca participação de mulheres. Essa discussão LGBT também, nos poemas, ela é restrita a alguns poucos integrantes.

RUBINHO – Esse lance de comunidade LGBT ser representada, de ter um assento à mesa, que tem hoje em dia, que tenta ter hoje em dia, isso na época não existia. Então, se a gente quiser julgar o passado pelos parâmetros atuais, não rola...

Figura 211 – Poema de Rubinho Mendonça, 1981.



Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Tendências**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

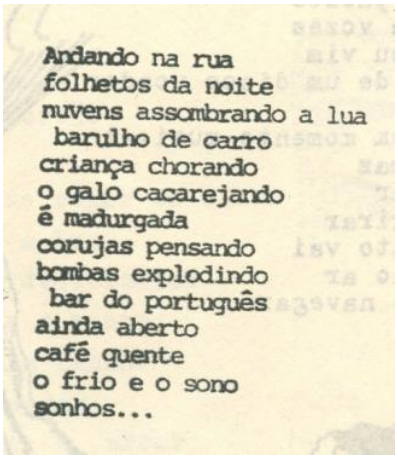
RUBINHO - Eu fiquei próximo das pessoas da UMES através do Jair. Tinha uns caras da UMES que vinham na Sagrada Família. A UMES era no Floresta e a Sagrada Família é perto do bairro Floresta. Esses caras da UMES iam pro bairro pra fumar maconha. Você sabe o horror que é no Brasil para fumar maconha na rua. É um horror, é um estado assim de que você pode ser preso a qualquer momento. Vão te jogar na traseira de um camburão ou alguém vai pegar sua grana. Aí eles tinham um amigo que morava perto da minha casa. Ele era comunista. Ele foi o meu primeiro contato com o comunismo. Com a URSAL[152]. Aí eles eram amigos do amigo e fui apresentado a eles, ao comunismo, ao socialismo. E eles falavam que queriam fumar um e eu convidei pra ir à minha casa, porque estava limpo. Não tem mais minha mãe, não tem nada. Pode chegar. Aí todo mundo começou a ir para minha casa e ela fica no alto de um barranco, tinha uma escada. A gente se sentava na escada, lá em

[152] URSAL: União das Republiquetas Socialistas da América Latina. A sigla tem origem conservadora, foi utilizada pela extrema-direita brasileira e, depois, expropriada de forma jocosa pela esquerda, sendo estampada em camisetas (que combinam a simbologia da foice e martelo com a dos ursinhos carinhosos) e dando nome a bares e blocos de carnaval.

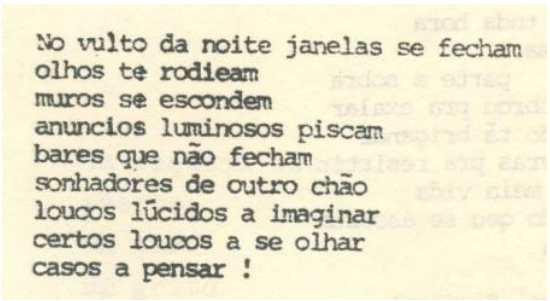
cima, e ficava fumando. Eu fiquei amigo de todo mundo. Aí eu comecei a frequentar a UMES e comecei a entrar nos projetos dos caras. Eles tinham um mimeógrafo. Dá para fazer uns livrinhos. Tem uns caras na Fafich que fazem os livrinhos deles. E eu falei: “nossa, eu vou fazer meu próprio livro, demais”. Eles tinham verba, tinha pilhas de papel para você imprimir. (...)

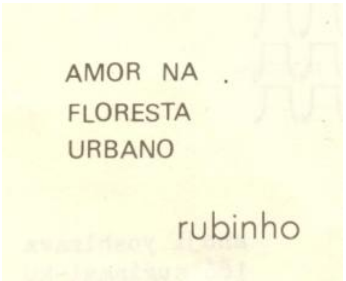
Através do meu contato com a UMES, eu compreendi que era possível me ligar a esses movimentos estudantis e desenvolver um trabalho ligado a eles, com a verba que eles tinham. Tipo me infiltrar no sistema, através dos meus amigos. Eu lembro que o primeiro livro que eu fiz foi com o Alisson. E como minha família não me dava apoio como uma família classe média daria para um rebento classe média, eu tive que me virar. Para comer, para tudo. E eu lembro que nessa época eu visitava a casa do Marcelo a doidado. Geralmente no horário do almoço. Era sempre bem recebido, pelo Marconi, pelo Marcelo, pelas irmãs dele. E sempre na hora do almoço. Então aquele almoço ali me salvou várias vezes. Eu descobri que dava para fazer os livros e, melhor, descobri que havia uma cena na cidade de gente vendendo livro em boteco. E os livros que me caíram nas mãos eram de poesias e não eram muito instigantes para o meu gosto. Eram de uma forma ultrapassada, uma forma que já tinha sido testada e retestada várias vezes. Com sucesso e com insucesso. E já estava no inconsciente de todo mundo. E os ventos na época eram de mudança. E nós estávamos inseridos nessa mudança. E aí nós começamos a fazer nossos poemas e começamos a ouvir falar dessas tendências literárias que existiam. E as tendências que as pessoas que realmente estudavam – o Jair, o Luciano, o Marcelo – eram as tendências que estavam incitando-os nessa época. Era o Oswald de Andrade, o modernismo, o concretismo, o futurismo do Maiakovski, anarquismo e por aí. Quando eu entrei em contato com essas ideias eu pensei *yes, please*. Me dá um pouco, gostei.

Figuras 212 a 214 – Poemas de Rubinho Mendonça, 1981.


Andando na rua
folhetos da noite
nuvens assombrando a lua
barulho de carro
criança chorando
o galo cacarejando
é madurgada
corujas pensando
bombas explodindo
bar do português
ainda aberto
café quente
o frio e o sono
sonhos...

Fonte: MENDONÇA, Rubens e PRATA, Alisson. **A Título**. Belo Horizonte: Cemflores,1980a.


No vulto da noite janelas se fecham
olhos te rodieam
muros se escondem
anuncios luminosos piscam
bares que não fecham
sonhadores de outro chão
loucos lúcidos a imaginar
certos loucos a se olhar
casos a pensar !


AMOR NA .
FLORESTA
URBANO

rubinho

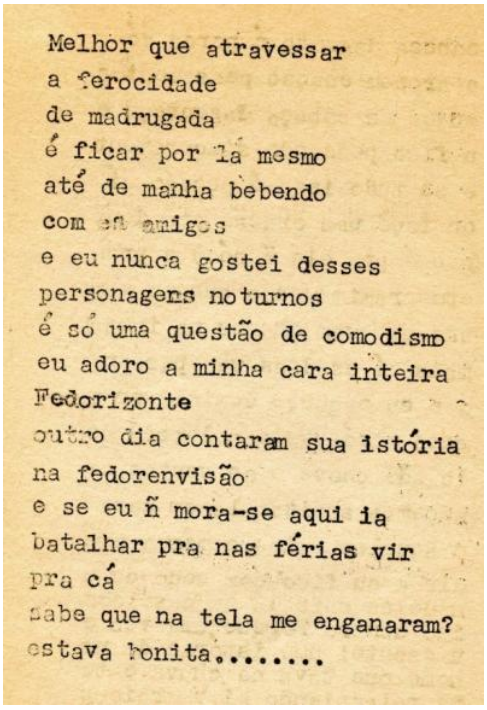
Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

CLARA - Me conta um pouco mais sobre essa cena noturna e das vendas dos livrinhos, os botecos.

RUBINHO – Isso que me tirou do buraco. No momento que eu aprendi que tinha essa cena, que as pessoas estavam vendendo livrinhos, e os delas não batiam, eu pensei: vou fazer uns mais legais. Não tinha como não fazer. Tipo agora o Brasil como está, se você é pobre você tem que fazer o que tiver mais próximo. Você tem que fazer. A coisa te faz fazer. Não é uma opção. Eu comecei a fazer os livrinhos e vender na noite. Tinha um circuito de bares ali na Av. do Contorno, na Savassi. E aí, em um minuto eu aprendi a fazer o bagulho. Tinha uma bolsa hippie cheia de livrinho e saía – E aí, meu, boa noite. Gostaria de ver meu trabalho? Aí dava o livro pra a pessoa. Aí – é 10 conto, o preço que fosse. Daí a pessoa: ah, beleza, toma aí 10 conto. Beleza aí, valeu, mano. Aí a pessoa lia aquela porra.

Em um poema de sua autoria, Belo Horizonte é Fedorizonte, um lugar que fica bonito apenas nas imagens da fedorenvisão.

Figura 215 – Poema de Rubinho Mendonça, 1981.


Melhor que atravessar
a ferocidade
de madrugada
é ficar por lá mesmo
até de manha bebendo
com os amigos
e eu nunca gostei desses
personagens noturnos
é só uma questão de comodismo
eu adoro a minha cara inteira
Fedorizonte
outro dia contaram sua istória
na fedorenvisão
e se eu ñ mora-se aqui ia
batalhar pra nas férias vir
pra cá
sabe que na tela me enganaram?
estava bonita.....

Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Tendências**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

RUBINHO – Eu acho que Belo Horizonte é um lugar terrível. Super terrível. Tem gente que mora em BH e tem uma vida melhor do que a maioria, e essas pessoas têm a tendência a olhar a cidade romanticamente. Ah é tão bonita, olha nossa Praça da Liberdade, olha nossa Lagoa da Pampulha. É uma visão altamente idealizada, que não é a realidade de 98% que está se fudendo mesmo, levando uma vida difícil. Gente que não tem esse bucolismo. Acho que esse bucolismo é reservado só a quem não está na situação que estão os desesperados. BH é uma cidade terrível, terrível. Cidade assim de dar medo. Eu lembro que eu era adolescente andando na av. Afonso Pena,

completamente aterrorizado pensando o que vou fazer da minha vida, como que eu vou me virar? Andando na Rua Guaicurus, onde era a zona de prostituição. E andando naquelas quebradas pesadas, trabalhando nos trabalhos mais escabrosos que você pode imaginar. Trabalhando de pequeno em uma carpintaria, carregando coisa, serra caindo na minha perna. Vendendo fruta, de engraxate. Trabalhando na frente de uma loja, vendendo panela. Trabalhando na Adservis, era uma companhia que os office-boys trabalhavam, todos vinham dessa companhia. E todos usavam terninho azul com gravata, camisa branca. Não existe mais.

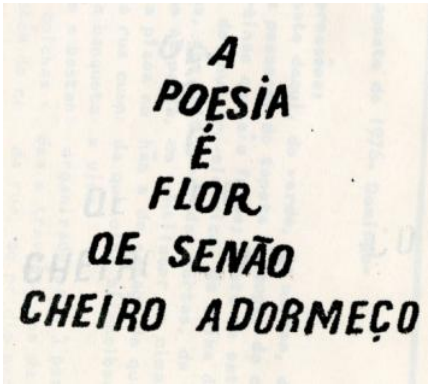
Desde meados dos anos 1980, Rubinho vive em Londres. Mais recentemente, em 2010, realizou o álbum *Stinking like a Brazilian,* com colaboração de John Ulhoa[153]. Pergunto sobre sua vida ali, se pode estabelecer outras parcerias e se desenvolver como artista na Inglaterra. Rubinho responde com uma reflexão sobre os amigos e esse encontro irrepetível que ocorreu em Cemflores e no Sexo Explícito, semelhante a um namoro.

RUBINHO – É super engraçado isso. Acho que a expressão artística depende das circunstâncias. Se você não tem a estrutura financeira básica, é difícil sair do chão. Se você não tem os instrumentos, as tintas se você for um pintor, o que seja. Mas acho que mais do que isso, se você não tem as pessoas certas em volta de você, as pessoas que você consegue dialogar, as pessoas que te entendem, que são entendidas por você... isso é a coisa mais preciosa que tem. E não importa se você quer que a coisa aconteça, não tem jeito de fazer acontecer. É tão por si só que é difícil colocar um início e um fim no por si só. Saber onde a coisa começou. Eu, pessoalmente, acho que não tem nada acontecendo realmente, com exceção do que acontece. Isso aqui é tudo que tem. Tudo que existe. Se tem uma pessoa assistindo esse momento, isso é tudo que existe. O que você estiver pensando, o que você estiver querendo, se está sentindo dor, o que for, é o que é. Não tem jeito de você promover sentimento de criatividade. Impossível. E esse lance das pessoas, como as pessoas são importantes para o que você faz... por exemplo, a gente fez esse lance juntos lá, porque a gente, era tipo um namoro. Você se apaixonar por uma pessoa, você cair no amor. E é a mesma coisa. É impossível você fabricar o negócio. Você pode querer criar uma história e uma *timeline*, esse foi o momento em que a gente se conheceu, esse foi o momento em que a gente se separou. Mas isso tudo é uma história. Na verdade, tudo que existe é o que existe, é o que está rolando. Então, às vezes, as pessoas têm essa ilusão de falar vamos fazer um trabalho juntos. E as pessoas tentam espremer o negócio.

[153] John Ulhoa, da banda Pato Fu, participou, nos anos 1980, da banda Sexo Explícito, junto a Rubinho e outros.

4.4.8 Roberto Soares

Figura 216 – Poema de Roberto Soares, 1981.



Fonte: SOARES, Roberto. **Bohemia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Poeta, *performer*, ser inclassificável. Seus poemas são intensos e delicados, bruta flor do desejo.

ROBERTO SOARES[154] – Sou falador de poesia desde os cinco anos de idade. Nas quermesses da minha cidade, eu fazia os recitais. Eu sou de Santo Antônio do Pontal, uma cidade perto de Governador Valadares. Antigamente era um deserto, uma fazenda. Hoje é passagem. Lá, meu pai era poderoso, então, nas quermesses, essas coisas eu que produzia. A igreja era dele. Eu era o recitador. Pontal era uma passagem dos teatros marginais, dos circos marginais, que vinham de Carangola e que circulavam. Aquela região era muito rica culturalmente, tinha os movimentos de cinema, isso tudo por volta de 1950. Aí eu comecei a ver coisas interessantes, meu pai apoiava, a gente dava galpão para fazer teatro de sombra, mágicas, tinha cinema mudo. Era muito legal, foi muito legal essa minha descoberta. A minha irmã dava aula de brincadeiras para nós, porque ela era mais velha e era professora também. Essas brincadeiras de passa-anel, essas coisas da cultura. Ela revivia um pouco isso e a gente tinha uma dinâmica corporal simples, expressiva. Então, eu fui para a poesia, comecei a estudar os autores que pintavam, a quem eu tinha acesso, comecei a recitar. Essas coisas todas de menino, até uns dez anos. Aí, na mudança para cá, eu completei a escola, mas não formei. Abandonei também.

Roberto se mudou para o Rio de Janeiro aos 18 anos. Lá, participou de uma movimentação teatral, com o grupo Pau-Brasil. Montaram uma peça a partir de pesquisas sobre a história do país e de autores censurados e desconhecidos. O curso

[154] Todos os depoimentos de Roberto Soares nesta seção são parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o artista, em março de 2020.

ocorreu na Escola de Teatro Martins Penna[155], um reduto da esquerda que resistia à ditadura e que reunia pensadores, filósofos e artistas. Quando a peça começou a circular, Roberto adoeceu e resolveu voltar para Belo Horizonte.

ROBERTO SOARES – Nesse ínterim, quando volto do Rio, me liguei a núcleos que já estava em atividade. Um deles eram os bancários que tinham um cineclube e passavam cinema. Tinha o cineclube da FACE, todo o pessoal das universidades era ligado a esse circuito. Através desse circuito, eu cheguei ao Cemflores, porque a UMES era logo ali, pertinho daquela região. Cemflores já tinha saído do DCE e estava na UMES. Eram os intelectuais, o pessoal que estudava, o Luciano, Marcelo, Adriana Bizzotto, o Carlos Augusto. Então já tinha esse núcleo do Cemflores inicial. E aí pegou o núcleo secundarista e nós já chegamos com a ideia de fazer teatro. O Marcelo dirigiu peças nossas, me ajudou, nós escrevemos peças juntos. Fizemos o núcleo do grupo Cemflores e viajamos muito. Teve uma peça infantil, minha e dele, com muitas apresentações.

Figura 217 – Panfleto da peça *A janela de condão*, 1979.



Fonte: Arquivo Dolabela.

A janela de condão foi uma peça de teatro desenvolvida por Cemflores, em 1979, com texto e direção de Marcelo Dolabela e Roberto Soares, destinada a crianças que eram incentivadas a intervir ativamente na obra.

ROBERTO SOARES – A peça falava do autoritarismo. Era um "passaromem", um pássaro que prendia os outros passarinhos e maltratava, era um dominador. Era muito poética, muito engraçada, muito colorida, figurino lindo. E

[155] A escola de Teatro Martins Penna é a primeira escola pública de teatro do Brasil, inaugurada em 1908. Na época em que Roberto Soares participou do grupo Pau-Brasil, Cláudio Viana era diretor da escola e Amir Haddad, supervisor.

o cenário era uma janela. O passaromem não deixava os outros passarem, era um vilão. Aí os outros pássaros fizeram a revolução, fizeram uma luta de poder para se libertar da gaiola. Nosso texto também era muito interativo. A gente tinha um roteiro e trabalhávamos com os meninos para eles criarem as respostas. Tinha o sentido já de libertação. Nós vivíamos oprimidos, era ditadura. Você não podia falar as coisas, tinha perigos na rua. Mais ou menos como é hoje. Hoje até está mais apertado, as pessoas vivem mais auto-perseguidas em função dessa onda de comunicação, das tecnologias. Na época não tinha, era na rua mesmo, tudo era na rua.

Figura 218 – Fotografia dos integrantes da peça *A janela de condão*, 1979.



Fonte: Arquivo Dolabela.

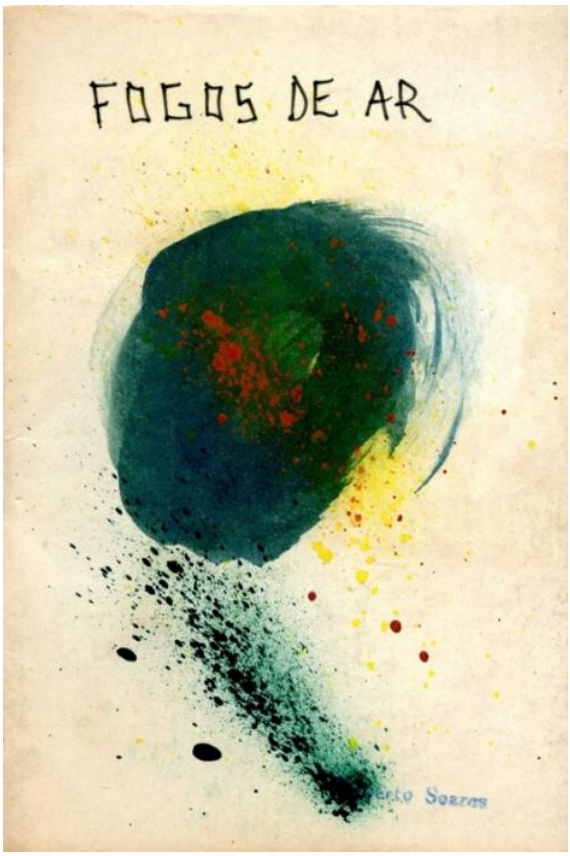
Roberto sempre me impactou por sua liberdade, expressa na arte e na vida. Lembro-me de uma exposição de pinturas do meu pai. Uma das peças era um círculo de madeira de aproximadamente 2 a 3 metros de diâmetro, muito pesado, com um buraco redondo aberto no centro, do tamanho de uma cabeça. Sobre a madeira, colagens e pinturas. Roberto "vestia" aquilo como se fosse um enorme colar e dançava, fazia uma performance improvisada, uma cena poética.

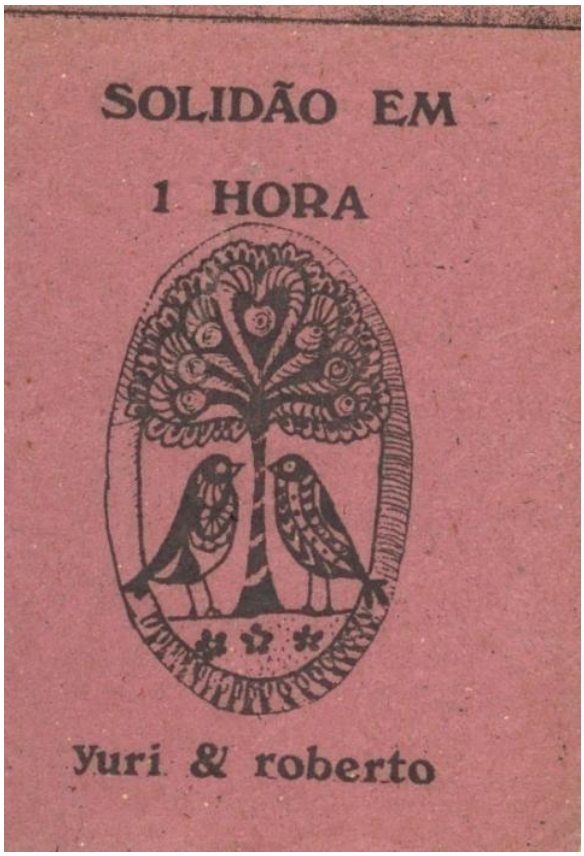
ROBERTO SOARES – O Marcelo sempre me criticava um pouco. Eu entendia como uma certa crítica, porque ele fala que eu era um poeta idiossincrático. Eu passei anos convivendo com essa palavra, tentando descobrir. Depois eu vi que era uma coisa do meu temperamento mesmo. Ele estava tendo uma visão verdadeira de mim, como poeta, coisa que eu não tinha. Eu não estudei na universidade, então a minha vivência com a poesia era muito da naturalidade, do meu sentimento de poeta recitativo. Quando eu chego no Cemflores, que era uma escola, essa onda de novidades. Tinha reunião que durava 5 horas, para poder colocar o sentido das coisas. A gente era muito crítico, o Cemflores

era muito, digamos, na época, até elitizado. Não aceitava qualquer coisa. E todos foram pegando essa onda de ter uma visão própria da sua poesia e da poesia do mundo.

Marcelo guardou muitos trabalhos de Roberto em seu arquivo, todos eles cheios de detalhes e invenções: livrinhos (*Fogos de ar*, 1980; *Bohemia*, 1981; *Pam-pan-pão-pã-pam*, em parceria com Marcelo Dolabela, 1981; *Solidão em 1 hora*, em parceira com Yuri; 1981; *AIDS*, 1985), fanzines (*OVNI*), arte postal, fotografias da peça de teatro *A janela de condão* e notícias de jornal sobre a banda *Alma Ciborg* e o coletivo poético *Vírus Mundanus*. As capas dos livros são muito bonitas:

Figuras 219 e 220 – Capas dos livros *Fogos de ar* (1980) e *Solidão em 1 hora* (1981).





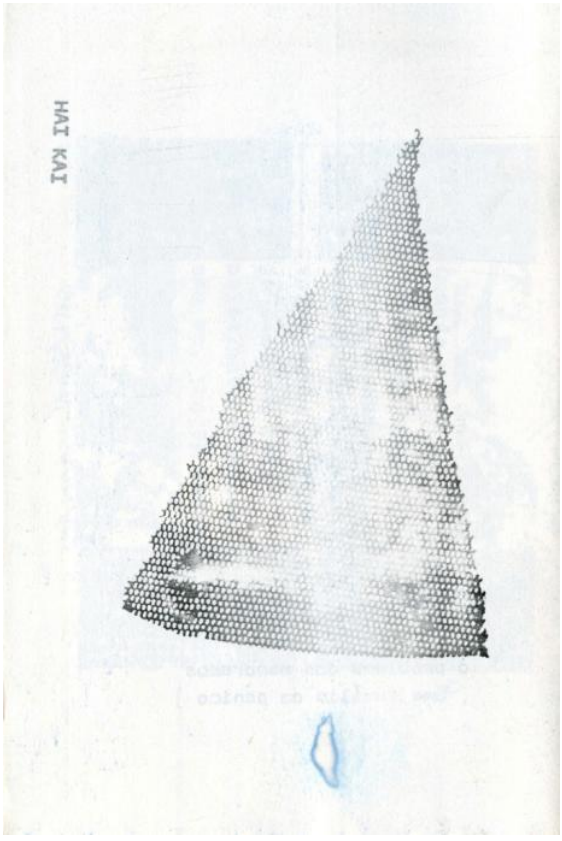
Fonte: SOARES, Roberto. **Fogos de ar**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.
Fonte: SOARES, Roberto e Yuri. **Solidão em 1 hora**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

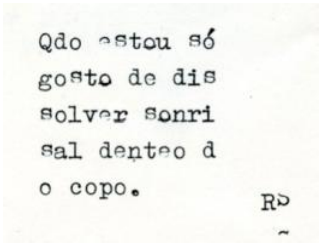
Seus poemas combinam a linguagem crua do tesão, da liberdade sexual e vontade de amar e gozar, à delicadeza ou efemeridade de elementos diversos que Roberto incorpora à página: palavras, rendas, tecidos, pintura, papel de seda.

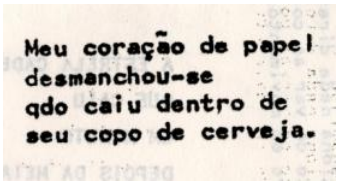
Assim são esses haikais feitos com rendas xerocadas e outros poemas que, solitários, desmancham-se num copo d'água ou de cerveja:

Figuras 221 a 224 – Os poemas com rendas xerocadas foram publicados em *Pam-pan-pão-pã-pam*, 1981. Os outros estão em S*olidão em 1 hora* e *Bohemia*, respectivamente, ambos também publicados em 1981.







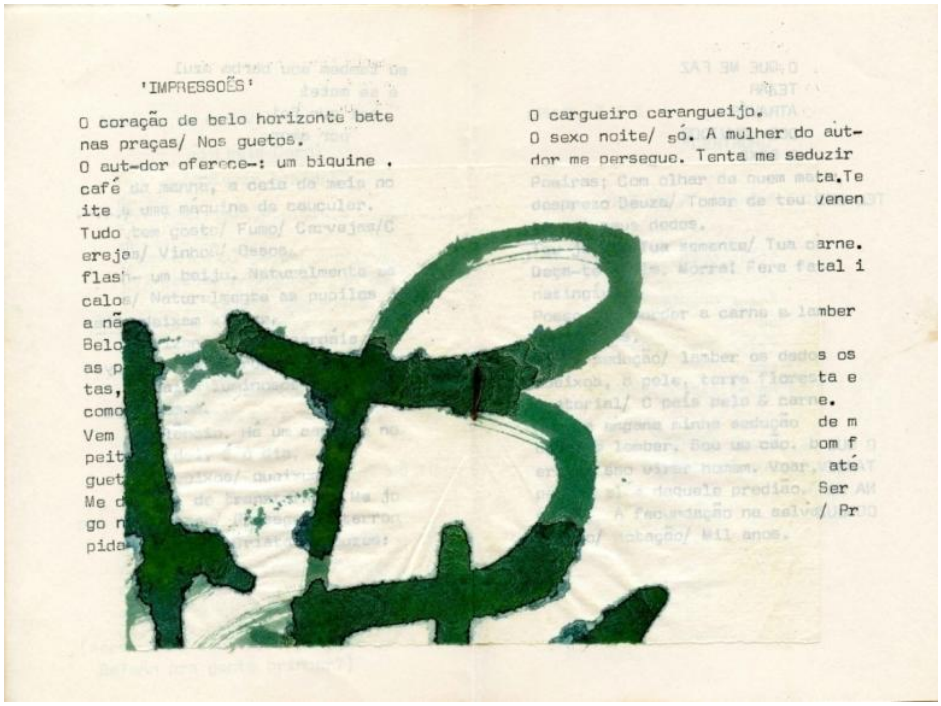


Fonte: DOLABELA, Marcelo e SOARES, Roberto**. pam-pan-păp-pã-pam**. Belo Horizonte:Cemflores, 1981a.

Fonte: SOARES, Roberto e Yuri. **Solidão em 1 hora**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

Fonte: SOARES, Roberto. **Bohemia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Figura 225 – Páginas centrais de *Fogos de ar*, Roberto Soares, 1980.



Fonte: SOARES, Roberto. **Fogos de ar**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

Em *Fogos de ar* (1980) há páginas diretamente pintadas e papéis de seda entre os poemas. Cada livro era único.

ROBERTO SOARES – *Fogos de Ar* tem, não sei se você sentiu, mas traz uma influência do Luciano. É um objeto, fiz como objeto mesmo, na influência das colagens do Luciano. Fiz as capas à mão, a pintura era à mão. É a influência de toda a cultura dadaísta que o Luciano passava pra gente. Essas colagens, escritas diferenciadas. Esse livro é um modelo de uma certa influência que eu tive dele.

Os integrantes de Cemflores se influenciavam mutuamente. Roberto utilizou caixas de biscoito Aymoré sobre as quais fez intervenções com pinturas, colagens e desenhos. Enviou estes trabalhos, como arte postal, para Marcelo, Adriana e Luciano, que inventaram novos cartões no mesmo estilo. O processo de troca culminou no envio de pedaços de papelão vazios, sem informações agregadas.

Figuras 226 e 227 – Arte postal de Roberto Soares para Adriana Bizzotto, 1980 (frente e verso).



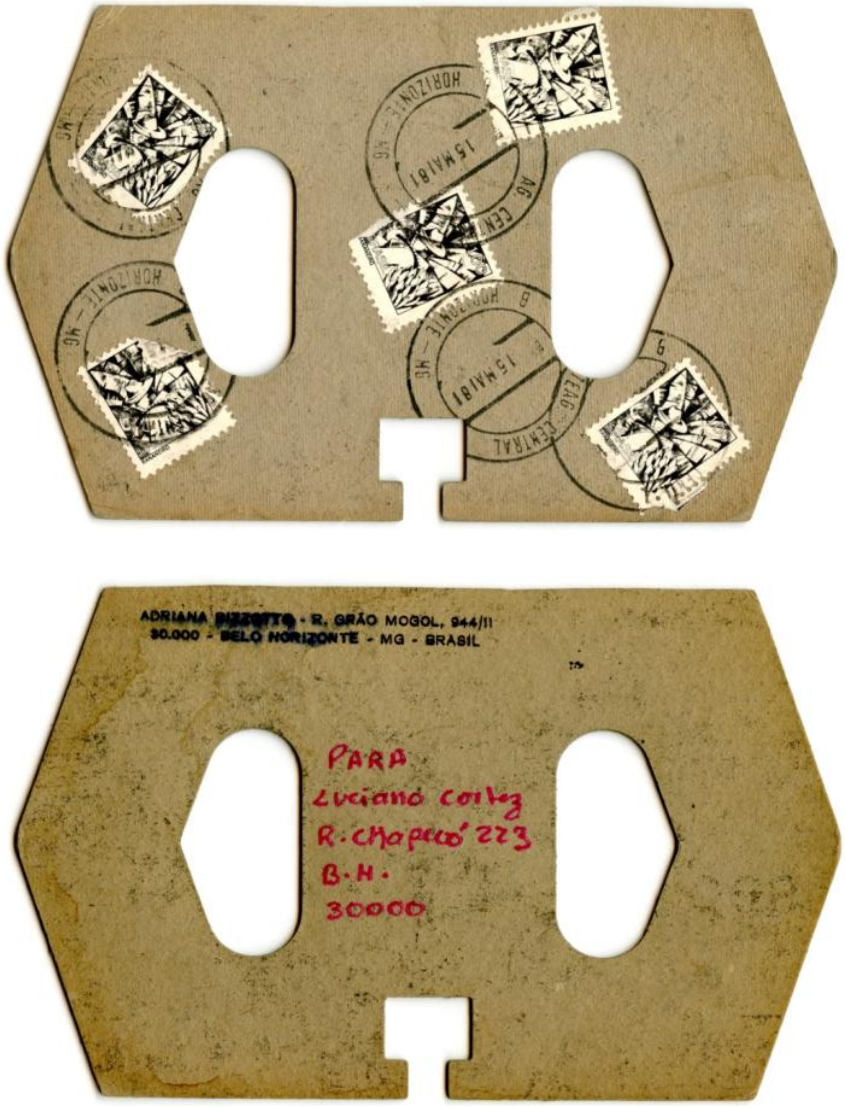
Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 228 – Arte postal de Luciano Cortez, provavelmente 1980 ou 1981.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Figuras 229 e 230: Arte postal de Adriana Bizzotto para Luciano Cortez, 1981 (frente e verso).

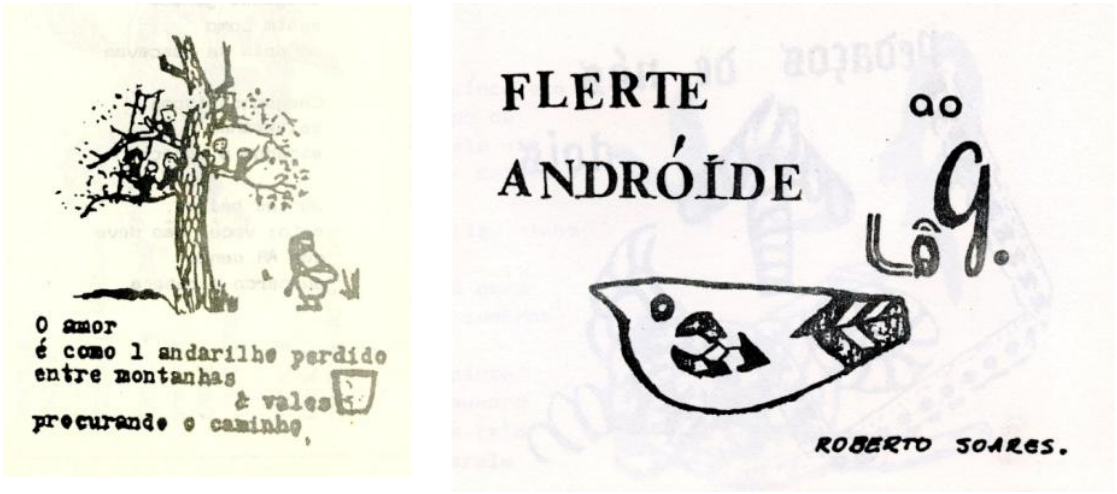


Fonte: Arquivo Dolabela.

Durante a quarentena de 2020, iniciei uma troca de mensagens por whatsapp com Roberto. Ele fazia experimentos sonoros que compartilhava comigo. Em um deles, cantava um conhecido dito popular: “meu amor é uma flor roxa que mora no coração dos trouxas”.

Esse amor é andarilho, não encontra guarida, vive o devir homoerótico, é monstro inapreensível, tem alma ciborg, deseja o flerte andróide.

Figuras 231 e 232 – Poema de Roberto Soares em *Pam-pan-pão-pã-pam,* 1981. *Flerte Andróide* é o título dado por ele ao conjunto de poemas apresentados no mesmo livro.



Fonte: DOLABELA, Marcelo e SOARES, Roberto**. pam-pan-pãp-pã-pam**. Belo Horizonte:Cemflores, 1981a.

Postais líquidos, carinhos. Goze![156] Cores, traços, fome, nonsense. Buscam romper silêncios e a distância.

Figura 233 – Arte postal de Roberto Soares enviada a Marcelo Dolabela, 1982.

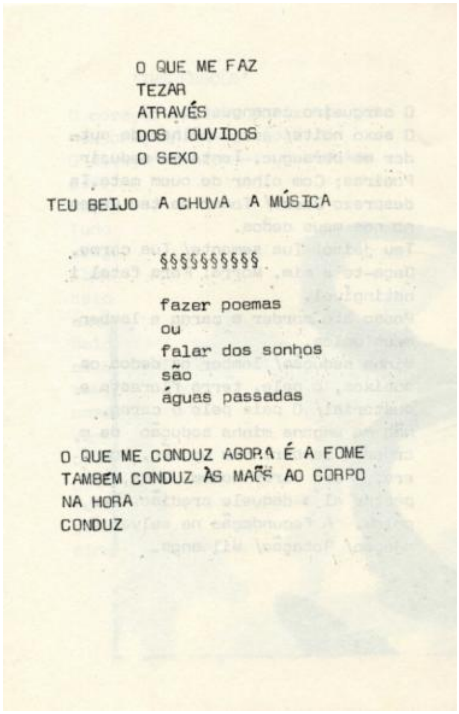


Fonte: Arquivo Dolabela.

[156] Podemos observar um diálogo entre a utilização do termo "goze" em vários trabalhos de Roberto Soares e o poema-grafite *Overgoze* do grupo Gang, que tomou os muros do Rio de Janeiro, em 1981. Soares teve contato com este coletivo, especialmente, com Eduardo Kac, um de seus integrantes, durante o período que viveu em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Beijo, beijos caramelados, chuva, música, mamão, amora, amor. Pirokarte, postkard. Colagem e um corpo/corpa masculino/feminino. “Circular o desejo proibido”.

Figura 234 – Poemas de Roberto Soares, 1980.
Figura 235 – Arte postal para Marcelo Dolabela, no verso, lê-se: *Pirokart/ Postkard*.



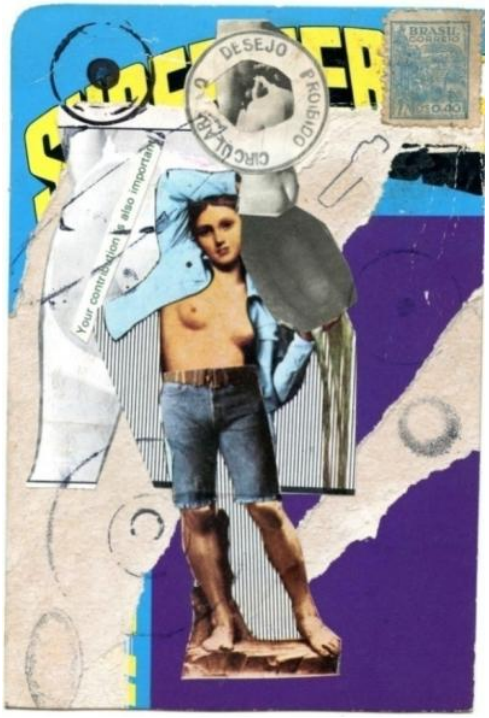
O QUE ME FAZ
TEZAR
ATRAVÉS
DOS OUVIDOS
O SEXO

TEU BEIJO A CHUVA A MÚSICA

§§§§§§§§§§

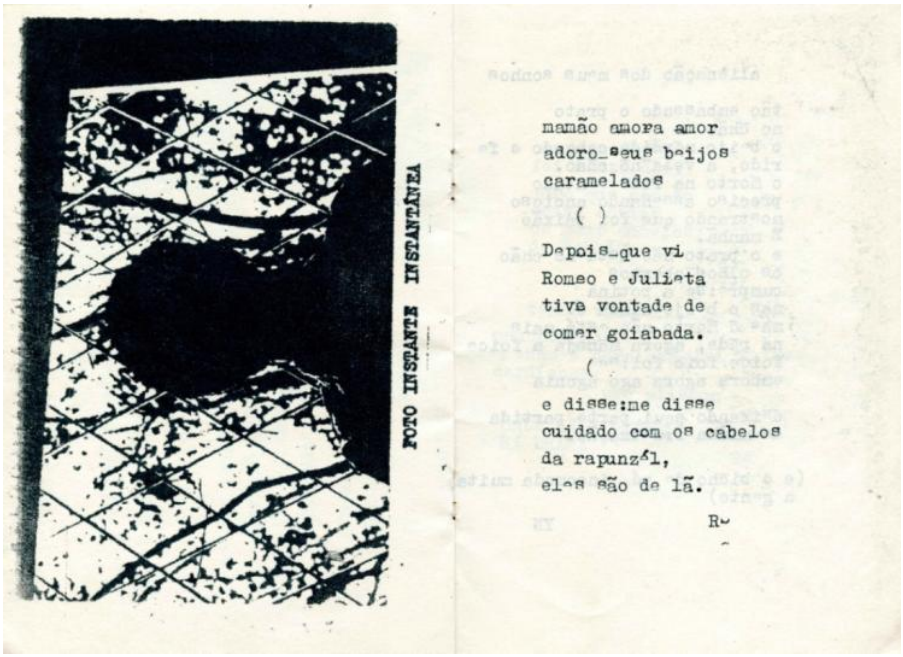
fazer poemas
ou
falar dos sonhos
são
águas passadas

O QUE ME CONDUZ AGORA É A FOME
TAMBÉM CONDUZ ÀS MAÇÃS AO CORPO
NA HORA
CONDUZ



Fonte: SOARES, Roberto. **Fogos de ar**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.
Fonte: Arquivo Dolabela.

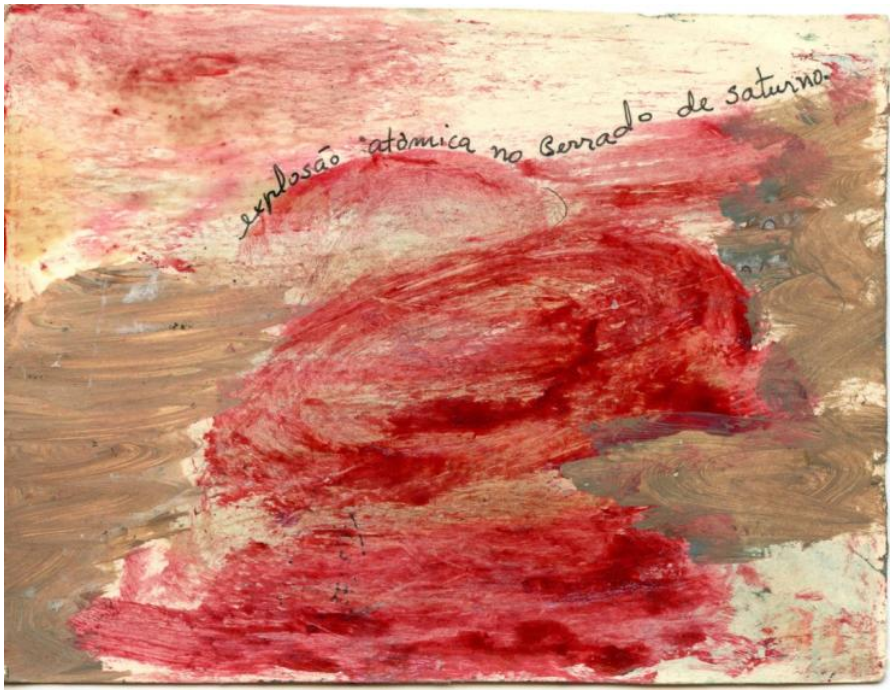
Figura 236 – Foto e poemas, Roberto Soares, 1981.



Fonte: SOARES, Roberto e Yuri. **Solidão em 1 hora**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

"Explosão atômica no cerrado de Saturno". No começo dos anos 1980, Roberto se mudou para São Paulo e transitou pelo Rio de Janeiro, estreitando contato com vários artistas como Eduardo Kac, Glauco Mattoso e Hudinilson Jr..

Figuras 237e 238: Arte postal de Roberto Soares enviada a Marcelo Dolabela, 1981 (frente e verso). "Encontrei-me esta semana c/ Hudinilson, Glauco Mattoso, onde voltarei a falar sobre 'Alegria' [a revista Alegria Bluesbanda]. [...] O Kac esteve aqui e levou os livros, gostou muito [...]. Mil agitações por aqui (...)".





Fonte: Arquivo Dolabela.

ROBERTO SOARES – Tinha esse fluxo das comunicações personalizadas, como arte postal, os livrinhos que sempre chegavam. Então, quando eu fui para São Paulo, em 82, eu fui com um romance por alguma pessoa. Só que chegou lá, o romance não deu certo e fui para outra experiência, que era experiência das ruas, da arte nas ruas. Aí encontrei o Amir, o Roney [Souza], nosso parceiro antigo que faleceu também. Ele sempre foi meu parceiro, das bandas todas, da poesia, de tudo. Fizemos muitas músicas juntos. Então lá nós vivemos um *bas-fond* da cultura. Através disso, nós conhecemos o Arrigo Barnabé, o Roney toca com o Itamar Assumpção. Ele tocava pistóm. [...] Era eu, o Roney e a Jack, a gente começa com umas bandinhas de jazz e ela cantando e eu entrando com as performances. E quando a gente chega em São Paulo, a gente cola com o melhor que tinha, que era a vanguarda da paulicéia desvairada.

CLARA ALBINATI – Onde vocês moraram em São Paulo?

ROBERTO SOARES - Era um gueto, um muquifo. Lá na Consolação. Aí eram uns quartos, você dormia de comprido. Não podia dormir em qualquer posição, você só podia ficar em pé. Era um negócio muito doido. Era o que a gente conseguia pagar. Aí nesse ínterim, era 85, eu fui fazer umas alegorias da Vai-Vai e foi o ano que ela ganhou o carnaval.

Figura 239 e 240 – Roberto Soares e Eduardo Kac, *Pornograma #4*, 1982.



Fonte: KAC, Eduardo. (2013). O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **ARS** *(São Paulo)*, *11*(22), pág.45.

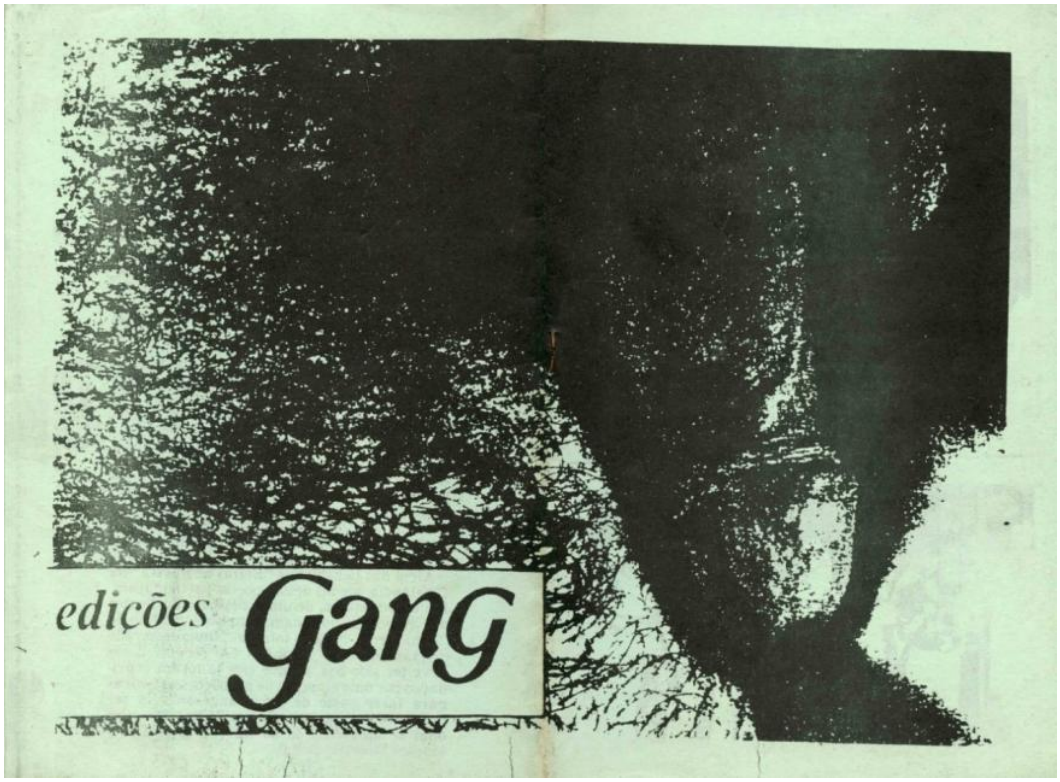
CLARA ALBINATI – Você conheceu o Eduardo Kac? Eu achei uma foto, acho que é você e ele, os dois pelados.

ROBERTO SOARES – Sim, nós fizemos essa sessão de nudes com um fotógrafo maravilhoso, da arte postal. Isso foi para o livro de arte pornô, era uma coletânea de arte pornô. Tinha muitas fotos, a gente fez o *Topless literário*. Todo mundo na praia de Ipanema. E depois nós fizemos esse laboratório de fotos nuas para uns cartões postais do Belisário Franca. Embora

tenha sido um poeta pornô novinho, com 18 anos, o Kac me apresentou a todos os poetas. Augusto de Campos, nós fomos juntos, reuniões com Alice Ruiz. [...]

Quando morei em São Paulo, eu tinha uma moral com as pessoas que tinham umas casas bacanas. Então, quando o Kac vinha, ele se hospedava com a gente. Quando eu ia para o Rio eu me hospedava na casa dele. Porque ele é judeu, ele morava com a vó, eram milionários. Aquele apartamentão. Nossa, a gente se trancava no quarto, ficávamos pelados o dia inteiro só recebendo comida. Eles não ligavam. Os judeus não têm preconceito contra homens, relações masculinas. Não podia ir com a namorada, ficar com a namorada. Mas entre homens sim. Eles nem ficavam bisbilhotando nem nada. A gente não fazia nada, eu nem cheguei a namorar com o Kac. Era uma amizade muito gostosa. Ele novinho e eu já mais velho. Então, ele era um professor para mim e eu trazia alguns toques. Ele era muito curioso com Minas. Queria saber sobre o Marcelo, ele perguntava demais sobre todos os poetas.

Figura 241 – Livro de Eduardo Kac, *Nabunada não vaidinha?* (1981), com capa de Hudinilson Jr.. Encontro um exemplar no arquivo Dolabela, com a dedicatória: "Pro Marcelo, pelo tesão da poesia".

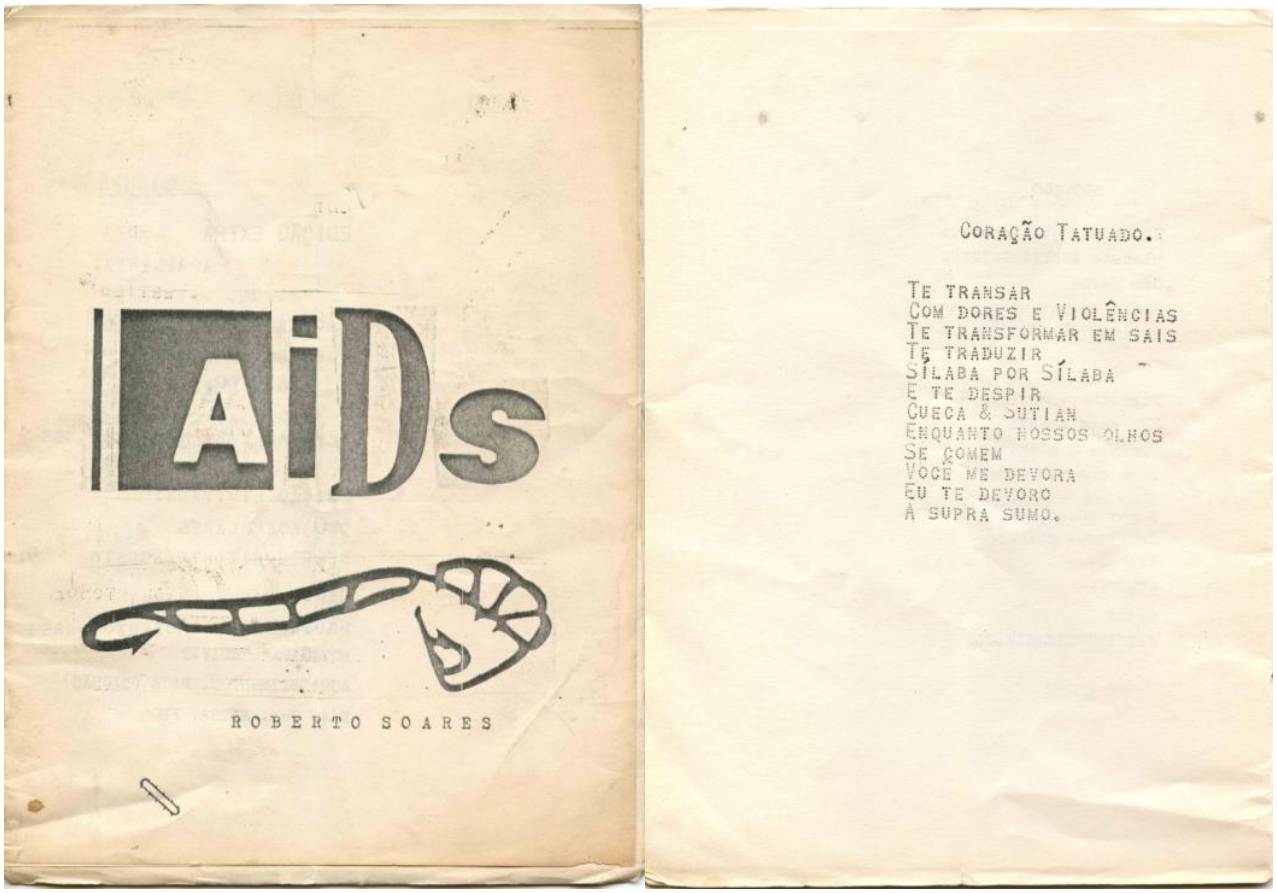


Fonte: KAC, Eduardo. **Nabunada não vaidinha?** Rio de Janeiro: edições Gang, 1981.

Em São Paulo, Roberto investiu o dinheiro de uma herança em um bar chamado Poemia. Também teve um bar em Belo Horizonte, o Trincheira, na trincheira da Savassi: "Um bar que zoou Belo Horizonte. Foi o bar mais legal que teve, era internacional, saiu em tudo quanto era revista internacional. Eu dormia lá no bar,

acordava lá, na janela vinham fotógrafos, gente filmando e tudo" (SOARES, 2020). Também cria a banda *Alma Ciborg* com Roney Souza e Jack. Mais tarde, se une ao grupo cênico-poético *Vírus Mundanos*, formado por Jimi Vieira, Júlio Tentaterra e Sidney do Carmo, levando poesia para as ruas da cidade.

Figuras 242 e 243 – Capa e poema no livro *AIDS* de Roberto Soares, 1985.



Fonte: SOARES, Roberto. **AIDS**. Belo Horizonte: Cemflores, 1985.

Roberto é soropositivo, pedi que me contasse um pouco sobre o impacto do HIV em sua vida e em seu trabalho.

ROBERTO SOARES – A questão do impacto do HIV não teve uma significância negativa, inclusive me tornou muito mais forte. Eu sofri num desses períodos que eu estava em São Paulo, foi quando eu descobri. Eu vazei para São Paulo e deu uma aliviada mesmo. Aí abandonei o tratamento aqui e fui pra lá. Não acreditava em AIDS, começamos a ficar descrente, a achar que tudo era mentira, invenção. Aí só quando chego em São Paulo que eu começo a passar muito mal, eu tinha abandonado o tratamento aqui, porque eu não suportei o remédio. Era uma pílula desse tamanho assim e você colocava para dissolver e depois bebia aquilo. Nossa, era insuportável.

CLARA ALBINATI – Era muito diferente do remédio de hoje?

RS – Muito diferente e era enjoado. Tinha altas resistências, o corpo não... aí eu abandonei o tratamento e fui pra São Paulo. Quando chego em São Paulo eu comecei a sentir muito o efeito, muita dor nas costas, enfraquecimento. E o HIV é imunológico, perdeu a imunologia, acabou. Aí eu voltei, tipo em 95, e reiniciei meu tratamento, comecei uma vida muito difícil, aqui estava muito difícil. [...] Eu fui morar numa fazenda que tinha no meio do mato, fiquei três anos morando aí. Chamava Vila Canoa. Eu fui muito feliz lá e meus amigos todos que foram. Eu levei todo mundo que eu podia, para conhecer e desfrutar. Era um lugar maravilhoso. Aí fiz um projeto no meio do mato, lá que eu comecei a trabalhar com as crianças que desciam da favela. Comecei a dar aula de canto, porque eu ficava cantando e elas ficavam numa curiosidade. Aí comecei a dar aula, ensinava a elas várias coisas, a fazer objetos...

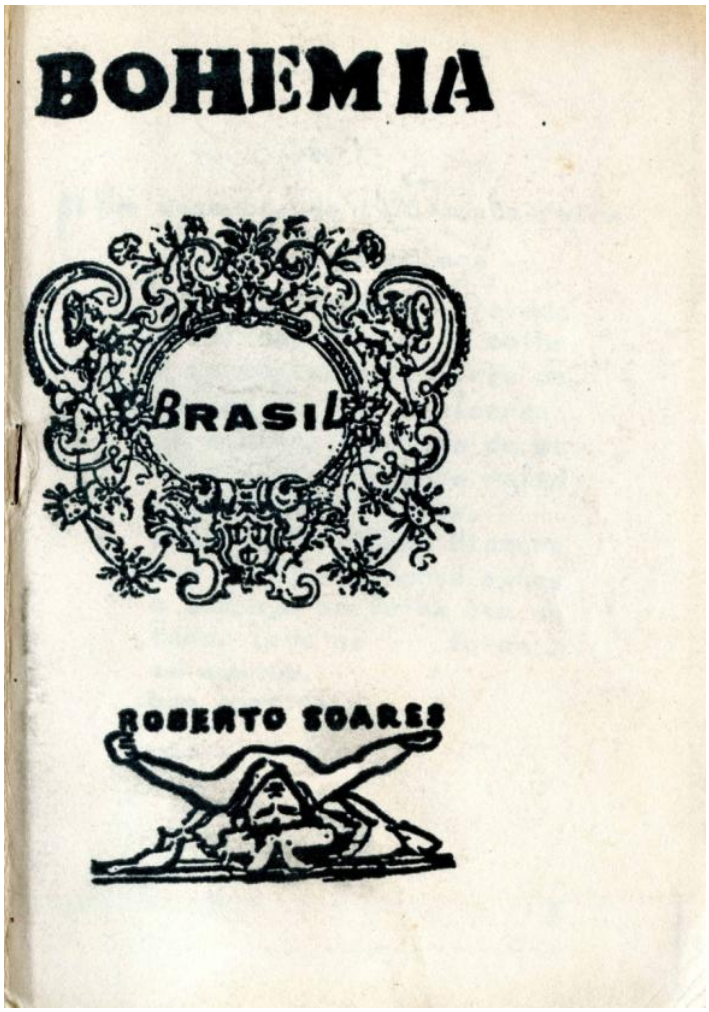
Roberto desenvolve projetos artísticos com crianças de comunidades, usuários de drogas e pessoas marginalizadas.

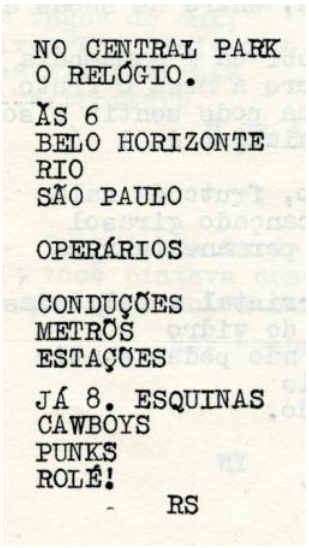
ROBERTO SOARES – Foi em 2000 que minha poesia vai para a favela. Depois disso tudo eu me mudei para o Leblon. Meu amigo deixou um apartamento pra mim lá, ele pagou dez anos e não quis morar lá mais. Ele disse: espera a Caixa te tirar ou paga. Eu não tinha dinheiro e não consegui pagar, era um apartamentão. Mas morei lá uns 8 anos e durante esse tempo eu entrei para a favela. Fiz tudo, ouvia um trem já publicava, já levava de volta para o tráfico. Os meninos: nossa, nunca vi poesia. O que é isso? Nunca tinham lido poesia. Eu me sentava, colocava figurino, fazia expressões poéticas. Eu fiquei lá uns 8 anos fazendo isso. Nesses anos eu não tive vínculo com a cidade. Eu não tinha dinheiro pra passagem, eu não podia dar pulão. Aí tinha esse apartamento e me envolvi com as comunidades, ganhava cesta básica. Eu ficava lá vivendo, não paguei conta de água, nem luz, nem condomínio. Não paguei nada. Não tinha como pagar. Até que a Caixa entrou com um processo e me tirou. Mas eu adotei crianças e levei para o apartamento, com as mães, com os pais. Eu ajudei, o povo perdia as casas. Não foi isso que me deixou mais pobre ou mais rico.

Roberto, em seus poemas, dialoga com personagens marginais: cawboys, punks e o mendigo que caga e mija pra todo mundo. Personagens que compartilham também da solidão ao viver plenamente desejos irredutíveis, em busca do amor, do prazer e do presente. Roberto escreve sobre esses seres notívagos, com os quais se identifica, e me conta um pouco sobre a cena noturna belorizontina dos anos 1980:

ROBERTO SOARES – As pessoas já sabiam que onde elas estivessem na noite teria uma intervenção poética, ia ter um poeta vendendo seu livro marginal. Era super baratinho, era bem acessível. E tinha uma alegria da noite, Belo Horizonte perdeu aquela alegria, aquela cultura noturna de boteco aberto, com pessoas circulando sem medo, não tinha assalto. Nossa, como que os anos agregaram coisas não legais para a humanidade, né?

Figuras 244 a 247 – Capa do livro *Bohemia* e poemas de Roberto Soares, 1980 e 1981.




NO CENTRAL PARK
O RELÓGIO.

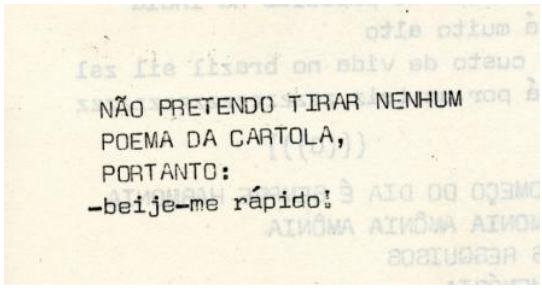
ÀS 6
BELO HORIZONTE
RIO
SÃO PAULO

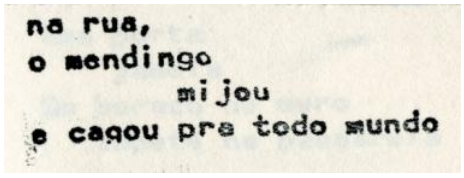
OPERÁRIOS

CONDUÇÕES
METRÔS
ESTAÇÕES

JÁ 8. ESQUINAS
CAWBÓYS
PUNKS
ROLÉ!

- RS


NÃO PRETENDO TIRAR NENHUM
POEMA DA CARTOLA,
PORTANTO:
-beije-me rápido!


na rua,
o mendingo
mijou
e cagou pra todo mundo

Fonte: SOARES, Roberto. **Fogos de ar**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

Fonte: SOARES, Roberto. **Bohemia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Fonte: SOARES, Roberto e Yuri. **Solidão em 1 hora**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

ROBERTO SOARES– Hoje eu moro na Pedreira[157], que é um lugar delicioso, um barracãozinho gostoso. Adoro, fico lá, ninguém me enche o saco. Quando eu preciso descer a pé eu desço, subir a pé eu vou. E eu já estou com energia, as coisas na minha casa já estão mais organizadas. Na minha cabeça também, estou feliz, estou namorando. Parei de fumar. Então agora estou me recuperando, o pulmão.

Sentados em um banco da Praça da Estação, realizamos essa entrevista poucos dias depois que grandes enchentes atingiram Belo Horizonte. O barracão de Roberto na Pedreira também foi afetado. Por momentos, o poeta se levanta e recita poemas, fala através de todo seu corpo e voz. Roberto me conta que está cantando e fazendo aulas de dança e teatro na Arena da Cultura[158]. Ao final, enquanto caminhamos pela praça dos leões, me diz que aquela conversa foi importante para ele. Para mim também foi muito importante, desde pequena me identifico com ele, mas, por ser criança naquela época, a gente nunca pode conversar, nosso reencontro muitos anos depois foi como um respiro, uma felicidade.

ROBERTO SOARES – E por aí nós temos vivido, né, com HIV, ou não, carentes ou não. Eu, às vezes, me sinto assim, é uma amplitude, você tem direito a essa amplitude. E por outro lado um recorte da inconstância, da incoerência, da insatisfação. Ao mesmo tempo que tem essa coisa já formada, que não precisa vir com histeria, mas por outro lado tem a outra, a ruptura, o grito, a incoerência.

No dia 07 de novembro de 2020, apenas alguns meses depois da nossa conversa, que ocorreu em março daquele ano, Roberto Soares faleceu[159]. Pouco depois, tive a oportunidade de entrevistar Vanita Aguilar (2021), que também participou da peça *A Janela de Condão* (1979) e trouxe alguns detalhes.

VANITA AGUILAR[160] – Eu era o sol, eu me vestia de sol, o Roberto Soares era o vento. A Denise [Mendes] era a árvore e a Sirlene, irmã dela, era a chuva. [...] E os outros dois, o Rogério e outro amigo dele, eram os dois pássaros. Cada um vestia de uma forma diferente. A Sirlene fazia o papel de chuva e de "Passaromem", que era um ditador terrível.

CLARA ALBINATI – E como eram essas atuações do vento e da chuva, do sol, o que vocês faziam?

---

[157] Pedreira Prado Lopes em Belo Horizonte.

[158] *Escola Livre de Artes – Arena da Cultura* é um projeto da prefeitura de Belo Horizonte que visa à formação artística e cultural da população, através de cursos e oficinas gratuitos.

[159] Jair Tadeu Fonseca escreveu o texto *Vida de poeta*, em homenagem a Roberto Soares, publicado na revista *Tantas-folhas*. Disponível em: <https://tantasfolhas.com/roberto-soares-vida-de-poeta/>, acesso em 23 de setembro de 2021.

[160] Entrevista com Vanita Aguilar, realizada por Clara Albinati, em 2020.

VANITA – A gente dançava e cantava. Porque o Marcelo tinha feito uma música. O Duzão [Eduardo Mortimer] tocava violão e ajudava a cantar e o Marcelo também. Eles cantavam junto com a gente, nós todos cantávamos. [Vanita canta] "Vai chover relampejar cobrir espelhos com lençol / Vem menino, vem lavar que amanhã vai nascer sol"[161]. [...]

O papel de Roberto Soares era voar pra lá e pra cá, como o vento. Abanando a capa dele pra lá e pra cá.

Figura 248 – Roberto Soares durante a entrevista que realizamos em março de 2020. Ao mandar essa imagem para seu whatsapp, ele comentou que achou bonita sua cabeça-árvore.



Fonte: Da autora.

[161] Letra da música *Bacia de Latão*, de Duzão (Eduardo Mortimer) e Marcelo Dolabela: "Na correnteza do ar ver bolhas de sabão/ Vem menino, vem lavar bacia de latão/ Na correnteza do ar seu sorriso é o anzol/ Vem menino, vem pescar sonhos no lago sol// Vai chover relampejar cobrir espelhos com lençol/ Vem menino, vem lavar que amanhã vai nascer sol". A música pode ser escutada no link: <https://soundcloud.com/duzao-mortimer/bacia-de-latao>.

4.4.9 Vanita Aguilar

Vanita Aguilar é irmã de Avanilton de Aguilar e, como ele, nasceu em Inhaí, distrito de Diamantina. Ela me conta que "inhaí" é uma palavra indígena que significa "água escura", referindo-se a um rio que desce da serra, tornando-se escuro no percurso. Como o irmão, Vanita também teve um atraso de alguns anos em sua formação escolar, já que, em Inhaí, apenas era oferecido o ensino primário. Aos 15 anos, mudou-se para a casa de uma tia em Diamantina para começar a quinta série e, depois, terminou sua formação em Belo Horizonte. Aqui, combinou o trabalho com os estudos. Era técnica em eletroencefalograma e trabalhava com médicos neurologistas. Sua entrada em Cemflores se deu durante o secundário, através do contato com a UMES. Em 1979, Vanita entrou no curso de Letras na UFMG, no mesmo ano que Marcelo Dolabela. Posteriormente, atuou como professora na rede pública de ensino e, atualmente, é aposentada.

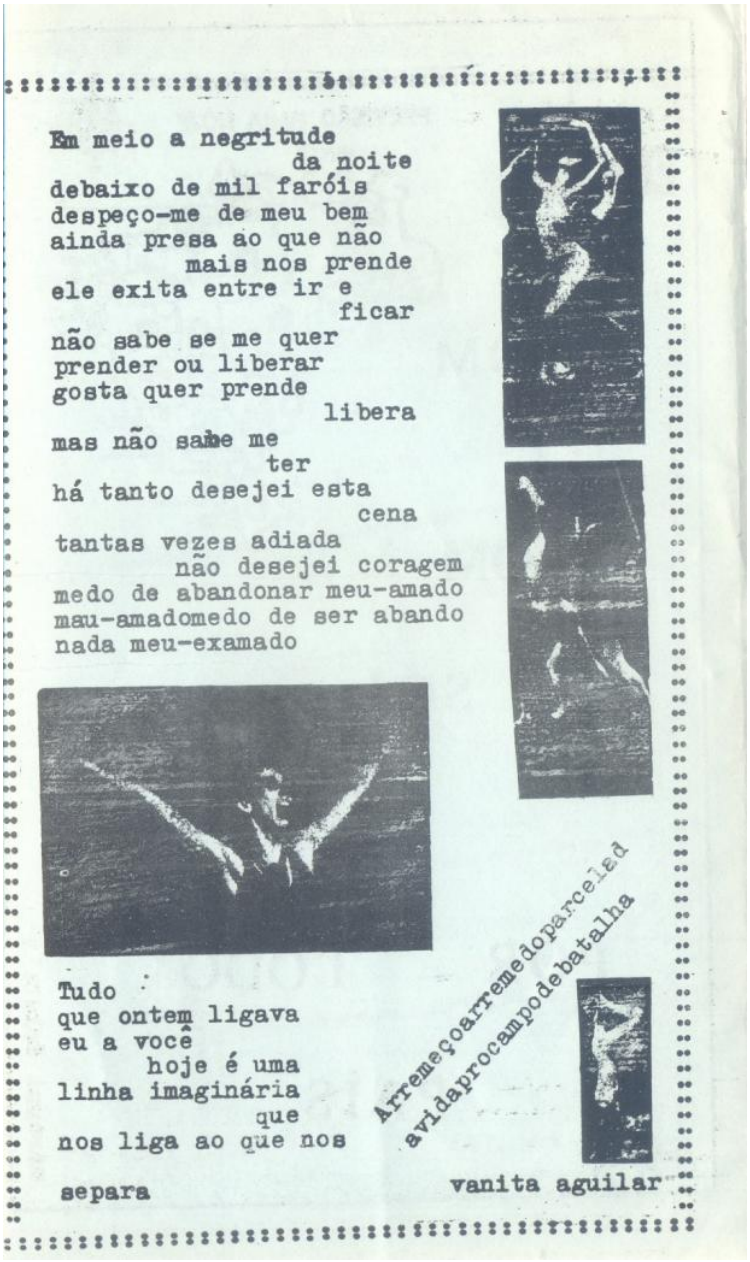
VANITA AGUILAR[162] – Eu era estudante, ainda, do Colégio Estadual Central Governador Milton Campos e lá o pessoal da direção da UMES, União Municipal Secundarista, vários deles faziam parte da diretoria. E era à noite que a gente estudava, então, geralmente a gente descia do Santo Antônio e passava na UMES, que era, na época, na Bias Fortes com São Paulo. Bem na esquina. Depois ela mudou para a Guajajaras. A Cemflores já estava na Guajajaras, quando eu fui participar.

Vanita sentiu certo deslocamento por ser uma das poucas mulheres integrantes do grupo. Além de Ilka e Vanita, outras cemfloristas foram Adriana Bizzotto, Valéria Jacovine e Denise Mendes.

VANITA – Cheio de intelectual e eu assim toda tímida. A única mulher, depois apareceu a Ilka, eu já estava no grupo. Ilka Boaventura era namorada de Carlos Barroso na época. Então era só eu e ela de mulher em um grupo de 8, 10 homens. E aí, um dia o Marcelo disse – traz uns poemas seus. E eu tinha alguns poemas, assim, que eu escrevia dentro de ônibus, indo trabalhar, voltando. Coisas assim, nesse nível. Aí, eu bati à máquina e levei uns poemas e fiquei muito tímida. Achei que ele nem ia aceitar publicar. [...] Eu mais ouvia que falava, mas, na medida em que eu me senti segura, eu fui participando. E, um dia, eu me lembro que eu reclamei no grupo do machismo, autoritarismo. Muito timidamente, mas eu pus isso no grupo. Aí, quem me deu atenção foi o Carlos Barroso. Ele disse – o que foi, Vanita? Repete aí. E eu falei, e aí começou uma discussão em torno disso. Que tinha que dar mais voz para gente, mais oportunidade de fala e assim foi.

[162] Todos os depoimentos de Vanita Aguilar neste texto formam parte da entrevista que realizei com a poeta, em 2020.

Figura 249 – Poema de Vanita Aguilar, 1980.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1980.

Em 1980, em paralelo à mostra de arte-postal *Todos os arquinimigos dos Supermen*, foi realizada a mostra *Posições Amorosas*. Adriana Bizzotto ficou responsável por receber e organizar os materiais, enviados por correio, que iriam compor o evento. Para esta convocatória, Vanita Aguilar apresentou a intervenção *A sexualidade ignorada: Métodos para não conceber.* Em uma folha ofício, fez uma montagem com a ilustração de um casal que se abraça, junto a uma tabela com menção a métodos anticonceptivos, suas margens de falha e efeitos colaterais. Na imagem, os

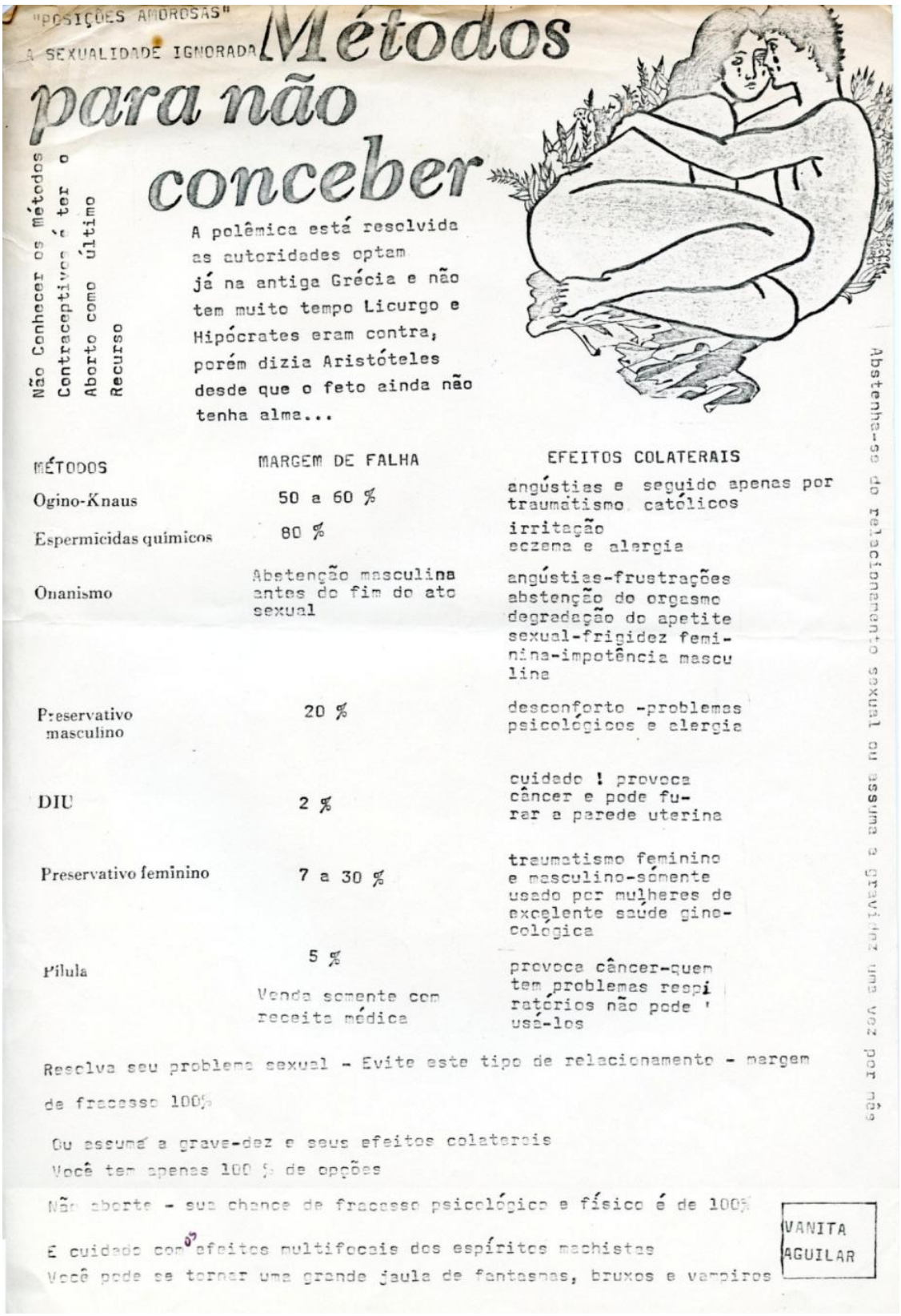
amantes estão nus, parecem tristes e choram. Todos os métodos se apresentam insatisfatórios e as responsabilidades dos cuidados reprodutivos recaem sobre a mulher. O aborto, realizado clandestinamente, sem o acompanhamento médico e psicológico necessário, como ainda ocorre hoje no Brasil, é apresentado como fonte de sofrimento físico e emocional. Segundo Vanita, a montagem *A sexualidade ignorada* foi feita a partir da apropriação de imagens e notícias encontradas no jornal Estado de Minas, somadas a outras ideias da autora.

VANITA – Eu chamo de cartaz informativo. É instigante, ele é, como posso falar, indagador, né. Ele indaga, ele contrapõe, faz pensar. [...] Principalmente naquela época, [...] era pouco tocado os temas de difícil diálogo e exposição. Até entre as mulheres mesmo. Então, eu achei interessante colocar, porque faz as pessoas pensarem um pouco. As mulheres, sobretudo, que engravidavam e ficavam assim também – E agora? Vai em frente? Não posso. Abortar como? E com segurança, e aquela questão toda. Eu vivi isso e não tinha vivido ainda quando eu fiz [esse trabalho]. Mas as pessoas com quem eu convivi, e até na minha infância, eu tive uma pessoa que morreu com um aborto, porque foi fazer, já era uma mulher quase formada, não era adolescente. [...] Tem a questão também dos assassinatos de mulheres que me fazia pensar muito. Essa questão é muito séria.

Através do cartaz informativo *A sexualidade ignorada*, Vanita socializava informações com outras mulheres. Ao final do documento, conclui: "cuidado com os efeitos multifocais dos espíritos machistas. Você pode se tornar uma grande jaula de fantasmas, bruxos e vampiros" (AGUILAR, Vanita, 1980).

VANITA – Inventei essa frase pra finalizar o trabalho e ela realmente é forte e bate fundo mesmo. Porque essa jaula está ligada ao homem. Olha, só, tudo na vida das mulheres, em termos sexuais e dessa questão de estar abaixo, diminuída, vem dos homens. Os homens ditaram tudo para nós. Certo? Aborto é crime. Não vem de uma mulher. A gente se sente enjaulada mesmo. [...] Foi um trabalho ousado e muito chamativo. Ele ficou assim bem na frente dos elevadores. Então todo mundo que chegava, não tinha como não ver.

Figura 250 – Cartaz informativo de Vanita Aguilar para a mostra *Posições Amorosas*, Fafich, 1980.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Vanita conta como se deu sua formação política, marcada por influências do pai, da mãe, de um tio e de professores.

O pai se chamava Raimundo José da Cruz, era escrivão do registro e juiz de paz. No cartório onde trabalhava, recebia jornais e revistas de Belo Horizonte e Diamantina. Ainda criança, Vanita se interessava bastante por esses materiais.

VANITA – Eu tinha começado a aprender a ler, já começava a fuçar as coisas, as revistas que ele tinha, os jornais. Então eu acho que meu pai era uma pessoa de esquerda, ele sempre estava nos partidos políticos e ele gostava da Rússia. Ele falava muito de Lenin e de Stalin. Ele ficava elogiando a revolução russa e eu mal sabia, mas eu gostava de captar sempre essas conversas.

A mãe, Maria da Conceição de Aguilar Cruz, era órfã de mãe e trabalhou por muito tempo na fábrica têxtil de Biribiri. Vivia em uma casa que funcionava como alojamento de mulheres.

VANITA – Minha mãe foi pra lá com 14 anos e a minha tia com 16. Elas ficaram lá até casar. Minha mãe saiu com 28 para casar e minha tia com 26. [...] Então, elas tinham uma vida cultural muito ativa lá. Elas faziam teatro, cantavam na igreja, cantavam nos teatros. Minha mãe tinha uma voz muito bonita, muito boa e ela levava esse passado dela pra gente em casa. Ela fazia [apresentações] com um tio meu, ele era homossexual, estou dizendo isso porque na época era um tabu, mas ele não era um tabu [para nós], nem lá em Inhaí. [...] [Meu tio] morou no seminário de Diamantina para ser padre, então, ele era bem culto. E depois desistiu da carreira e veio para Belo Horizonte ser bancário. Ele era carnavalesco, amava carnaval. Aí quando ele ia lá [em Inhaí], juntava com a minha mãe e fazia teatro. O palco era na casa do meu avô, que era vizinho da gente. Tinha cerca de madeira. Aí a gente levava tamborete, banquinhos, pra gente sentar no teatro. [...] Era teatro adulto e a gente assistia. Era coisa assim pesada, às vezes, outra hora, era alegre, musical. [...]

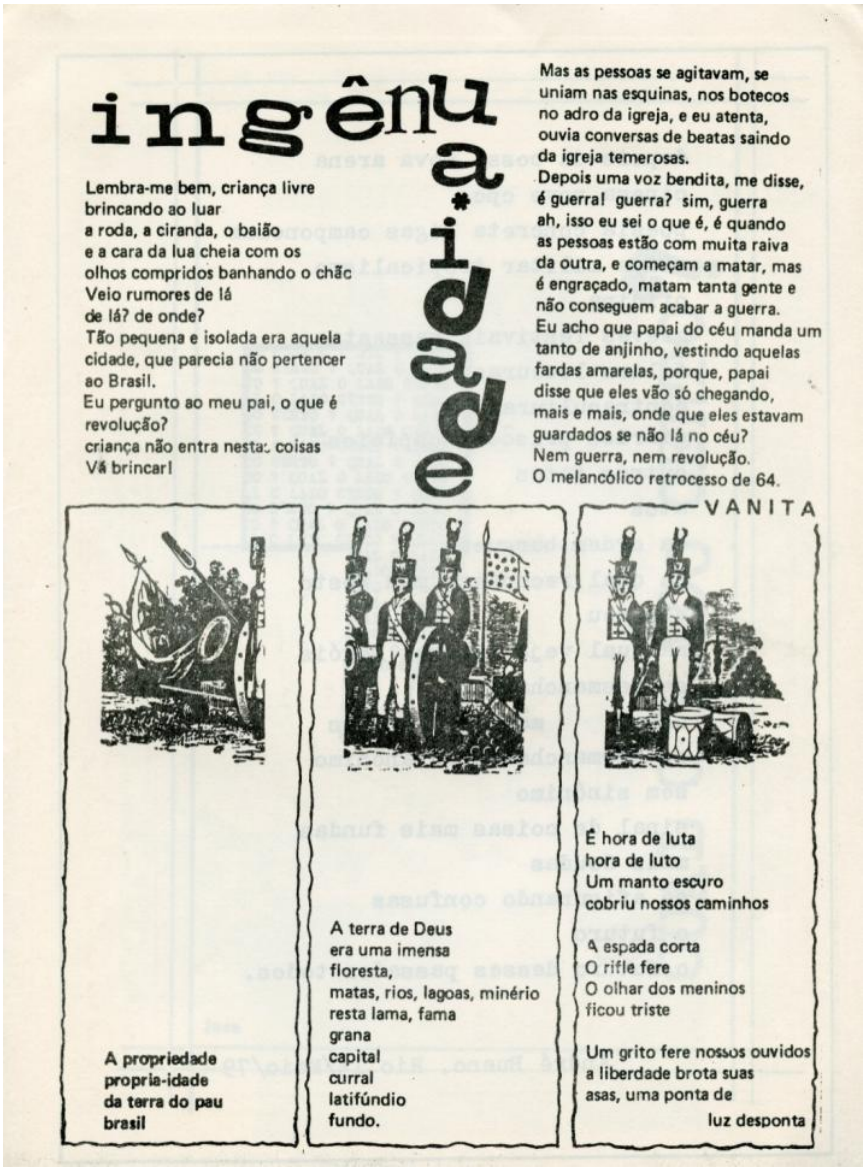
E a gente fazia a réplica do teatro deles lá em casa. Eu, meu irmão, minha irmã. Juntava as crianças lá, [...] tinha dois portões na nossa casa, um de um lado de um jardim e o outro era só um beco mesmo, pra entrar leva, alguma coisa, carga de cavalo e tal, tinha que passar por ali. E lá tinha esse portão, que a gente fazia de cortina, e fazia um palco do lado de dentro e a gente até representava. [...] A gente fazia o teatrinho nosso. A infância toda a gente fazia teatro. [...] Era muito interessante, a gente chamava as pessoas para assistir também, do lado de fora da rua.

Conectado a essas experiências da infância, alguns anos depois, ao ingressar em Cemflores, Vanita irá participar da peça *A Janela de Condão* (1979), escrita por Marcelo Dolabela e Roberto Soares.

Em Belo Horizonte, sua formação política se aprofundou ao entrar em contato com o Movimento Estudantil.

VANITA – Comecei a estudar nas escolas estaduais, tinha professores muito conscientes que já estavam no assunto político, embora proibido, com muito medo, mas falavam alguma coisa. Aí quando eu cheguei no [colégio Estadual] Central, pronto, foi a gota d'água. Aí foi a minha atitude de participação, foi o meu momento participativo politicamente.

Figura 251 – Poemas de Vanita Aguilar, 1979.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1979.

Vanita publicou nove poemas nas revistas Aqui Ó nº1 e nº2 (1979) e Alegria Bluesbanda nº1 (1979) e nº2 (1980), gosta de recitá-los e me conta um pouco o contexto em que surgiram. Destaco um deles, *Ingenuidade* (1979), que desenha uma imagem da ditadura desde a perspectiva da infância. O poema ganha maior profundidade para mim,

iluminado por passagens da memória que, generosamente, Vanita compartilhou durante nossa conversa.

VANITA – As lembranças que eu tenho [da ditadura] são do me pai falando as coisas dentro de casa, comentando. Eu criei uma imagem de guerra na minha cabeça, porque eu não sabia bem. Em 64 eu estava com 8 anos de idade. Eu sou de 56, e eu me lembro... nosso quintal é uma chácara. Tem tudo quanto é tipo de fruta, quase todas. Bem no fundo, tinha várias mangueiras que se uniam e faziam sombra. E as pessoas iam lá buscar manga, levavam lata, saco, porque dava muita manga. Aí eu subi assim com as pessoas para pegar manga. Tinha uma tal de Ângela, que foi buscar e aí ela ficava assim – um mil passará, dois mil não passará. Olha, tá tendo guerra. O mundo vai acabar. Ficava falando essas coisas e aí eu fui perguntar pro meu pai o que estava acontecendo. Se era mesmo isso. Mas ficou comigo essa coisa e a gente esquece, mas quando eu fui escrever [o poema *Ingenuidade*], o que saiu foi isso.

Por fim, Vanita me conta sobre a importância de Cemflores em sua vida e seu carinho por Marcelo Dolabela.

VANITA – Minha participação no grupo Cemflores foi decisiva. Conhecer pessoas que conheci, e com um acervo cultural tão grande... Eu aprendi muito, muito conhecimento e trouxe pra minha vida. [...] O Marcelo foi marcante. Eu fiquei esse tempo todo sem ver o Marcelo. Mas nunca esqueço dele, jamais. Ele foi o que mais me marcou, porque ele era uma pessoa acolhedora. Eu fiquei impressionada com como ele me deu atenção. Como ele me descobriu e me fez fazer parte da peça [*A Janela de Condão*]. É uma coisa impressionante: um dia a gente estava fazendo a peça, eu andando com ele, subindo a São Paulo para ir para a casa dele na Tupis. Ele falou assim para mim – Você é vaidosa. E eu era muito boba e tímida, não perguntei pra ele por que ele estava falando aquilo comigo. Fiquei encucada bastante tempo. Aí um dia, estudando latim, eu vi *vanita* (*Vanitas vanitatum...*). Eu falei – puxa vida, olha o Marcelo, o que ele queria falar pra mim. Que meu nome vem da palavra vaidade. Não que eu era vaidosa. Eu fiquei sofrendo aquele *bullying*. Ele era terrível, não era fácil não. Ele era hermético. Bem intelectual, mas ele era uma pessoa fantástica, uma pessoa que eu amei muito.

4.4.10 Carlos Augusto Novais

CARLOS AUGUSTO NOVAIS[163] – Ah, eu tenho duas famas. Planificar tudo, planejar tudo, até poesia para mim é assim. Se eu não planejar a poesia antes não dá. Por isso que eu gosto muito quando eu sou convocado. Eu adorava o Marcelo. Ele falava – vamos lançar um jornal, vai ter isso e aquilo. Aí eu sentava e escrevia, eu planejava. É sempre assim, meu poema nunca sai assim de uma vez. É planejado onde eu quero chegar, o que eu quero com aquilo. E a outra coisa é sistematizar. Eu tenho mania de classificar e organizar. Tudo fica classificado e organizado.

Em uma conversa muito generosa e afetuosa, Carlos Augusto me conta como essas características se estendem por sua vida cotidiana e por sua poesia. No dia a dia, por exemplo, em compras no sacolão, escolhe frutas e verduras em número par e costuma ter uma organização precisa dos produtos no carrinho de supermercado. Para a poesia, me conta, o computador é um instrumento maravilhoso por permitir controlar melhor a disposição espacial das letras na folha, dando o tamanho do verso. Explica que a fonte *courier new* é perfeita para isso, por manter um espaçamento igual para todas as letras: "porque dependendo da fonte que você pega, o 'i' gasta um espaço pequeno e o 'm' gasta um espaço maior. Então, quando você coloca um debaixo do outro fica tudo irregular. Aí eu coloco a *new courier* e fica tudo certinho" (NOVAIS, 2021). Percebe certo conflito em seu trabalho entre a exatidão da forma e conceito e alguma perda de controle proporcionada pela artesania e o acaso. Conta que é poeta 24 horas por dia, porque está sempre olhando as coisas, atento aos acontecimentos e pensamentos, faz anotações e trabalha os poemas aos poucos, "cortando, mexendo, colocando, tirando e fazendo. A sensação que eu tenho é que o poema nunca está pronto" (IBIDEM). Para nossa entrevista, pediu que enviasse as perguntas com antecedência e escreveu algumas páginas com respostas, separou livros, cartazes e citações.

Em 1977, Carlos Augusto começou a estudar Engenharia Civil na UFMG. Alguns anos depois, sentiu-se desgostoso com o curso e fez outro vestibular para o curso de Filosofia na Fafich. Entrou em Cemflores em 1979, época da passagem do grupo para a UMES.

CARLOS AUGUSTO – Gostava de rock'n'roll, eram as minhas referências, a contracultura, o hippie, eu gostava muito do hippie [...]. Em 77, quando eu entro [na UFMG], o Movimento Estudantil estava muito forte, porque havia aquela proposta do 3º Encontro Nacional [IIIENE], de reconstrução da UNE. [...] Eu me

[163] Todos os depoimentos de Carlos Augusto Novais neste texto formam parte da entrevista que realizei com o poeta em 2021.

lembro então que eu cheguei, com aquela visão toda roqueira, todo cabeludo, meu cabelo era grandão, calça toda cheia de conchinhas e anéis e tal, meio malucão, e preocupado com a questão política. Então a questão da contracultura chegando junto com a questão política me pegou de frente, porque a contracultura tinha toda aquela rebeldia, mas era muito mais comportamental. [...] Aí eu comecei na Fafich, e aí já estava o Marcelo. Mas engraçado, não foi lá [que nos conhecemos]. Na época, em 78, ou 77 mais ou menos, a minha namorada, a Gizélia, era do Movimento Estudantil secundarista [...] e ela então falou pra mim – tem um grupo reunido lá na UMES, o pessoal mexe com poesia. Você gosta de poesia. Uns cabeludos também, meio diferente, se você quiser... [...] Foi um achado para mim, particularmente, porque aquilo que eu gostava, que era rock'n'roll, poesia, subversão, contracultura, política; estava tudo ali. Era tudo isso.

Antes de Cemflores, na adolescência, Carlos Augusto conta que escreveu alguns poemas românticos confessionais. Depois, mais próximo ao Movimento Estudantil, fez textos engajados politicamente como, por exemplo, um roteiro de uma peça de teatro em versos, intitulada *No canto esquerdo do coração vermelho*, apresentada no teatro da Associação Médica (AMI), com trilha sonora de Pink Floyd, "me interessava misturar Hendrix e Marx. [...] E quando encontro então a Cemflores, aquele choque, né. Porque a questão da experimentação, da vanguarda, inovação" (NOVAIS, 2021). Em Cemflores, inicia uma pesquisa na visualidade, muito influenciada pela ideia de montagem de Sergei Eisenstein.

CARLOS AUGUSTO – Numa das reuniões, eu falo muito isso com o Luciano, numa das reuniões, na UMES, no segundo andar da UMES. [...] Eu estava sentado no chão, chão de taco, encostado na parede, Luciano também, eu havia mostrado pra ele alguns poemas, alguns que eu tinha retirado daquele texto do teatro. Mostrei assim meio ressabiado, ele olhou e falou – olha, eu acho que tá um proselitismo engajado, muito forte, isso é muito preso à terra, ao trabalho. Estava parecendo *poesia práxis*[164]. E eu pensando – mas, claro, era isso que eu queria mesmo. Algo desse tipo, engajado, uma coisa assim, terra... E aí, ele falou comigo do Eisenstein, o cineasta russo, e pediu pra eu estudar um pouco sobre montagem. Eu nunca esqueço disso. Uma vez eu fui usar Eisenstein na minha dissertação de mestrado, para analisar os haikais de Paulo Leminski. A questão da montagem. E eu fiquei com aquilo na cabeça e o Marcelo falando de poesia concreta e tal. [...] Eu entendi a dica do Luciano, nesse sentido, da visualidade. De buscar a visualidade.

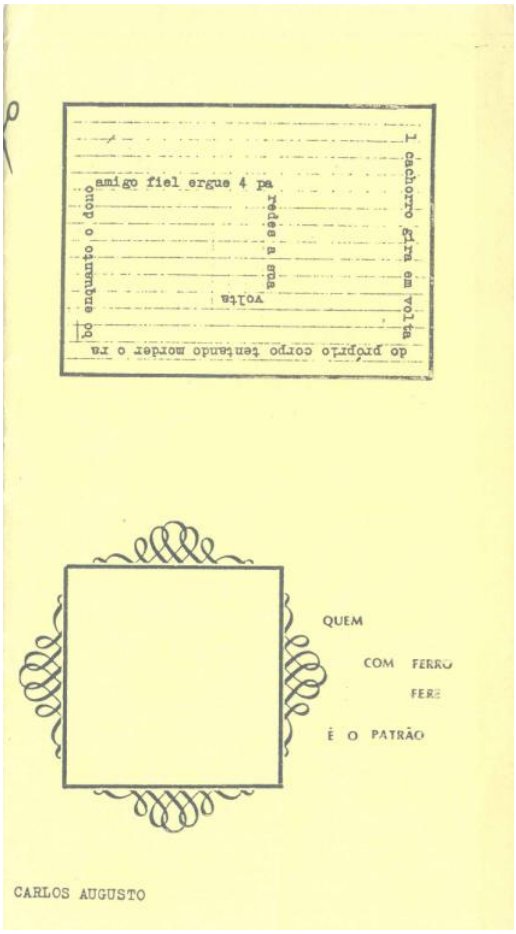
[164] O *poema práxis* foi um movimento literário com inclinações revolucionárias, surgido no início dos anos 1960, no Brasil. Caracteriza-se pelo engajamento político, o impulso didático e também pela preocupação com a linguagem. O poeta Mário Chamie foi seu principal representante, publicando o *Manifesto Didático*, em seu livro *Lavra lavra* (1962); e *Poema práxis: um evento revolucionário* (1964). Propunha que o autor deveria se integrar à coletividade de leitores; estar dentro dos acontecimentos e exteriorizá-los em textos (HOLLANDA, 2004, p.49). "A literatura práxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem" (CHAMIE apud HOLLANDA, 2004, p.49).

Carlos Augusto realizou suas primeiras pesquisas visuais no poema *Cidades*, publicado na revista Aqui Ó nº4, de 1979; e, posteriormente, em outros dois poemas que saíram na revista Alegria Bluesbanda nº2, de 1980.

Figuras 252 e 253 – Poemas de Carlos Augusto Novais, 1979 e 1980.



Fonte: AQUI Ó. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, 1979.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1980.

CARLOS AUGUSTO – E fui fazendo algumas experiências, até que, na Alegria Bluesbanda, de 80, a colorida, eu já ensaio com dois poemas bem visuais. Um cachorro num papel quadriculado e aquele desenho do verso tentando fechar e ao mesmo tempo não fechando. Porque vira um helicoidal, [...] que é o movimento do cachorro mordendo o próprio rabo e a gente ali tentando entender a própria poesia. E uma espécie de espelho em que o leitor se reconhece como o ditador, alguma coisa nesse sentido. [...] já foi um esforço de usar a *letra set*, eu não sabia usar. [...] *Stencil*, *stencil* eletrônico, sei lá o que mais, eu não sabia essas coisas. [...] Aí, eu pegava uma revista, recortava as letras, colava para fazer a palavra, depois, com corretivo líquido, ia apagando o entorno, porque ficava desnivelado. O plano dava aquela sombra, então na hora que você xerocava, dava aquela cor. Então eu ficava ali tentando apagar esses contornos.

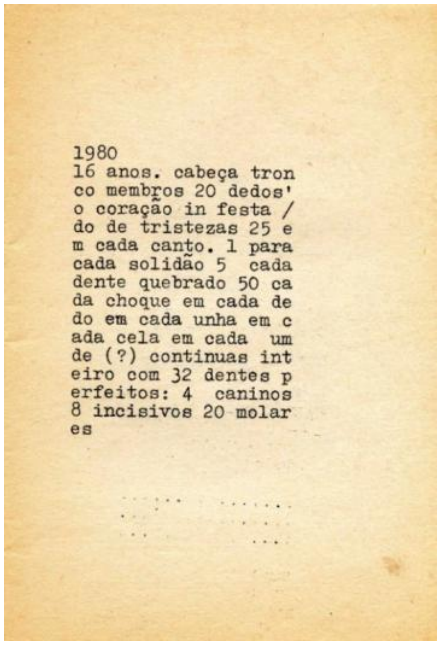
Essas experiências são aprofundadas no livro *prá gizélia*, publicado em 1980. O título faz uma homenagem a sua namorada Gizélia.

CARLOS AUGUSTO – [Esse livro] é uma porta aberta pra mim fundamental. E foi quase que uma exigência do Marcelo. Ele praticamente exigiu que eu escrevesse aquilo. Disse – Não, senhor. Você tá fazendo uns poemas aí, vamos fazer. E eu falei – Marcelo, eu não tenho nem poema pra fazer isso não. E ele – Tem sim. Aquele livro, o *stencil* foi datilografado na máquina de escrever do Marcelo, no quarto dele no icônico apartamento da rua Tupis. [...] Com a janela do quarto dele dando pra fora, a máquina dele ficava debaixo ali, a maquininha não lembro mais se era vermelha ou azul. Acho que era azul. Essas cores, não sei, tem muita gente que lembra cheiros, eu lembro cor. Então, eu lembro que a gente digitalizou e na hora de montar, ficou faltando página, porque você tinha que pegar o ofício e dobrar em quatro. Um ofício dava 8 páginas. Então você tinha que fazer, 8, 16, 24, tinha que ser alguma coisa nessa direção. E faltava poema. Eu falava com ele – tá vendo, não dá pra fazer um livrinho, eu não consigo. Não tem jeito de fazer o livrinho, Marcelo. Daí na última hora lá, aquele último poema, que é o contorno da cidade pontilhado, que era pra recortar e brincar com a cidade. Falei – então põe isso aí. Fiz lá e coloquei, para completar.

Em nossa entrevista, Carlos Augusto comenta sobre alguns poemas do livro *prá gizélia* (1980), ampliando minha compreensão sobre o mesmo. O primeiro poema faz referência a uma idade – 16 anos – que, a princípio, pensava ser a idade de Carlos Augusto à época. No entanto, a data marca os 16 anos da ditadura, o tempo de 1964 a 1980, o poema menciona "tortura, dentes quebrados" (NOVAIS, 2021).

Figuras 254 e 255: Capa e poema no livro *prá gizélia*, de Carlos Augusto Novais, 1980.




1980
16 anos. cabeça tron
co membros 20 dedos'
o coração in festa /
do de tristezas 25 e
m cada canto. 1 para
cada solidão 5 cada
dente quebrado 50 ca
da choque em cada de
do em cada unha em c
ada cela em cada um
de (?) continuas int
eiro com 32 dentes p
erfeitos: 4 caninos
8 incisivos 20 molar
es

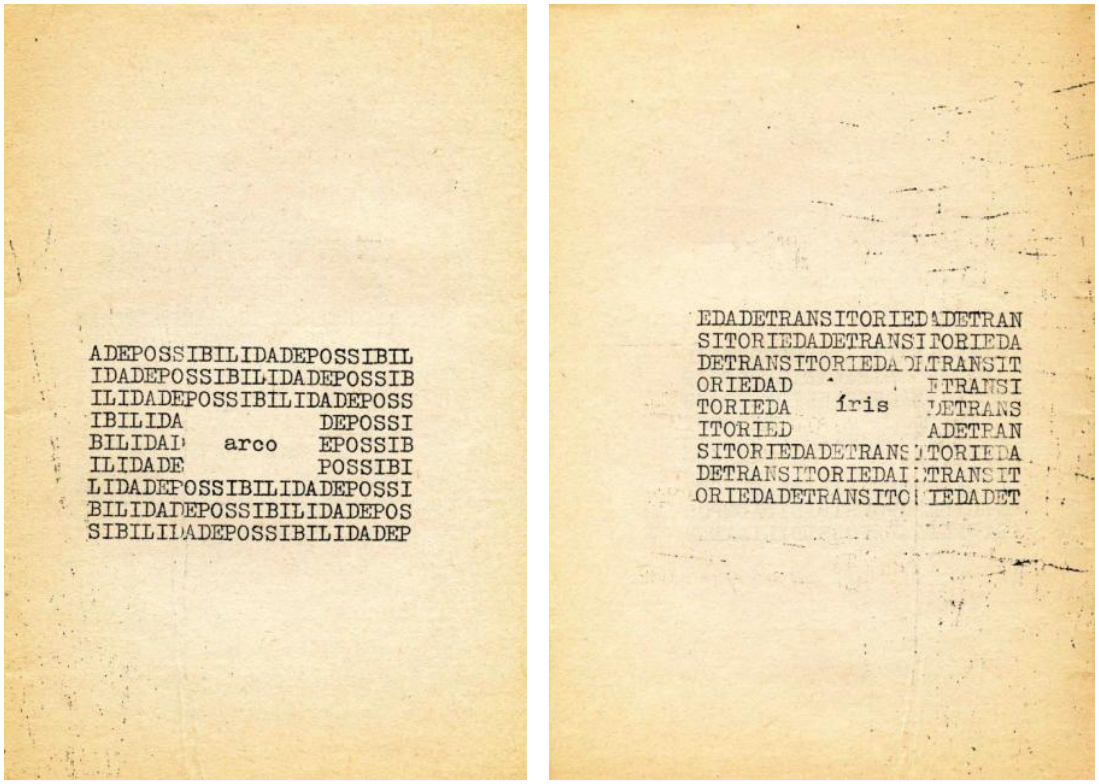
Fonte: NOVAIS, Carlos Augusto. **prá gizélia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

CARLOS AUGUSTO – A capa recorta os sentidos da nossa cabeça: o ouvido, o olho, a boca e o nariz. Ou seja, a coisa da verbo-voco-visualidade, cheiro, olfato, chamando atenção para isso. Era uma gravura reticulada, tinha tudo a ver com a arte pop. Então a capa já era um exercício de experimentação.

Também relacionei a capa à ideia de montagem de Eisenstein e vi, na fragmentação do rosto, *close-ups* cinematográficos. O pensamento de montagem está presente também nos poemas seguintes, que ganham sentido com o gesto de passar a página, associando dois momentos, que formam um arcoíris efêmero.

CARLOS AUGUSTO – Um poema em que a constituição dele é exatamente a passagem da página. Você tem uma página assim, escrita a palavra "possibilidade", na hora que você move a página, você faz um arco e vira "transitoriedade". Então, esse movimento de página complementava o poema. Que era o arcoíris, o movimento do arcoíris. Aquela parábola que você faz na hora que você passa a página. Então, a palavra arco dentro da palavra possibilidade, e depois transitoriedade que já passou, você já passou a página. Então era um experimento de mexer com a página.

Figuras 256 e 257 – Poemas de Carlos Augusto Novais, 1980. O sentido se completa ao virar a página.



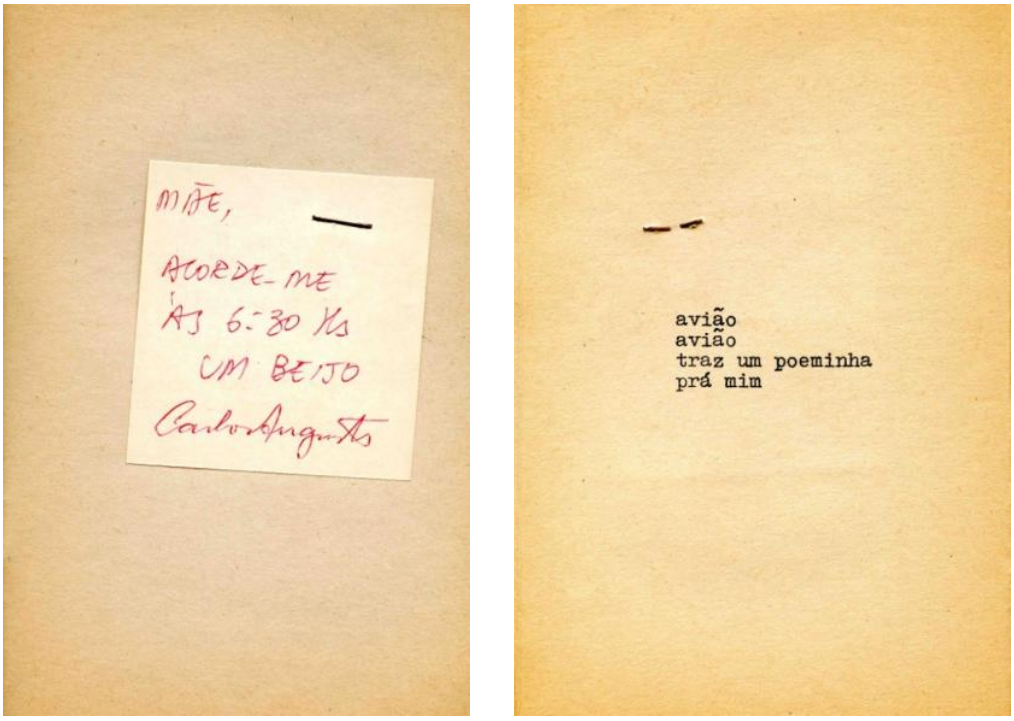
Fonte: NOVAIS, Carlos Augusto. **prá gizélia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

Há também outra questão característica do cinema que é o jogo com o fora de campo, que nos faz completar imaginariamente o que está fora de quadro, no caso, o

movimento do arcoíris que faz um arco, saindo de uma página e chegando à outra, atravessando os limites físicos do livro.

CARLOS AUGUSTO – Depois tinha a anexação de um recado. Isso era das artes visuais. Você saía, o quadro expandia a moldura, a moldura não era mais a página. Aquilo que as artes plásticas já estavam fazendo, eu tentei fazer na poesia. Quer dizer, a moldura, que no caso seria a página, ela é ultrapassada na hora que se coloca nela outro pedaço de papel. Na hora que você grampeia esse pedaço de papel, e é um poema irônico, porque é um poema pra mãe, aquela coisa de mãe, maternidade, aí é bem irônico... Queria fazer um poema pra você, mãe, não fiz, porque não consegui fazer. Então, cortando com aquela pieguice normalmente esperada da poesia, né. Esse sentimento nobre.

Figuras 258 e 259: Poemas de Carlos Augusto Novais, 1980.



Fonte: NOVAIS, Carlos Augusto. **prá gizélia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

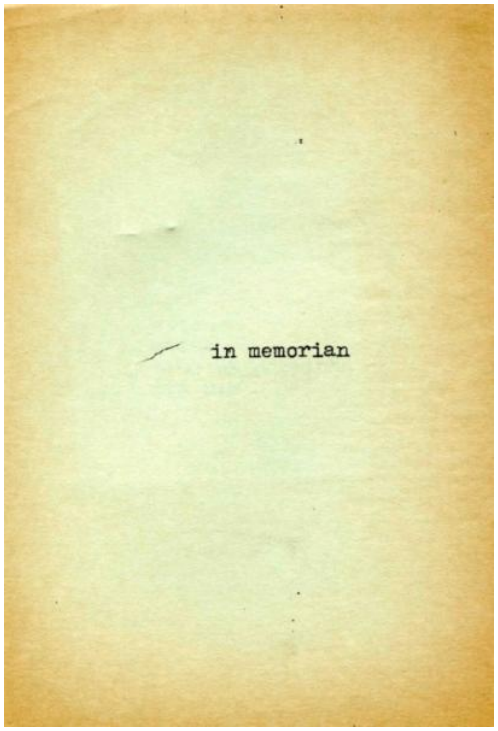
CARLOS AUGUSTO – Na hora que você vira a página você vê, então, o grampo formando duas asinhas do avião. E aí que vem a ironia mais completa, que é aquela coisa que eu sempre ouvi quando era pequeno. “Avião, avião, traz um neném pra mim”. Era uma expressão muito comum na minha criancice. Avião, avião traz um poeminha pra mim. Daí eu coloquei “um poeminha” e não “um neném”. Que era um poeminha pra minha mãe, e eu pedi pro avião, que era uma entidade material, física, não era inspiração, não era musa, não era Deus, quer dizer, você materializa a coisa.

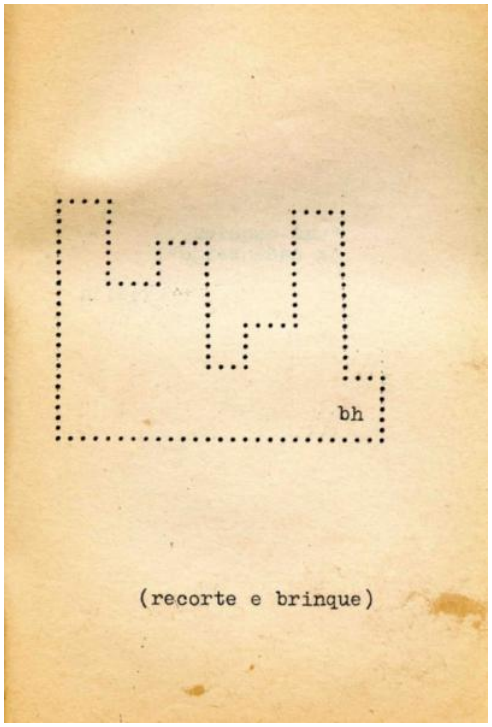
Fico fascinada com essa preocupação com os detalhes, que expressa muito bem o planejamento que o poeta comentava ser característico de seu trabalho.

Carlos Augusto conta, ainda, sobre outro poema de *prá gizélia* que ganha sentido apenas através de um experimento compartilhado com o leitor, que se dá a partir de um gesto iconoclasta do poeta:

CARLOS AUGUSTO – Tinha uma página verde que eu coloquei lá dentro [do livro *prá gizélia*], e eu pegava um isqueiro, ou um fósforo e antes de entregar pra pessoa eu queimava. E a pessoa falava – mas o que é isso? Aí na página estava escrito "in memorian", da página verde, né. Era um pouco essa ideia do livro-objeto, de você mexer no livro. Como um livro-objeto. E [tinha] um discurso [...] contra o sentimentalismo, essa visão piegas de poesia e, ao mesmo tempo, essa materialidade do texto visual. O poema era o gesto, era o ato de queimar a página, e o susto do leitor que tá comprando. Principalmente quando comprava e dava o dinheiro. O cara te dava o dinheiro e você queimava o livro na frente dele. Aquilo era assustador. Se a pessoa reclamasse, você queimava só a beiradinha.

Figuras 260 e 261: Páginas do livro *prá gizélia*, de Carlos Augusto Novais, 1980.





Fonte: NOVAIS, Carlos Augusto. **prá gizélia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

prá gizélia sintetiza o que a experiência de Cemflores significou para Carlos Augusto, o início de uma compreensão sobre o que a poesia poderia ser.

CARLOS AUGUSTO – Vendo hoje eu penso, nossa não tem nada a ver. Mas pra mim, o que significou pra mim, eu não estou discutindo o mérito do livro. [...] Mas o que significou pra mim, né. Porque, ao falar do *prá gizélia*, eu falo do Cemflores, porque isso que o Cemflores estava significando pra mim. A poesia

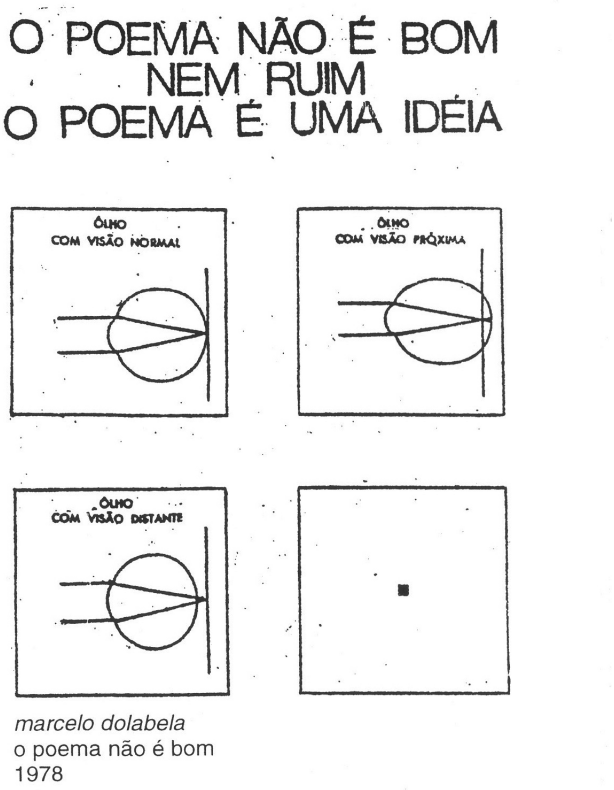
não era confissão de alma, não era uma simples descrição de uma situação inadequada, não era uma verborragia, a poesia era um exercício de linguagem. Isso a Cemflores deixava claro. [...] Então, era um livro que, pra mim, era o aprendizado que eu tive da Cemflores. Ali, em 80, estava marcado. Esse era o meu caminho, eu curto isso. Mas o rock'n'roll não me deixou ficar preso à poesia concreta e à visualidade. Eu nunca fiquei preso a isso, sempre gostei, acho que o repertório da poesia concreta e as vanguardas, pra mim, foram fundamentais, mas não exatamente a prática da poesia concreta. E a pessoa que depois foi juntar isso e, pra mim, significou muito, foi Paulo Leminski. Na hora que ele junta essas duas coisas, a contracultura e o rigor da poesia concreta, eu vi que isso não era mais, vamos dizer, incompatível.

Com relação às temáticas recorrentes em seus trabalhos, o poeta menciona se interessar pela "perspectiva trágica (o existir colocado em questão; a questão do devir), e a própria poesia" (NOVAIS, 2021). Atualmente, Carlos Augusto é professor na Faculdade de Educação da UFMG e prepara um livro, que vai começar com *1958*, título de um poema que fez recentemente e que se refere ao ano de seu nascimento.

CARLOS AUGUSTO – Quando eu falo em cidade natal eu sempre me refiro a três cidades. É uma coisa engraçada. Nasci em João Monlevade e saí de lá, minha mãe passou por lá, meu pai passou por lá, não tenho família lá, não tenho relação nenhuma com a cidade. Alvinópolis que é a terra da minha mãe é onde passei as férias, a minha adolescência, carnavais, então, é a cidade do afeto, tanto familiar – tenho tios lá, aquela coisa toda – quanto das namoradas, aquela coisa da cidade do interior. Alvinópolis fica a 160 quilômetros daqui. E Belo Horizonte, porque eu vim pra cá com 8 anos de idade. Então eu sou belorizontino da gema. Desde os 8 anos, estou aqui há 55 anos. Minha formação toda é de BH. Então eu sou dessas três cidades. As pessoas gostam de falar como começaram a escrever, que veio da família... Eu não lembro de nada disso, não. Minha família não é uma família de escritor, não tinha biblioteca em casa. Meu pai gostava muito de cantar, minha mãe também canta muito, bolero, aquelas músicas antigas, eles gostavam muito de cantar. E eu nunca gostei disso, eu gostava muito de rock'n'roll. Aquela coisa de conflito de geração que entrou logo de cara. Eu acho que foi o rock'n'roll, as letras do rock, aquela coisa que despertou em mim poeticamente. Eu gostava de ver as letras, as músicas traduzidas. Gostava muito de Bob Dylan, DOORS, Jim Morrison. Então poesia pra mim vem muito mais por aí. E depois, obviamente, quando a gente fica um pouco mais esperto e volta pra música brasileira. Aí veio Rita Lee, Sérgio Sampaio, nessa época era o meu preferido. Raul e depois o samba, na hora que eu conheci o samba, aí eu me apaixonei. Noel Rosa e todas aquelas músicas antigas. Mas isso foi mais tarde, entender isso foi mais tarde. Então, por isso que eu falo que a Cemflores foi minha formação poética. Eu aprendi a dirigir em autoescola. Eu fui dirigir na autoescola. Eu nunca peguei carro antes. No dia que eu fui pra autoescola o cara disse – liga o carro. E eu falei – como? O que eu tenho que fazer pra ligar o carro? Eu não sabia fazer nada, aprendi lá. Até hoje quando eu dou ré, eu coloco a mão para trás, olho assim, direitinho. Faço tudo direitinho. A Cemflores pra mim foi um pouco isso. Foi a minha escola de poesia, meu serviço poético obrigatório.

4.4.11 Marcelo Dolabela – o poema é uma ideia

Figura 262 – *O poema não é bom*, poema visual de Marcelo Dolabela, 1978.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

Me lembro do meu pai "dançando" esse poema, em uma leitura performática.

Carlos Augusto me conta que o poema gerou muitas discussões quando lançado, em 1978, por Marcelo Dolabela.

CARLOS AUGUSTO NOVAIS[165] – O Carlos Ávila[166], pelo que eu me lembro, foi quem retrucou o Marcelo. [...] Ele comentou que aquilo era um contrassenso [...]. Ele estava se referindo, na verdade, a uma passagem do Mallarmé, conversando com o Degas, que fala ao Mallarmé que não entendia, pois ele tinha muitas ideias, mas não conseguia fazer um poema. E o Mallarmé então fala – um poema não é feito de ideias, é feito de palavras. Essa é uma passagem no Mallarmé muito famosa e o Carlos Ávila se apegou na estreiteza

[165] Todos os depoimentos de Carlos Augusto Novais neste texto são parte da entrevista com o poeta, realizada por Clara Albinati, em 2021.
[166] Carlos Ávila, filho do poeta Affonso Ávila, é poeta e jornalista em Belo Horizonte, da mesma geração dos integrantes de Cemflores, foi próximo ao grupo.

da palavra e não na metáfora que o Mallarmé estava usando e usou aquela ideia como ideia, palavra como palavra. Na verdade, o que o Mallarmé estava dizendo era outra coisa, que o poema era uma coisa material, a coisa física, não era você ter sentimentos. Não adianta você ter belos sentimentos, você não vai fazer um poema com sentimentos. É a coisa do Pessoa, você é um fingidor, você vai fingir com palavras, com a linguagem, aquilo que você tá sentindo. É outra coisa, poesia não é sentimento, poesia não são ideias, poesia é a composição de linguagem que você faz com as ideias e com os sentimentos. É um segundo momento. Então, o que Mallarmé estava dizendo era basicamente isso, não basta você ter bons sentimentos, boas ideias, você tem que saber manipular materialmente a linguagem. Então, quando o Marcelo fala que o poema não é bom nem ruim, o poema é uma ideia, ele já pressupõe um poema. O poema já está pressuposto, já está dado. Ele vai mais à frente. O poema, é uma coisa existente, é material, não é bom nem ruim, ele é uma ideia. Nesse sentido de que já está materializado numa concepção, e que é importante que as pessoas, ao materializar o poema, entendam que concepção querem dar a esse poema. [...] O poema é um artefato, é um produto que produz efeitos de sentido. É uma máquina de produzir sentidos, uma máquina de produzir ideias. [...] Mas para nós isso [a polêmica] era indiferente. A gente entendia perfeitamente o que significava aquilo.

CLARA ALBINATI – Fiquei pensando também nesse poema no sentido duchampiano, como uma crítica a essa predominância do "prazer retiniano" na pintura ou nas artes visuais, que o Duchamp trazia e pensando esse paralelo também com a poesia. Da pintura, da arte, você espera alguma coisa que seja agradável ao olhar e ele queria uma coisa contraposta, que reivindicava a ideia, o pensamento. No caso da poesia, se espera algo que venha dos sentimentos e tal, mas pode ser uma ideia, né. E, sobretudo, relacionando com as imagens que acompanham também, com aquelas representações do olho, da vista e tal. Fiquei pensando nisso...

CAN – Exatamente. A ideia da arte conceitual, né. Isso que tá em jogo ali. A arte conceitual, o conceito, uma ideia. Não exatamente um objeto belo, beleza, nesse sentido duchampiano que você tá colocando. Isso mesmo. Está ali tudo. Um baita poema. E você vê que o poema não se realiza só com as palavras, né. É a palavra, os olhinhos colocados em perspectiva e o ponto. Incorpora inclusive o leitor. O leitor está incorporado no poema, ele faz parte do poema.

"O poema se faz com processos e não com palavras", diria o Poema/processo. Mais tarde, Dolabela conta como a noção de processo foi incorporada pela arte postal. "O poema não é bom nem ruim, o poema é uma ideia", propõe, ainda, o poeta, em um devir conceitualista para a poesia. Anos depois, em 1999, no soneto *Ophelia is dead #1*, Dolabela dialoga com a perspectiva anti-retiniana da arte, desenvolvida por Duchamp: "*Mundo* que vejo e não vejo/ que nasceu preso à *Retina*/ que faz de tudo que vejo/ a órbita da *Retina*// é o anti-céu de *Marcel*/ Céu anti-retiniano/ é *Sélavy* e é *Marcel*/ num Mar transretiniano (...)" (DOLABELA, 2006, p.30). Marcel Duchamp – que combina

com Marcelo Dolabela inclusive nas iniciais dos nomes – foi uma grande referência para o poeta, que, recentemente, publicou o livro *Duchas Duchamp* (2015b), um conjunto de poemas eróticos curtos. "O plot foi um só: a imagética da sensualidade, com todas as suas reentrâncias, rugas e redundâncias. Uma espécie de anotação para um minidicionário da anatomia do Eros que há no olhar. Do *voyeur* que há no instante", Dolabela comenta na introdução do livro, em clara menção à *Étant donnés*, ao *Grande Vidro* e à *Rrose Sélavy*, Eros é a vida. Em alguns momentos, como na *Marx Art* (ver capítulo IV), Dolabela pensou o poema como *readymade* e também desdobrou sua autoria em alter-egos femininos como Emília Dorbolina e Tata Espaguete.

Imerso no mar transretiniano, Marcelo Dolabela pensou, pesquisou, escreveu e conceitualizou sobre arte, poesia, poesia visual, movimentos de vanguarda, arte postal, música... Desenvolveu "tiurias", como dizia Rubinho (2020) na conversa que tivemos.

"Eu e Luciano dávamos as coordenadas intelectuais do grupo" (DOLABELA, 2009). Vários integrantes de Cemflores confirmam isso em suas entrevistas, como neste depoimento de Carlos Augusto:

> **CARLOS AUGUSTO NOVAIS** – Tinha a generosidade do Marcelo e do Luciano. Eram os dois cabeças pensantes, a gente já olhava os dois diferente. Eu, o Juca, o Roberto, Jair, Rubinho, Alisson, a gente olhava para os dois e pensava – gente, os caras sabem muito. Eram as cabeças pensantes da Cemflores, sem dúvida.

Ilka Boaventura (2019) destaca o papel de Dolabela no grupo: "Eu sentia que o Marcelo era realmente a alma da coisa. É o Marcelo que meio que incorporava essa questão da Cemflores".

"Marcelo é o puxador da escola de samba da poesia, talvez aqui em Belo Horizonte nem se possa dizer escola de samba, do bloco caricato da poesia. [É o puxador] do bloco de carnaval da poesia" (BARROSO, 2019), Carlão me diz. Nesse mesmo sentido, Ilka destaca: "Ele era a figura que puxava, vamos dizer assim, todo um conjunto de propostas, acontecimentos. Ele era um pesquisador ávido que trazia sempre coisas e discussões de textos. Ele tinha toda uma bagagem, em que a gente ia agregando" (BOAVENTURA, 2019). Gregário, com enorme capacidade de propagar o entusiasmo e reunir os mais diversos criadores em torno a projetos comuns, apresentava perspectivas. "Pensando em termos da história da arte e cultura de Belo Horizonte, Marcelo é uma peça fundamental, um cara que esteve em todas as coisas mais significativas em termos de literatura na cidade" (CORTEZ, 2009). Marcelo era a

memória de Cemflores, lembrava em detalhe muitos casos do grupo. Uma memória viva da poesia e de um momento histórico do país. Contatou artistas do mundo inteiro e reuniu materiais em seu arquivo, vislumbrando que Cemflores e outros artistas e coletivos da época formavam parte de uma *geração*. É o que me conta Carlos Augusto (2021): "Ele falava isso, que nós éramos uma geração e que não era legal não deixar nada. A gente tinha que fazer. Essa coisa do fazer para o Marcelo era muito importante. Deixar registrada alguma coisa ali. Ele achava que a gente tinha um legado a deixar".

Figuras 263 a 268 – Série de postais, de Marcelo Dolabela, 1980. Trazem reflexões sobre a pergunta: "o que é arte postal?", propondo diferentes respostas e instigando a que outros pensem sobre o tema.

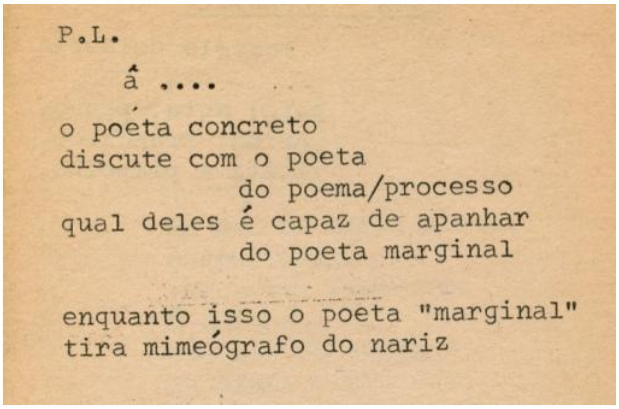


Fonte: Arquivo Dolabela.

Marcelo está presente e atravessa toda esta tese, por meio de suas lembranças, de seu arquivo, das conversas que tivemos sobre este trabalho, como uma referência fundamental que me faz ver o mundo de uma forma particular e como um amigo. Ao mesmo tempo e, talvez por isso mesmo, para mim, é tão difícil escrever sobre ele, ainda que me concentre apenas em seus trabalhos dos anos 1980. Por isso, como estratégia de escrita, decidi, aqui, compartilhar alguns de seus poemas e textos daquela década que esboçam uma preocupação em conceitualizar e teorizar sobre poesia, poesia marginal e geração mimeógrafo. Relaciono esses materiais com passagens de uma entrevista que realizei ao poeta em 2009, contribuições de outros integrantes de Cemflores, lembranças pessoais e outras referências teóricas.

Não repetir apesar do bis

Figura 269 – Poema de Marcelo Dolabela, 1980. Essa invenção dialoga com o poema *Política Literária* (1930), de Carlos Drummond de Andrade.



Fonte: DOLABELA, Marcelo e Marcoantonio. **Desejo**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

Quando criança, lembro haver escutado uma conversa em uma fita-cassete: desde um orelhão, um personagem liga para outro, que responde de um bar. Não sei por que, imaginava um deles como um camundongo simpático. Conversam sobre poesia marginal:

> - ALÔ, É QUAMPA?
> - não... é engano.
> - alô, é quampa?
> - não, é do bar patamar.
> - alô, é quampa?
> - é ele mesmo. quem tá falando?
> - é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
> - ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal prá mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado? (...)

Marcelo Dolabela e Murilo Almeida interpretam *alô, é Quampa?* de Chacal (1977), escuto nessa fita k7, que, hoje, descubro ser o registro do recital de lançamento da revista Alegria Bluesbanda, ocorrido durante o evento *Eu toco pratos*, em 1981. A fita traz ainda outras leituras de poemas e performances, realizadas por integrantes de Cemflores.

"Meu pai é poeta marginal", costumava dizer na infância quando alguém me perguntava por sua profissão. Cemflores foi considerada um coletivo de poesia marginal. Ao menos é o que guardei na memória, informação que pode ter se originado da escuta clandestina daquele k7.

Há poucas menções ao coletivo nos estudos sobre poesia marginal. Marcelo Dolabela e o "grupo/jornal Cemflores" são citados no livro *O que é poesia marginal*, de Glauco Mattoso (1982), publicado na coleção Primeiros passos. Neste texto, mais que uma resposta ao que é poesia marginal, Mattoso atesta a impossibilidade de se demarcar uma definição precisa para o termo, chegando à conclusão de que "a marginalidade não é, em última análise, um rótulo que sirva para definir qualquer tipo de poesia" (1982, p.72). Segundo o autor, as produções poéticas classificadas como poesia marginal são muito diversas e não coincidem completamente em nenhum aspecto. Embora predomine a linguagem coloquial, as temáticas são variadas, passando pelo o amor e o sexo, drogas, experiências cotidianas e o engajamento político em alguns casos. Também a materialidade e a qualidade gráfica dos livros são múltiplas. Estar à margem do mercado editorial não chega a ser um critério de definição, porque, segundo o autor, enquanto para alguns poetas consultados essa posição surge como uma *opção*, para outros é uma *condição*, resultante da rejeição desta produção pelo mercado editorial.

> A poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado ou posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética. (MATTOSO, 1982, p.29)

A discussão é desenvolvida também no livro de Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época: poesia marginal, anos 70* (1981). O sociólogo realiza a pesquisa entre 1978 e 1979, a partir de depoimentos coletados junto a poetas e coletivos no Rio de Janeiro. As perspectivas destacadas nas entrevistas são bastante divergentes, o que coincide com o apresentado, pouco tempo depois, por Glauco Mattoso no livrinho *O que é poesia marginal*.

Heloisa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (2004), livro editado por primeira vez em 1980, reflete sobre alguns momentos da literatura no Brasil, localizados entre os anos 1960 e 1970. Hollanda escreve desde um ponto de vista situado, marcado por sua convivência e participação na cena poética alternativa no Rio de Janeiro. Entre os casos estudados, analisa o desenvolvimento de uma produção literária, pensada a partir da experiência do "desbunde", chamada marginal, alternativa e/ou "geração mimeógrafo". Essa vertente expressou desconfiança em relação ao sistema e à indústria cultural; observou profunda descrença pela esquerda mais ortodoxa, considerada engessada e burocratizada; e também demonstrou desinteresse pelas vanguardas, que relacionava ao excesso de intelectualismo. Segundo a autora, essa nova geração de jovens não desejava ou acreditava na possibilidade de uma revolução total, em seu lugar, propunha transformações na vida cotidiana. Suas práticas foram marcadas pelo sentimento do *sufoco* – "sentido expresso de falta de saída" (HOLLANDA, 2004, p.120) –, decorrente da marginalidade de fato vivenciada pelos autores, derivando no "descompromisso como resposta à ordem do sistema" (IBIDEM, p.111-122). Hollanda relaciona este momento ao que Octavio Paz denominou de "nova estética da indiferença": "Se as vanguardas protestaram com um grito ou com o silêncio, hoje a rebelião jovem protesta com um levantar de ombros" (HOLLANDA, 2004, p.119). O termo "desbunde" pertenceu ao contexto linguístico da época, foi utilizado frequentemente com o sentido de curtição e alienação, sua faceta mais evidente. Sem romper com esses predicados, desbunde é compreendido como uma forma subversiva por Hollanda, que vislumbra, na "proposta vitalista e espontânea" (IBIDEM, p.115), levada a cabo por essa geração de poetas, uma "forma especial de engajamento, uma participação a um tempo literária e vital num incondicional sentimento de liberdade" (IBIDEM, p.127).

Como vimos até aqui, em Cemflores, as formas de fazer poesia foram variadas, refletindo a diversidade de seus integrantes, mas não se caracterizaram pela desorientação e desinformação, ou se desvincularam de referentes teóricos, políticos e artísticos. Ao contrário, o grupo se interessou pelo estudo de referências, em especial, aquelas que se relacionavam ao universo da vanguarda. Cemflores nasceu na universidade, no seio do Movimento Estudantil, e, embora tenha estabelecido uma relação conflituosa com esses espaços de atuação, não os rejeitou, reivindicando uma prática que fosse, ao mesmo tempo, política e cultural.

Antes de *Impressões de viagem* (1980), Heloisa Buarque de Hollanda lançou o livro *26 poetas hoje* (1976), uma antologia de jovens poetas, atuantes, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro. No prefácio *isso foi ontem*, publicado na reedição comemorativa dos 45 anos do livro, lançada pela editora Companhia das Letras, em 2021, Hollanda comenta sobre o processo de seleção dos autores que participaram da antologia, caracterizados, sobretudo, pela pluralidade de suas propostas. Apesar da diversidade, encontra, entretanto, que os unia "um desejo explícito de diminuir a distância entre a arte e a vida" (HOLLANDA, 2021, p.11), a autora conta também que, com a publicação, buscou se opor à leitura do "vazio cultural" – expressão cunhada pelo jornalista Zuenir Ventura – para caracterizar o cenário cultural dos anos 1970. Embora Hollanda não mencione a palavra "marginal" em todo o livro, este trabalho acabou contribuindo com certo enquadramento crítico acerca da poesia marginal e também com a consagração de poetas do circuito carioca. Com suas pesquisas, Hollanda ajudou a tornar visível uma geração e sua poética, trabalhando desde o calor dos acontecimentos. Cabe hoje encontrar as especificidades dessas movimentações em localidades descentradas, aprofundando os estudos sobre essa passagem da cultura brasileira.

Em diálogo com estes textos anteriores, algumas décadas mais tarde, o historiador Frederico Coelho publicou o livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010). Nele, buscou interpretar esse momento histórico, através da análise dos posicionamentos de artistas como Hélio Oiticica e Torquato Neto que, segundo o autor, optaram deliberadamente pela marginalidade como caminho estético-político e como tática cultural. Em seu estudo, Coelho observa que, à época, havia a "existência concreta no campo cultural brasileiro de um comportamento social e criativo cuja representação central era a ideia de marginalidade" (2010, p.179). Entre os casos estudados, destaca a "diferença entre *ser passivamente* marginalizado em um determinado espaço de ação social e *estar estrategicamente* se colocando à margem do que acontece nos canais ditos 'normais', negando-se a fazer parte desses com o intuito de efetivar práticas" (COELHO, 2010, p.207).

A perspectiva da marginalidade como estratégia estético-política se relaciona mais com a postura de Cemflores. Ainda assim, curiosamente, há poucas menções nos trabalhos do grupo à poesia marginal. Acredito que não se auto-denominaram poetas marginais, talvez em negação à qualquer rotulação.

CLARA ALBINATI – Como você diferencia a poesia que faziam das outras poesias (concreta e outras)?

MARCELO DOLABELA[167] – Eu acho que a diferença é que a gente pegava muita influência desse pessoal, poema/processo, poesia concreta, modernismo, poesia semiótica, mas a postura era da poesia marginal, Chacal, Nicolas Behr... A gente fazia o *semi-deus*, fazia a ponte entre os dois lados. A gente publicava coisa muito próxima à poesia concreta, mas a poesia concreta não tinha a atitude marginal. Sair vendendo em buteco, publicar de qualquer maneira, não ter "ah, tem que ser em gráfica, tem que ser policromia, tem que ser coisa bonita". Se saía um livrinho borrado, era borrado que ele saía. É carimbo, vamo fazer com carimbo, mas ao mesmo tempo a gente tava usando a linguagem de lá com o suporte que era do outro lado. Então assustava, o pessoal da poesia marginal achava a gente meio esquisito, porque a gente queria fazer coisa de vanguarda, visual.

CA – A poesia marginal de vocês ainda era outra coisa?

MD – A gente não era poesia marginal.

Marcelo Dolabela prefere localizar a prática de Cemflores em um lugar indefinido, em um "entre lugar": Cemflores fazia de semi-deus entre a poesia marginal e as vanguardas. Carlos Augusto concorda com essa perspectiva:

CARLOS AUGUSTO NOVAIS [168] – Engraçado, a Cemflores é muito identificável com o movimento da poesia marginal, mas não se encaixa bem no ideário da poesia marginal. Pode até ser, do ponto de vista da artesania, do faça você mesmo, da venda de mão em mão, de ficar distante do mercado editorial, de tentar alguns poemas piadas. Isso tudo tem na Cemflores também, mas ela ultrapassa essa questão. A Cemflores acaba significando uma experimentação. Ela é muito mais experimental do que a poesia marginal era. E com uma generosidade muito grande, porque tinha muita gente ali dentro. Tanto que a gente olha hoje os poemas e a gente vê muita coisa ruim. Mas o importante é que estava todo mundo ali, numa tentativa de saber algo, de fazer alguma coisa diferente. [...] Então ela ultrapassava o ideário da poesia marginal. E se aproximava, então, por exemplo, da poesia concreta, da poesia visual, da arte pop. Você vê que, na contracapa da *Aqui Ó*, tem Andy Warhol, [Roy] Lichtenstein... Então, você tinha ali referências outras, que já não eram as referências normalmente do pessoal da marginália. [...] A poesia marginal, às vezes, fazia críticas às vanguardas, a gente não. Não tinha essa coisa da simplicidade, da facilidade, porque o que nos interessava na poesia marginal era mais os instrumentos, o mecanismo, o procedimento, a editoração. Era muito mais punk do que o marginal. O faça você mesmo, nesse sentido. Fazer o seu próprio livrinho, fazer sua própria capa. O interesse pela arte postal, o gesto da diagramação. Não eram livrinhos muito espontâneos, tinha um rigor ali.

[167] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.
[168] Entrevista com Carlos Augusto Novais, realizada por Clara Albinati, em 2021.

Além disso, as pesquisas de Cemflores não se restringiram à poesia, pensada convencionalmente como uma forma literária fechada, o grupo se interessou por uma atuação mais ampla no território da cultura, através de estratégias poético-políticas que transbordam as fronteiras das especialidades. A intenção de estar em um lugar de indefinição passava pelo objetivo de não ser capitalizado, questão recorrente em conversas com Marcelo Dolabela:

MARCELO DOLABELA[169] – O Zé Luis Furtado, o Rogério... trouxeram um conceito pra dentro da Cemflores que era o da Internacional Situacionista, que era o Guy Debord... e a gente incorporou aquela ideia, que é, nós não vamos fazer uma publicação contínua, nós temos que fazer ações. Vamos fazer um número da Cemflores, paramos e o outro faz um livro, o outro faz um recital, era sempre ação. Na hora que a ação é realizada, pára e vai pra outro lado. Aquela coisa do Marcel Duchamp, que acho que é o que resume a gente: "não repetir apesar do bis". Se a platéia tá pedindo bis, não faça. Vamo fazer outra coisa. Vamos fazer um livro, ah, o livro deu certo, não faça outro livro em hipótese nenhuma. Fez um jornal, o jornal deu certo, não faça o segundo. A Cemflores durante muito tempo foi essa estrutura. O Luciano fazia um livro, o livro era maravilhoso, não faça o segundo. Eu fazia alguma coisa, não seja indústria, quebre o conceito de indústria.

Cemflores se aproximava também do situacionismo[170], pela adoção de práticas semelhantes ao *détournement* – desvio nas expressões culturais do sistema capitalista – e ao propor estratégias diversas, com o objetivo de esquivar sua incorporação pela indústria cultural.

Um poema romântico

Há no arquivo de Dolabela um manuscrito datilografado inédito de sua autoria, intitulado *geração mimeógrafo: o campo minado da/de felicidade*, de 1981. Nele, o

[169] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Bruno Verner e Eliete Mejorado, em 2017.

[170] Surgido em meados dos anos 1950, na França, com rápida disseminação por outros países europeus, como Alemanha, Bélgica, Itália e Dinamarca, o situacionismo foi um movimento político-cultural, com influências da releitura das ideias marxistas, da teoria do cotidiano (por Henri Lefebvre e Jean Baudrillard) e do grupo Socialismo ou Barbárie (S ou B, surgido em 1949) (HOME, 2004, p.55). Buscou agir sobre o cotidiano, propondo diferentes usos da cidade, através da apropriação subversiva das representações coletivas (FREIRE, 2006, p.47). O programa situacionista abarcava *práxis* poéticas como a psicogeografia (derivas pela cidade, seguidas por relatórios psicogeográficos) e o *détournement* (proposto inicialmente pela Internacional Letrista). Segundo Stewart Home (2004), em *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*, desde seu surgimento a Internacional Situacionista (IS) foi marcada por cisões e expulsões. As divergências giraram, sobretudo, em torno à ideia de *supressão da arte*, proposta por Guy Debord e Michèle Bernstein, que provocava divisões com as facções mais inclinadas às práticas artísticas e culturais. A intransigência da facção política também colocou obstáculos à coligação da IS com militantes revolucionários e com o movimento dos trabalhadores. Após a experiência de maio de 68, na França, o projeto situacionista perdeu fôlego, observando-se um impasse entre os ideais políticos e culturais propostos pelo movimento e a impossibilidade de sua concretização na realidade.

poeta desenvolve suas ideias sobre a geração mimeógrafo – "desmovimento literário gerado na boca do túnel da marginalia" (DOLABELA, 1981e) –, encontrando diferenciações entre o que chama de "poetas classe-média da geração mimeógrafo" e os "alternativos da geração mimeógrafo", identificando-se com estes últimos.

"Os classe-média da geração mimeógrafo" seriam aqueles escritores, que por falta de recursos, publicam livros em mimeógrafo com a intenção de se fazer conhecer para o mercado editorial e "enamorar os 'donos do poder cultural' – poder este, hoje, nas mãos dos editores de revistas e suplementos, fundações culturais, etc." (DOLABELA, 1981e). Através destas publicações, abertas ao apadrinhamento de escritores-oficiais, buscam "subir ao panteon da glória" da oficialidade-literária. Segundo Dolabela, os classe-média da geração mimeógrafo praticam um contorcionismo poético e "quase não vêem que ao optarem por não optar por um lado da batalha, tiveram a bunda queimada pela oficialidade e pela não-oficialidade literária, em pouquitas palavras: tem que se vestir de inimigo e, ao mesmo tempo, ser aliado" (IBIDEM).

Já "os alternativos da geração mimeógrafo" ocupam um espaço mais difícil de ser delimitado, sua prática é difusa, interessam-se de fato pelo caráter alternativo das publicações, encontrando aí uma tática cultural contra a capitalização.

> Este pessoal – os alternativos da geração mimeógrafo – não tem um manifesto como muitos querem (vide eduardo kac, poeta carioca, e seu manifesto pornô), nem uma prática unitária, também como muitos desejam (vide a UNE – a união nacional dos escritores, batalha do poeta paulistano Herculano vilas-boas), aglutinar estes em associações, sindicatos e em torno de comissões desta ou daquela entidade; assim, o alternativo deste pessoal passa, principalmente, por não ser capitalizado, podendo a cada situação inventar novas formas de produção de texto e editoração que não podem e não os interessa que seja absorvido pela oficialidade; esta prática poética, tanto ao nível de texto como ao nível de editoração tem de andar como se anda sobre vidros, pois tem que se realimentar tanto num campo como no outro continuamente. (DOLABELA, 1981e)

Figura 270 – *Combate à caspa*, entrevista com o poeta Virgílio Mattos, realizada por Marcelo Dolabela e Luciano Cortez, 1981

COMBATE À CASPA

Virgílio - Ninguém me faz a cabeça, e ninguém me ilude, e ninguém me derruba, e ninguém me demove que o mais poeta de todos os poetas é o Silvio Spada com Prá Limpar a Bunda, que é o poema conceitual, o poema utilitário. Poema com valor de uso, sabe? E eu falo isso: quando eu crescer quero ser Silvio Spada na vida. Marcelo - A antipoesia é um poema conceitual, pós-concretista e pós-futurista? Virgílio - Olha, o concretismo eu acho assim o fascismo da literatura. Depois do concretismo a gente vê o neo-fascismo que é o Poema/processo. O voto que eu dou é esse, realmente: fascismo da poesia. Porque você aniquilar a palavra da grafia, em que pese toda a erudição, realmente é um negócio autoritário. Uma prática que você pode identificar historicamente com o Poema/processo é a prática de Hitler ou da juventude hitlelista. Queimaram todos os livros. Porra! o que os poetas/processos fazem em 68: é queimar João Cabral, é queimar Drummond. Tudo bem. Drummond eu acho que tinha mais é que ser queimado mesmo. João Cabral eu acho mais é que tinha que ser queimado mesmo. São fósseis. Monstros sagrados. De que eu livraria a cara talvez do Mário de Andrade, que foi um herói foquista sem nenhum caráter, mas que ainda está revestido do caráter de herói. Marcelo - Aí é que tá o negócio: o Poema/processo queimou; a poesia Concretista resgatou John Donne, Maiakóvski, Khliebnikov, Rimbaud. Virgílio - O próprio Mallarmé, que ninguém conhecia. Marcelo - Então o Poesia Concreta fez o contrário do Poema/processo. E mais: o Poema/processo revê isso quando faz a parada tática em 72. Daí surge o Silvio Spada, J. Medeiros, que faz o Maturi, aí surge o Falves. O Poema/processo é o erro "fascista" de queimar, mas o valor de resgatar e rever. Virgílio - Eu acredito que o próprio erro intrínsico é ser Poema/processo. Marcelo - Por que você diz isso? Virgílio - Eu acho aquilo uma merda, altamente incompreensível. Agora, diga-se a bem verdade, já que nós tocamos no assunto, com relação ao concretismo, no sentido em que apontam as teses de mestrado e doutorado, a Poesia Conceitual é de mais fácil compreensão ao popular. Neste ponto cai além do concreto. E ela é mais digerível que o poema discursivo. Agora, eu acho que o concretismo, realmente...Quem está fazendo concretismo? São eles! É o sentido de troyka! É o sentido de grupo! É grupo nesse sentido que eu nego e cago. No sentido de escolinha, de panelinha, que pouco se diferencia dos Paschoal Motta, dos Márcios Almeidas da vida. São poetas pretensamente populares, pretensamente inovadores. (...) Marcelo - Existe uma linha evolutiva no Alegria, no Cemflores, que é uma linha evolutiva concreta, por exemplo, em nossa árvore existe concretismo e Oswald de Andrade; na sua árvore Afonso Romano. Qual o paralelo que você faz entre as duas árvores? Como elas se encontram dentro de uma entrevista como essa? Virgílio - Vejo em você, na Adriana e no Luciano um legado concretista. Agora, eu acho que a forma que a Alegria leva seria um discursivo "aceitável" entre o concretismo e o discursivo? Sem ter a preocupação de ter de negar o outro que foi o que queimou o concretismo. Marcelo - Que queimou o Afonso Romano. Virgílio - De resto o caráter fascista que eu identifico no concretismo: A VERDADE TÁ COMIGO, VIU GENTE! que é o que você vê muito em...Marcelo - Queimou o "fascismo" no concretismo e o stalinismo no Afonso Romano. Então o que aconteceu na Cemflores em que você publicou, na penúltima, foi um processo de queimação. Não apenas do lado concreto, que teve um lado elitista de fazer um livro que fica a 700 contos, 800 mil contos, e o lado do Afonso Romano, Moacir Félix, que era um lado stanilista, que se não falar de revolução não é o poema que eu publico. O Moacir Félix, na Civilização Brasileira, não publicou nenhum poema que não fale da Revolução Socialista. Publicou o Arnaldo, o Aristides, o Ulisses. Só faltou o Virgílio, que eu acho que ele leu os seus poemas, porque, se lesse, publicaria. (...) Marcelo - Os últimos poemas do Afonso romano, que saíram ne penúltima Poesia Livre, termina com buceta... Virgílio - É... do Cozinheiro de Bordo . Aquilo eu classificaria tranqüilamente como antipoesia. Marcelo - Mas é antipoesia ou a codificação da antipoesia pelo literato? Virgílio - O Afonso Romano é um monstro. Um cara que entente das coisas. Tem um poema que saiu no Poesia Sobre Poesia, "Colocação de Bombas e Pronomes", que realmente é um negócio que eu gostaria de ter escrito. Eu classificaria o Cozinheiro de Bordo do Afonso Romano de Sant'anna, como antipoesia, talvez pela abordagem semântica que elé dá. Agora, pornográfico de maneira alguma vai definir se uma coisa é antipoesia ou não é.

PESSOAL, TOME NOTA: /A ÚNICA PALAVRA QUE CONTINUA INTERESSANDO/É A PALAVRA **REVOLUÇÃO**/O ÚNICO MEDO QUE CONTINUA AMEDRONTANDO/É O MEDO: TEU SANGUE /A ÚNICA EXPRESSÃO QUE CONTINUA AÍ: FIRME:/I TOME VERGONHA NA CARA, PESSOA!



MODUS VIRGILIUS

Marcelo - Vai surgir o rito, vai surgir a "manifesto" da antipoesia, da poesia que é vendida em buteco, como surgiu o manifesto do concretismo quando o concretismo já estava quase morrendo. A antipoesia já é um manifesto. Luciano - Codificações... Marcelo - A antipoesia já foi codificada. Afonso Romano de Sant'anna já deve ter uma tese no fundo do baú dele sobre antipoesia. Se bobear ele joga na sua cara e você passa pra história e pro dicionrio do Afrânio Coutinho. Virgílio - Será? Eu vou ficar muito sacaneado... Marcelo - O concretismo já virou dicionário, você está virando, a gente está virando, a poesia marginal já virou. Depois de entrar pro dicionário não tem mais salvação. Por isso é que eu acho que os seus poemas amorosos sejam sua saída. Na hora em que o Afrânio Coutinho, o Afonso Romano começam a te codificar, você sai com um poema que eles não conseguem negar, que é o poema romântico. Poema em que o amado escreve pra amada. É uma serenata de buteco. Ô antipoema já foi codificado. Que País é Esse se aproxima de querer fazer um antipoema da situação. Virgílio - Mas não consegue, porque o Afonso Romano já foi um bom poeta, Acho que já foi. Mas acredito que hoje ele esteja muito mais para um Ilmo. Crítico do que um poeta de mãp-a-mão. Marcelo - Mas você ficou puto pelo Moacir Félix não ter lido o seu livro... Marcelo - mas por que você deixou? Você queria ser editado. Ele não tem mimeógrafo na Civilização Brasileira. Virgílio - Pera lá. Tudo bem. Inclusive é uma autocrítica que eu faço. Quer dizer não era por lá o caminho. Foi preciso a porrada. Marcelo - O que eu falo é o seguinte: você está sendo capitalizado do jeito do Poema/Processo, do jeito do Poema Concreto, do jeito da Poesia Marginal. Cacaso hoje é capitalizado. A Heloíza hoje tem uma página no Jornal do Brasil.

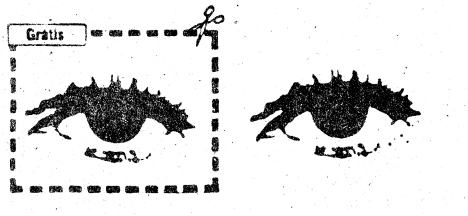
Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

No livro *Nego a poesia*, o poeta Virgílio Mattos (1979), atuante em Cemflores, trabalha o conceito de antipoesia, escreve antipoemas vítimas da fome: "nossas balas são nossos antipoemas/ sem figuras de linguagem sem gramática" (MATTOS, 1979, p.23). Entendo o antipoema de Virgílio Mattos, de forte engajamento político, como uma tática contra a capitalização. Mas até mesmo este caminho é questionado em uma conversa entre Marcelo e Virgílio, publicada na revista Alegria Bluesbanda nº 3, em 1981:

> Marcelo – O concretismo já virou dicionário, você está virando, a gente está virando, a poesia marginal já virou. Depois de entrar pro dicionário não tem mais salvação. Por isso que eu acho que seus poemas amorosos sejam sua saída. Na hora em que o Afrânio Coutinho, o Afonso Romano começa a te codificar, você sai com um poema que eles não conseguem negar, que é o poema romântico. Poema em que o amado escreve pra amada. É uma serenata de buteco. O antipoema já foi codificado. [...] O que eu falo é o seguinte: você está sendo capitalizado do jeito do Poema/Processo, do jeito do Poema Concreto, do jeito da Poesia Marginal. Cacaso hoje é capitalizado. A Heloiza hoje tem uma página no Jornal do Brasil. (DOLABELA, 1981d, n.p.)

Escreva um poema romântico, sugestão dada por Marcelo a Virgílio para confundir a codificação. "Não repetir, apesar do bis", máxima duchampiana e dolabeliana. Tática situacionista: desvios das expressões culturais capitalistas. Antropofagia, pilhagem, *détournement*, montagem, *readymade*. Neste caminho camaleônico, Marcelo Dolabela foi exemplar, realizou haikais, poemas-visuais, sonetos, poemas rimados, poemas dadá, arte postal, baladas, ruídos, performances, poemas românticos, poemas políticos... Marcelo Dolabela pensava sua obra como dadamídia, por abarcar diversos estilos da poesia, mas também por se estender por outras artes (a performance, a música, o cinema, a colagem) e por dialogar com o território da política.

Figura 171 – Detalhe de poesia-visual de Marcelo Dolabela, 1979.



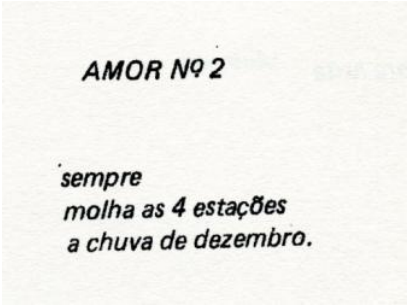
Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

Figuras 272-275 – Poemas de Marcelo Dolabela, 1981 e 1993.

Podemos observar uma aproximação entre o poema visual de Marcelo Dolabela, *Let it Chiclets* (1981), e uma proposta posterior de Philadelpho Menezes (1984), em que o poeta e pesquisador paulista também se apropria da logomarca da caixinha de chicletes *Chiclets* e a altera, compondo a palavra "Clichetes", acompanhada dos dizeres: "goma de mascarar/ sabor mental" (MENEZES, 1998, p.95).



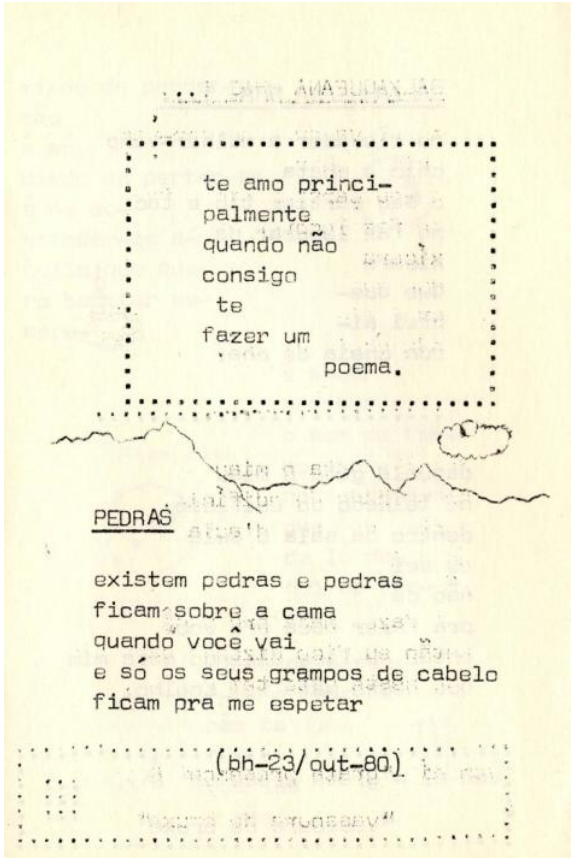
Fonte: DOLABELA, Marcelo e SOARES, Roberto. **pam-pan-pãp-pã-pam**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **hai kaixa**. Belo Horizonte, 1993.



Fonte: ALEGRIA Bluesbanda. Belo Horizonte: Cemflores, n.4, s.d.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Alimento**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

Sobre a pesquisa dadamídia, característica da obra de Dolabela, Ana Caetano comenta, no programa Vereda Literária[171]:

> [Marcelo Dolabela] é uma espécie de síntese da poesia [...] que a gente conhece, porque a obra dele reúne desde as irreverências da poesia marginal, da geração mimeógrafo da qual ele fez parte; até o experimentalismo formal das vanguardas, principalmente na poesia visual dele; daquela modernidade radical dos experimentos multimídia, principalmente as letras do Divergência Socialista, poemas objetos tipo *hai kaixa*; até esse rigor formal agora da última fase, dos poemas clássicos, dos sonetos. [...] Tem uma marca inconfundível em todos esses estilos que é exatamente a marca dessa leitura transversal que o Marcelo faz. Nenhum dos estilos dele é literal, então o poeta marginal influencia e questiona o poeta experimental, é o músico poeta pop que relê os clássicos e a marca dele está presente nos seus sonetos. Então o Marcelo é uma espécie de subversor daquela categoria do Ezra Pound de que os poetas são inventores ou mestres. Porque é como se ele fosse o inventor de uma nova maestria. A maestria da leitura transversal e da crítica radical dialógica entre todos esses estilos da poesia. (FARIA, 1997)

Figura 276- Poema de Marcelo Dolabela, 1981.



Fonte: DOLABELA, Marcelo e SOARES, Roberto. **pam-pan-pãp-pã-pam**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

Pode ser interessante relacionar o conceito *dadamídia*, utilizado por Marcelo Dolabela, ao de *intermídia*, como desenvolvido pelo artista norte-americano do grupo Fluxus, Dick Higgins. A ideia foi veiculada através de um pequeno texto de sua autoria, intitulado *Intermídia*, publicado em 1965, em um boletim da editorial *Something Else*

[171] A entrevista com Marcelo Dolabela no programa Vereda Literária, em 1997, teve participação de Ana Caetano de Faria e condução de Helton Gonçalves de Souza. Pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=iJhBi1AvLmg>, acesso em 30 de maio de 2021.

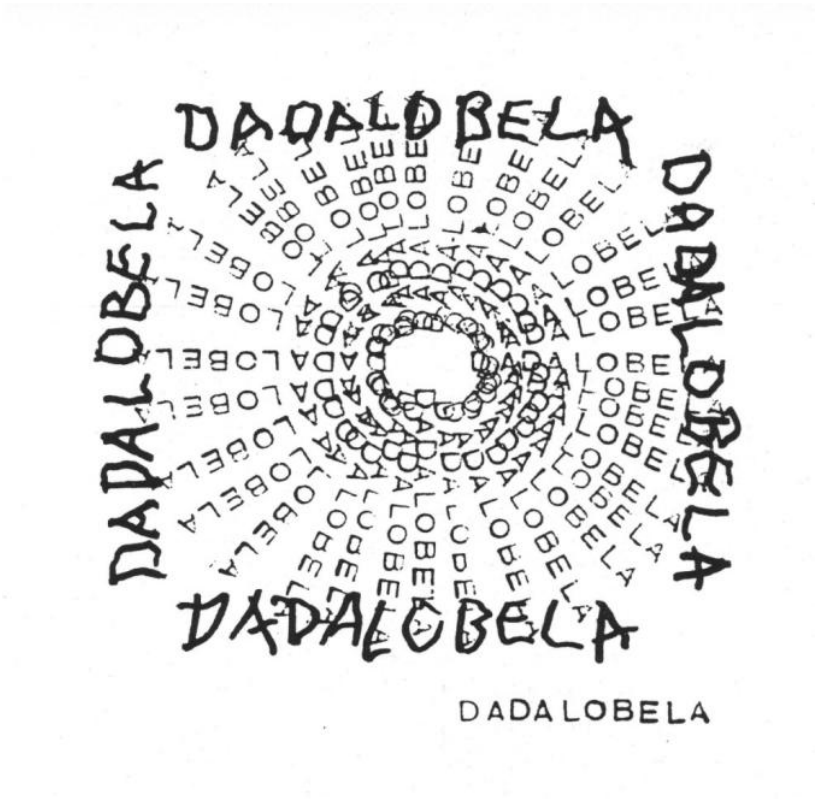
Press. Neste texto, Higgins comenta que a noção de separação entre as mídias surge com o Renascimento, mas essa compartimentalização já não encontraria lugar no momento contemporâneo em que escreve o autor, movimentado pela imaginação de uma sociedade sem classes. Nos anos 1960, a intermidialidade era uma realidade manifesta para a poesia concreta, os *happenings* (que relacionam colagem, música e teatro, envolvendo o espectador), a poesia sonora, os ambientes (HIGGINS, 2012, p.44 e 46)... Para o autor, os *readymade* de Duchamp também são intermidiáticos, ao friccionar os limites entre a mídia arte e a mídia vida, realizando algo que se coloca, por exemplo, entre pintura e sapatos, abrindo um território avesso às classificações. Apesar de mencionar esses exemplos na modernidade e contemporaneidade, Higgins ressalta que essas manifestações não configuram um movimento, visto que "a intermidialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos", surgindo quando há "o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes" (IBIDEM, p.48).

Além dessas estratégias contra a capitalização, que incluem a leitura transversal dialógica e radical entre estilos da poesia e a intermidialidade, vinculada à imaginação de uma sociedade sem classes, outro caminho encontrado por Dolabela se relaciona ao trabalho de reflexão crítica sobre a cultura e movimentos artísticos, atuando, dessa forma, no próprio processo de codificação ou em seu embaralhamento.

RUBINHO MENDONÇA[172] – Eu acho que esse era o plano desde o início. O Marcelo criou o negócio. Esse lance do Cemflores, a Divergência, isso é coisa que ele criou da cabeça dele e instaurou como uma coisa viável. Uma coisa, sacou? A coisa não existia, ele criou do nada e instaurou. Quando as pessoas falam do Divergência Socialista, que era uma das bandas mais influentes de Belo Horizonte, isso foi criado pelo Marcelo. Ele escrevia nas revistas, na Revista Gass. Não só o Divergência, como os outros, Sexo Explícito, a gente criou isso. A gente escrevia nos *releases*: "nós somos a coisa mais maravilhosa".

[172] Entrevista com Rubens Mendonça, realizada por Clara Albinati, em 2020.

Figura 277 - *DADALOBELA*, poema visual de Marcelo Dolabela, 1984.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

E talvez ainda não seja nada disso. Conversar sobre qualquer assunto com Marcelo era uma espécie de viagem, poderíamos começar com minha surpresa sobre sua formação cristã durante a infância em Lajinha, daí, de alguma forma, chegamos ao comunismo primitivo, mais adiante, a resposta para tudo está contida em uma complexa tabela estudada na Biologia, que desde a época como estudante de Veterinária e ainda hoje, sabe de cor, para, finalmente, voltarmos ao início, à imagem da infância re-significada. De regresso para casa, tentava refazer os caminhos desse raciocínio e sempre me perdia, não lembrava todos os elos. Emília Dorbolina, dadalobela, Marcelo Dolabela. Seria maravilhoso conseguir fazer um texto que acompanhasse a dinâmica desse pensamento.

"ps1: os classe-média amam o olho mágico, a segurança

os alternativos, uma poética que seja a única moradia que não os acolha" (DOLABELA, 1981e)

Figura 278 – Convite para o lançamento do livro *Radicais*, de Marcelo Dolabela, 1985. Arte de Luciano Cortez.



Fonte: Arquivo Dolabela.

5 TEM QUE PIRAR!

5.1 Movimento estudantil e poesia marginal

Em junho de 2011, ocorreu na UFMG um conjunto de eventos, com o título: *Marginália e experimentação: a poesia marginal e o movimento estudantil*. No saguão da reitoria, foram apresentados cartazes e gráficas diversas, cartas-programa de chapas que concorreram ao DCE e aos DAs da UFMG e revistas e jornais que expressavam a visão das tendências políticas na universidade nos anos 1970-1980. Os organizadores do evento foram Marcelo Dolabela e Ana Caetano de Faria, também poeta, professora do Instituto de Ciências Biológicas da UFMG e coordenadora do projeto Sentimentos do Mundo à época. Os poetas desenvolviam uma pesquisa de maior fôlego sobre o Movimento Estudantil e suas vinculações com a cultura, a contracultura e a poesia marginal.

> A gente queria fazer uma discussão sobre a relação entre a poesia marginal e o Movimento Estudantil. Não só o Movimento Estudantil, mas os movimentos sociais, os movimentos de trabalhadores, movimento operário, em Belo Horizonte especificamente, ou em Minas Gerais, no final da década de 1970 e início da década de 1980 – final da ditadura. Por quê? Porque a gente chegou à conclusão que na verdade teve um diálogo muito grande, muito forte, entre o Movimento Estudantil e os movimentos sociais, entre a poesia e a cultura que se fez na época, em Belo Horizonte. Inclusive as revistas que foram produzidas, dialogaram diretamente com o movimento. O movimento estudantil participou não só em diálogo, mas a gente usava a gráfica do DCE, então, assim, foi quase que um só movimento. (FARIA, Ana Caetano, 2019)

A exposição esteve composta por materiais do arquivo Marcelo Dolabela e do arquivo do Projeto República (UFMG). O evento *Marginália e experimentação* contou também com o lançamento de livros e performances e com uma mesa-redonda, em que participaram o poeta carioca Chacal[173], os poetas mineiros Ricardo Aleixo[174] e Marcelo Dolabela, e a historiadora e professora da UFMG, Heloisa Starling (RIGUEIRA JR., 2011).

Durante o encontro, Chacal destacou que, diferentemente da forma como se apresentou em São Paulo ou no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte, a poesia marginal esteve estreitamente vinculada ao Movimento Estudantil. Marcelo Dolabela concorda: "as coisas foram um pouco diferentes em Belo Horizonte. Aqui a poesia marginal

---

[173] Ricardo de Carvalho Duarte, o poeta Chacal, integrou nos anos 1970, no Rio de Janeiro, o coletivo *Nuvem Cigana*, participou do grupo de teatro *Asdrúbal trouxe o trombone* e foi um dos fundadores do *Circo Voador*. Mais sobre o trabalho do artista pode ser visto no blog: <www.umahistoriaamargem.blogspot.com>.

[174] Ricardo José Aleixo de Brito, nascido em Belo Horizonte, é poeta, músico, artista plástico, performer e pesquisador intermídia. Foi amigo de Marcelo Dolabela.

surgiu com o movimento estudantil, enquanto no Rio alguns professores, como Heloisa Buarque de Hollanda, começaram a apoiar os poetas" (DOLABELA apud RIGUEIRA JR., 2011)[175]. A partir dessas provocações, Ana Caetano[176] diz:

> A impressão que eu tenho, de novo, não de especialista, mas só impressão, é que: como em São Paulo o movimento operário era uma coisa muito poderosa, mais bem construída no ABC, eles eram uma força em si, mas muito separada da universidade, que era outra coisa. E acho que no Rio, como o movimento cultural – o Chacal fala muito bem que ele pertenceu – foi uma coisa tão poderosa, eles também eram uma força em si. E, em Belo Horizonte, todo mundo nasceu um pouco junto. (FARIA, Ana Caetano, 2019)

Ana Caetano conta que, com Marcelo Dolabela, planejavam publicar um livro com os resultados da pesquisa sobre poesia marginal e Movimento Estudantil, mas o projeto foi interrompido.

Sem pretender abarcar toda a complexidade que este assunto suscita e esperando que outros pesquisadores também se interessem em aprofundá-lo, neste capítulo falaremos um pouco sobre cultura e política, em Belo Horizonte nos anos 1980, com foco nos grupos culturais e Movimento Estudantil na UFMG, abordando os conflitos, transformações e imbricações entres esses territórios.

5.2 Movimento Estudantil nos "anos de chumbo"

Nos anos 1970-1980, a maioria dos integrantes de Cemflores se vinculou diretamente ao Movimento Estudantil (ME), através dos DAs e/ou DCE, essa era a via de atuação possível para os estudantes que se interessavam por política e cultura.

> Se a gente não fosse do Movimento Estudantil, não era nada, porque não tinha muito lugar pra exercer a política. Quem era operário, bancário, comerciário, tinha os sindicatos. Estudante tinha o Movimento Estudantil, não tinha partido, era MDB e ARENA. O PT ainda não tinha sido criado, o MDB não tinha virado PMDB. Os partidos que a gente tinha contato, tava tudo clandestino. Nenhum existia legalmente. Então a gente agregava no Movimento Estudantil. [...] A saída era dentro do Movimento Estudantil pra tudo. Quem quisesse fazer cinema, quem quisesse fazer música, quem quiser fazer poesia, literatura, era ali. (DOLABELA, 2009)[177]

Na tese de doutorado em História Social, *A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)*, Angélica Müller (2010) rebate a ideia bastante difundida de que tenha ocorrido, durante

---

[175] A reportagem de Itamar Rigueira Jr. sobre o evento *Marginália e experimentação: a poesia marginal e o movimento estudantil* pode ser consultada no link: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1741/4.shtml>, acesso em 23 de junho de 2021.

[176] Todos os depoimentos de Ana Caetano de Faria neste capítulo são parte da entrevista realizada por Clara Albinati com a poeta, em 2019.

[177] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.

os “anos de chumbo”[178] da ditadura, um esvaziamento do Movimento Estudantil no país. Ao contrário, Müller encontra, no período abordado, uma mudança de tática, forçada pela conjuntura de maior controle e repressão, que levou ao descentramento da prática do ME, em direção à realização de ações alternativas, de alcance mais pontual. O ME continuaria existindo, sobretudo, através do fomento de atividades culturais no interior das universidades, que contribuíram para a criação de grupos teatrais; a difusão da produção literária dos estudantes na forma de publicações alternativas; a realização de shows e festivais e o fortalecimento do movimento cineclubista. Como vimos, todo esse processo foi muito rico e fundamental para a formação – tanto cultural, quanto política – dos integrantes de Cemflores.

No ano de 1977, no início da abertura política, o ME retornou ao espaço público, através de grandes mobilizações e greves em várias cidades do país. O ME foi, assim, o primeiro movimento organizado a voltar às ruas no Brasil. Suas reivindicações se expandiram de questões pontuais – ligadas à vida universitária – às questões nacionais, reunidas sob as bandeiras: “abaixo a ditadura”, “pelas liberdades democráticas”, “tortura nunca mais” e pela “anistia ampla, geral e irrestrita”. Essa retomada das grandes mobilizações foi também marcada por intensa violência policial.

1977 foi o ano da realização do III ENE (III Encontro Nacional de Estudantes), com sede em Belo Horizonte. O evento foi fortemente reprimido, o que, concretamente, inviabilizou sua realização. Os ônibus que traziam estudantes de todo país foram barrados antes mesmo de alcançar a cidade. Os que conseguiram chegar, assim como os estudantes locais, reuniram-se no DA da Medicina da UFMG, mas foram cercados pela polícia. A violência empregada estimulou a revolta, já crescente, da sociedade que se manifestou a favor dos estudantes. O III ENE marcou profundamente a memória de alguns participantes de Cemflores e outros companheiros dessa geração.

No final dos anos 1970, ocorre a retomada do projeto de reconstrução da UNE, que se fará realidade em 1979.

[178] Os “anos de chumbo” é o período pós AI-5, quando a UNE passa a atuar clandestinamente.

Figura 279 – Estudantes cercados pela polícia, durante o III ENE, em 1977, em Belo Horizonte. Podemos ver Marcelo Dolabela, sentado ao lado de uma pessoa de chapéu branco.



Fonte: Arquivo Dolabela.

5.2.1 Tendências

Com o processo de abertura, surgiram as chamadas "tendências" políticas nas universidades. Entre 1966 e 1979, vigorou no Brasil o bipartidarismo, existindo legalmente apenas a ARENA, o partido ligado aos militares, e o MDB, uma oposição consentida. Os outros partidos foram extintos e alguns seguiram sua atuação na clandestinidade. As tendências foram correntes de esquerda no interior do Movimento Estudantil e, através delas, os partidos proscritos encontravam uma forma de atuação possível.

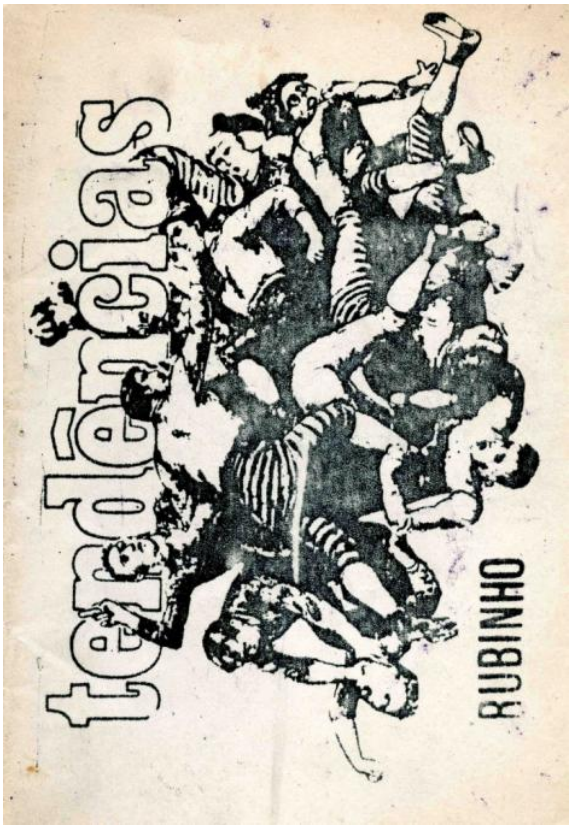
A respeito das tendências, Müller diz que "a historiografia ainda não dispõe de um trabalho mais aprofundado sobre as correntes políticas da década de 1970" (2010, p.111). Tornando mais complexa sua compreensão, as próprias tendências se modificavam, reagrupavam-se e adotavam nomes variados nas diversas universidades em que surgiam (IBIDEM). Aos olhos de hoje, as diferenças entre elas não parecem perceptíveis, entretanto, grandes embates movimentaram aquele momento. Para Müller, essas discordâncias alimentaram as disputas no interior do Movimento Estudantil, contribuindo para o seu fortalecimento e para o processo de democratização do país (2010, p.127). Ainda segundo a autora, as principais divergências entre as tendências se

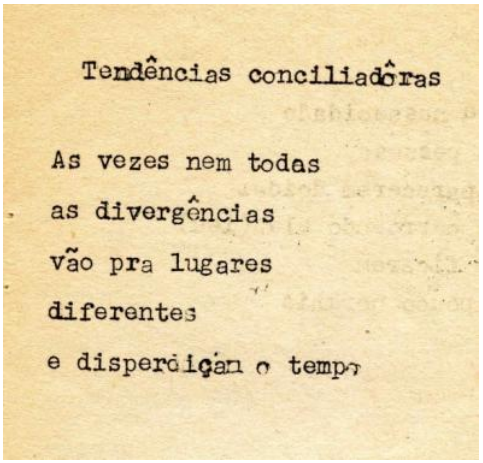
situaram sobre o apoio ao MDB nas eleições de 1976 e 1978, sobre a Constituinte e em torno a diferentes pontos de vista sobre as noções de democracia e revolução.

> Algumas tendências acreditavam que a saída para o processo de abertura política rumo à democratização estava ancorada numa ampla aliança envolvendo vários setores da população civil, enquanto outras acreditavam que a saída para o fim do regime estava centrada diretamente na revolução socialista (MÜLLER, 2010, pág.127).

Não encontro uma bibliografia específica sobre as tendências na UFMG nos anos 1970, mas, a partir da tese de Müller (2010) e das entrevistas que realizei com Gustavo Gazzinelli[179] (Geléia) – presidente da gestão Onda do DCE-UFMG (1983-84) – e com Ana Caetano de Faria, tento entender um pouco melhor o assunto. Apesar disso, minha percepção sobre as tendências continua muito próxima à imagem que ilustra a capa do livro de Rubinho Mendonça e ao seu poema *Tendências* (1981), ou seja, é um tanto confusa. Certamente, essa é uma temática para a qual urge um maior aprofundamento historiográfico.

Figuras 280 e 281: Capa e poema do livro *Tendências* de Rubinho Mendonça, 1981.




Tendências conciliadôras

As vezes nem todas
as divergências
vão pra lugares
diferentes
e disperdiçam o tempo

Fonte: MENDONÇA, Rubens. **Tendências**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

[179] Todos os depoimentos de Gustavo Gazzinelli neste capítulo são parte da entrevista, realizada por Clara Albinati, em 2019.

A partir destes depoimentos, descubro que algumas tendências que atuaram na UFMG foram: Centelha, LIBELU [180] (Liberdade e Luta), Convergência Socialista, Liberdade, PCdoB (Partido Comunista do Brasil), PCB (Partido Comunista Brasileiro) e MEP (Movimento pela Emancipação do Proletariado). Algumas delas eram trotskistas, como a Centelha, a LIBELU e a Convergência Socialista. Ana Caetano (2019) foi vinculada à Centelha e me conta que esse nome veio da tradução do russo *Iskra*. Em 1979, a Centelha se filiou à corrente política Democracia Socialista (DS), era a favor das liberdades democráticas e contra a luta armada. A Liberdade, segundo Gazzinelli (2019), foi forte na UFMG ao final dos anos 1970, mas se apagou no começo de 1980. Já Marcelo, Jair, Juca e Carlão foram ligados ao MEP, "uma tendência que achava que a gente tinha que discutir a revolução e que essa coisa das liberdades democráticas, como a anistia, a Constituinte, eleições diretas; que isso era ainda resquício do capitalismo e da política burguesa" (FARIA, Ana Caetano, 2019).

A partir dos relatos que reuni para essa pesquisa, pude perceber que as tendências adotaram formas organizativas bastante rigorosas e verticais, as decisões, em geral, eram tomadas por um comitê central e deveriam ser obedecidas pelos militantes. É o que conta Ana Caetano a respeito de sua participação na Centelha. Em sua maioria, as tendências também não priorizaram debates e ações sobre a cultura e eram mais ortodoxas e conservadoras em relação aos costumes. Com relação a esse último aspecto, Marcelo Dolabela[181] conta sobre sua entrada no MEP:

> Quando eu entrei na federal[182], o Movimento Estudantil era antirock por excelência. Porque era imperialista, dos Estados Unidos, era música americana. Aí quando eu entrei numa tendência política clandestina, era igual maçonaria, os caras conversavam com você "quais são as suas intenções ao entrar nessa tendência?". O cara foi conversar comigo, aí já tinha a Cemflores, já tinha a Punhal, eu era de esquerda, mas não era ligado a tendência nenhuma. Lia uma coisinha dali... E esse MEP era o que tinha mais a ver com o que eu pensava, "vou me aproximar desse pessoal". O Jair e o Juca já eram [do MEP], o pessoal da UMES praticamente todo era. O cara veio conversar comigo e eu era cabeludo, gostava de rock. Mandaram um cara conversar comigo. Nós fomos lá pro [edifício Arcângelo] Maletta, um buteco clandestino que tinha lá. [...] "Aí, Marcelo, cê tá querendo entrar?". "Tô querendo". "Ó, primeiro, cortar esse cabelo". "Por que?". "Porque se você for preso cabeludo você vai dedurar a gente". Porque eles pensavam que era drogadito. Você não podia ser preso. "Cê fuma maconha? Então pode parar que... Cê é homossexual?". Falei, não, sou não. "É porque não pode também não". [...] "E você

[180] Em 2020, foi lançado o filme *Libelu*, com direção de Diógenes Muniz. O filme trata da história da tendência, surgida na USP, em São Paulo.
< https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-23/uma-faisca-chamada-libelu-tomava-as-ruas-de-1977.html>, acesso em set. de 2020.
[181] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.
[182] Universidade Federal de Minas Gerais.

> gosta de rock?". "Gosto". "Então pode parar". "Então tá, vou parar, ué. Pode deixar, agora só MPB e bossa nova". (DOLABELA, 2009)

Figura 282 – Fotografia de Marcelo Dolabela, final dos anos 1970.



Fonte: Arquivo Dolabela.

5.3 Uma reflexão sobre a porra-louquice

O DCE-UFMG voltou a existir em 1971, com eleições indiretas, ocorrendo, em 1976, a primeira eleição direta (MÜLLER, 2010, p.136), ainda durante a ditadura.

Quando Cemflores iniciou sua atuação, em 1977-78, a chapa que dirigia o DCE-UFMG era a Liberdade. A tendência era favorável a Cemflores e, durante sua gestão, deu estrutura para o grupo: "enquanto existiu essa tendência majoritariamente e no DCE, a gente tinha apoio. Quando essa tendência perdeu o DCE, entrou outra, uma tendência trotskista, que expulsou a gente do DCE" (DOLABELA, 2017a)[183]. Essa tendência foi a Centelha, que tomou posse em setembro de 1978, sua gestão foi marcada por conflitos com diversos grupos culturais da universidade.

> Tinha uma briga enorme. Inclusive dentro da própria esquerda do Movimento Estudantil. Por isso que eu digo que é um momento muito rico, porque a gente fazia enormes discussões. A gente fazia assembleia e discutia tudo. Embora tenha esse diálogo intenso, por outro lado, especialmente em Minas, eu acho que acabou que esses movimentos [culturais] não tiveram uma relação amistosa com, digamos assim, as chapas que concorreram ao DCE, ou com as tendências em si. Com a Centelha, por exemplo, eu fui da Centelha, tinha uma briga enorme. [Entre] O pessoal da cultura e o pessoal da política. (FARIA, Ana Caetano, 2019)

Em 1978, um manifesto intitulado *Cultura não se define em carta-programa* foi distribuído em algumas faculdades da UFMG. O documento estava assinado por Cemflores e por outros grupos culturais e entidades da universidade, como: Punhal, Boca a Boca e DAs do ICB, Fafich, Farmácia, Engenharia e CEB (Centro de Estudos do Básico), entre outros (GRUPOS... **Gol a Gol**, 1978, p.11-12). Não encontrei o panfleto

[183] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Bruno Verner e Eliete Mejorado, em 2017.

no arquivo Dolabela, mas Cemflores desenvolveu uma discussão similar no editorial *Que cultura estamos fazendo?* (revista Cemflores nº1, de setembro/outubro de 1978) (ver figura 20). Neste texto, o grupo apresenta sua concepção de cultura, baseada em uma construção coletiva e horizontal, constantemente em transformação, apoiada em debates e ações conjuntas[184]. No documento defendem que: "*A cultura atualmente não se decide em assembléias. Menos ainda está contida nas cartas-programas*. A cultura é um combate ideológico cotidiano que se dá entre as pessoas, por isso não pode ser decidida e regida em mármore para servir de modelo a todas nossas atitudes até que a morte nos separe" (CEMFLORES, 1978) (grifo nosso).

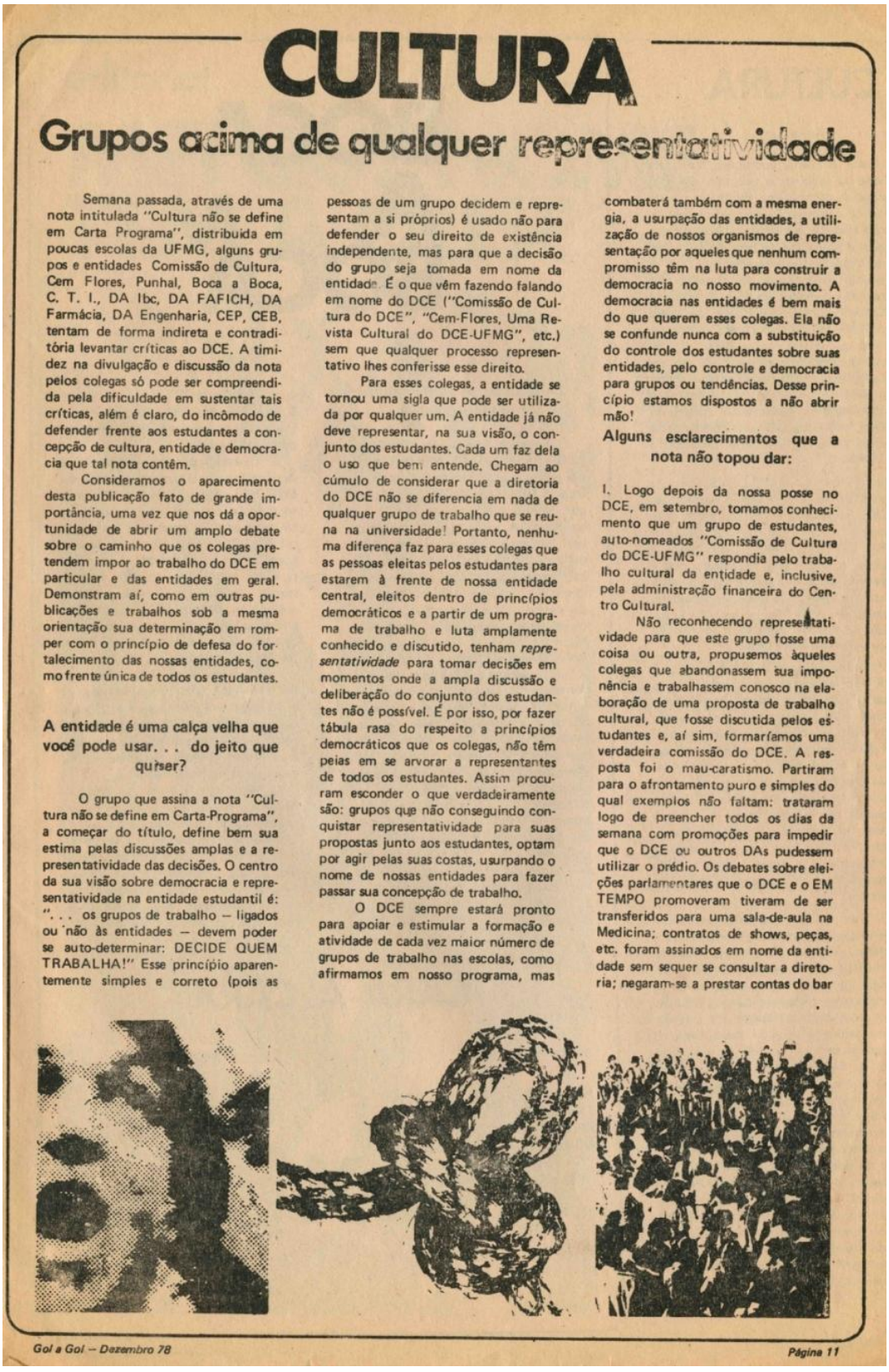
Na época, essas ideias provocaram a indignação da Centelha, por apresentarem um questionamento sobre o projeto político-cultural da tendência. Centelha publicou, então, no jornal oficial do DCE-UFMG – *Gol a Gol: se pegá com o pé é dibra* (dezembro de 1978) – uma crítica a Cemflores e a outros grupos culturais da universidade que aderiram ao manifesto *Cultura não se define em carta-programa*. O artigo de *Gol a Gol* ocupava uma página e meia da publicação, nele, os coletivos culturais foram tachados de "grupos acima de qualquer representatividade", expressão que dá título ao texto. Para Centelha, os grupos culturais "tentam de forma indireta e contraditória, levantar críticas ao DCE", procurando "impor um caminho" ao mesmo (GRUPOS... **Gol a Gol**, 1978, p.11).

"Cemflores: uma revista do DCE-UFMG", essa frase provocativa era insistentemente estampada nas capas das revistas Cemflores (1978-1979). Em parte por isso, para Centelha, os grupos culturais estariam utilizando a sigla do DCE como se fosse "uma calça velha que você pode usar... do jeito que quiser" (GRUPOS... **Gol a Gol**, 1978, p.11).

> A revista CEMFLORES, formada também durante a gestão passada do DCE, apresenta-se como "UMA REVISTA DE CULTURA DO DCE-UFMG". Esta revista, à parte a concepção de cultura que a orienta (a qual discutiremos em outra oportunidade), não pode ser considerada senão como mais um ato de usurpação da entidade para servir aos interesses do grupo que a dirige. (GRUPOS..., **Gol a Gol**, 1978, p.12)

[184] A perspectiva de Cemflores sobre a cultura também é desenvolvida no capítulo I desta tese.

Figura 283 – Reportagem no jornal do DCE-UFMG, em que há uma crítica aos grupos culturais da universidade, 1978.



CULTURA

Grupos acima de qualquer representatividade

Semana passada, através de uma nota intitulada "Cultura não se define em Carta Programa", distribuída em poucas escolas da UFMG, alguns grupos e entidades Comissão de Cultura, Cem Flores, Punhal, Boca a Boca, C. T. I., DA Ibc, DA FAFICH, DA Farmácia, DA Engenharia, CEP, CEB, tentam de forma indireta e contraditória levantar críticas ao DCE. A timidez na divulgação e discussão da nota pelos colegas só pode ser compreendida pela dificuldade em sustentar tais críticas, além é claro, do incômodo de defender frente aos estudantes a concepção de cultura, entidade e democracia que tal nota contêm.

Consideramos o aparecimento desta publicação fato de grande importância, uma vez que nos dá a oportunidade de abrir um amplo debate sobre o caminho que os colegas pretendem impor ao trabalho do DCE em particular e das entidades em geral. Demonstram aí, como em outras publicações e trabalhos sob a mesma orientação sua determinação em romper com o princípio de defesa do fortalecimento das nossas entidades, como frente única de todos os estudantes.

A entidade é uma calça velha que você pode usar. . . do jeito que quiser?

O grupo que assina a nota "Cultura não se define em Carta-Programa", a começar do título, define bem sua estima pelas discussões amplas e a representatividade das decisões. O centro da sua visão sobre democracia e representatividade na entidade estudantil é: ". . . os grupos de trabalho – ligados ou não às entidades – devem poder se auto-determinar: DECIDE QUEM TRABALHA!" Esse princípio aparentemente simples e correto (pois as pessoas de um grupo decidem e representam a si próprios) é usado não para defender o seu direito de existência independente, mas para que a decisão do grupo seja tomada em nome da entidade. É o que vêm fazendo falando em nome do DCE ("Comissão de Cultura do DCE", "Cem-Flores, Uma Revista Cultural do DCE-UFMG", etc.) sem que qualquer processo representativo lhes conferisse esse direito.

Para esses colegas, a entidade se tornou uma sigla que pode ser utilizada por qualquer um. A entidade já não deve representar, na sua visão, o conjunto dos estudantes. Cada um faz dela o uso que bem entende. Chegam ao cúmulo de considerar que a diretoria do DCE não se diferencia em nada de qualquer grupo de trabalho que se reuna na universidade! Portanto, nenhuma diferença faz para esses colegas que as pessoas eleitas pelos estudantes para estarem à frente de nossa entidade central, eleitos dentro de princípios democráticos e a partir de um programa de trabalho e luta amplamente conhecido e discutido, tenham *representatividade* para tomar decisões em momentos onde a ampla discussão e deliberação do conjunto dos estudantes não é possível. É por isso, por fazer tábula rasa do respeito a princípios democráticos que os colegas, não têm peias em se arvorar a representantes de todos os estudantes. Assim procuram esconder o que verdadeiramente são: grupos que não conseguindo conquistar representatividade para suas propostas junto aos estudantes, optam por agir pelas suas costas, usurpando o nome de nossas entidades para fazer passar sua concepção de trabalho.

O DCE sempre estará pronto para apoiar e estimular a formação e atividade de cada vez maior número de grupos de trabalho nas escolas, como afirmamos em nosso programa, mas combaterá também com a mesma energia, a usurpação das entidades, a utilização de nossos organismos de representação por aqueles que nenhum compromisso têm na luta para construir a democracia no nosso movimento. A democracia nas entidades é bem mais do que querem esses colegas. Ela não se confunde nunca com a substituição do controle dos estudantes sobre suas entidades, pelo controle e democracia para grupos ou tendências. Desse princípio estamos dispostos a não abrir mão!

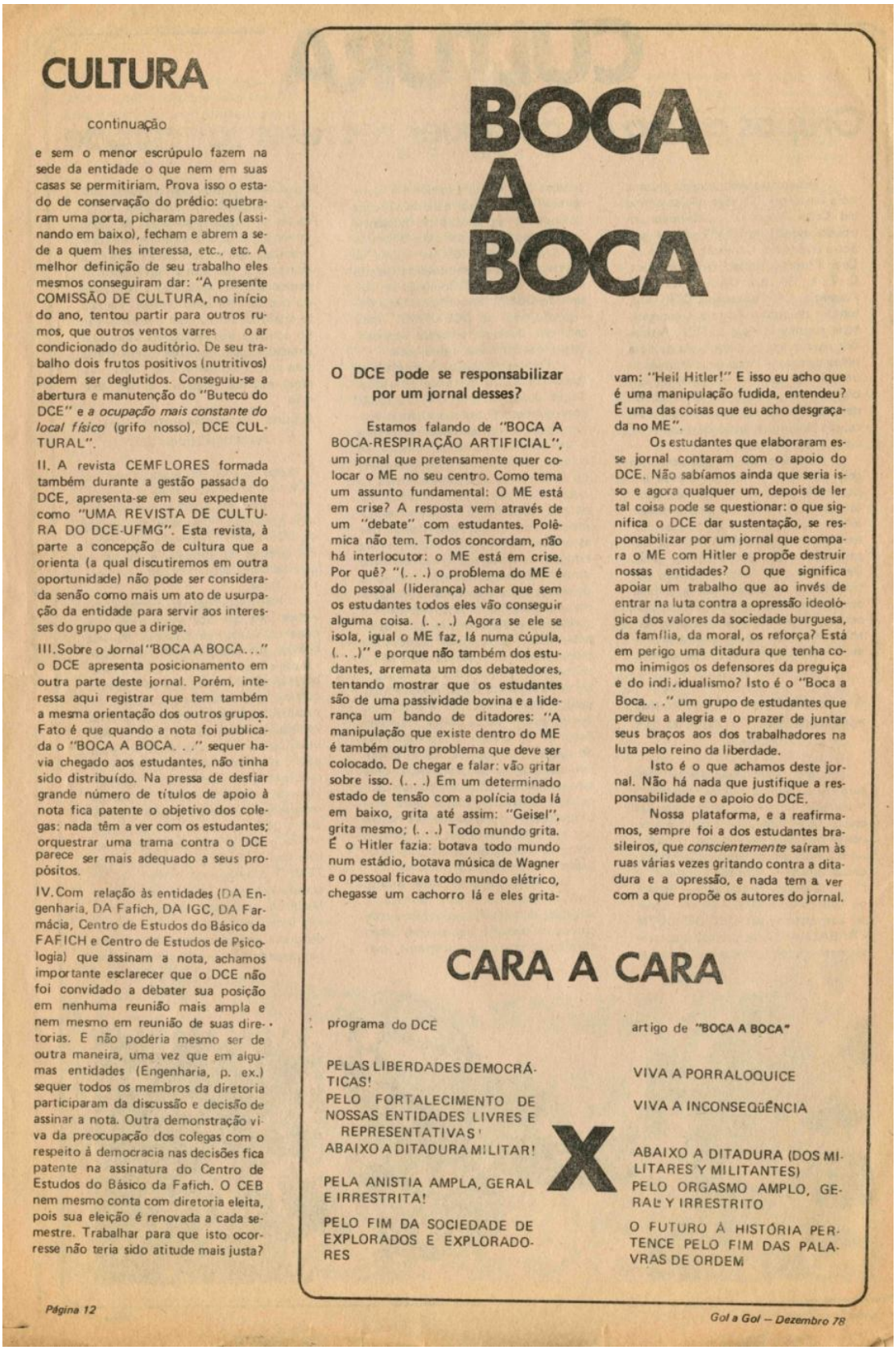
Alguns esclarecimentos que a nota não topou dar:

1. Logo depois da nossa posse no DCE, em setembro, tomamos conhecimento que um grupo de estudantes, auto-nomeados "Comissão de Cultura do DCE-UFMG" respondia pelo trabalho cultural da entidade e, inclusive, pela administração financeira do Centro Cultural.

Não reconhecendo representatividade para que este grupo fosse uma coisa ou outra, propusemos àqueles colegas que abandonassem sua imponência e trabalhassem conosco na elaboração de uma proposta de trabalho cultural, que fosse discutida pelos estudantes e, aí sim, formaríamos uma verdadeira comissão do DCE. A resposta foi o mau-caratismo. Partiram para o afrontamento puro e simples do qual exemplos não faltam: trataram logo de preencher todos os dias da semana com promoções para impedir que o DCE ou outros DAs pudessem utilizar o prédio. Os debates sobre eleições parlamentares que o DCE e o EM TEMPO promoveram tiveram de ser transferidos para uma sala-de-aula na Medicina; contratos de shows, peças, etc. foram assinados em nome da entidade sem sequer se consultar a diretoria; negaram-se a prestar contas do bar

Fonte: GOL a gol: se pegá com o pé é dibra (jornal). DCE-UFMG, Belo Horizonte, dezembro 1978.

Figura 284 – Reportagem no jornal do DCE-UFMG, 1978 (cont.). Quadro comparativo *Cara a Cara*.



CULTURA

continuação

e sem o menor escrúpulo fazem na sede da entidade o que nem em suas casas se permitiriam. Prova isso o estado de conservação do prédio: quebraram uma porta, picharam paredes (assinando em baixo), fecham e abrem a sede a quem lhes interessa, etc., etc. A melhor definição de seu trabalho eles mesmos conseguiram dar: "A presente COMISSÃO DE CULTURA, no início do ano, tentou partir para outros rumos, que outros ventos varres o ar condicionado do auditório. De seu trabalho dois frutos positivos (nutritivos) podem ser deglutidos. Conseguiu-se a abertura e manutenção do "Butecu do DCE" e *a ocupação mais constante do local físico* (grifo nosso), DCE CULTURAL".

II. A revista CEMFLORES formada também durante a gestão passada do DCE, apresenta-se em seu expediente como "UMA REVISTA DE CULTURA DO DCE-UFMG". Esta revista, à parte a concepção de cultura que a orienta (a qual discutiremos em outra oportunidade) não pode ser considerada senão como mais um ato de usurpação da entidade para servir aos interesses do grupo que a dirige.

III. Sobre o Jornal "BOCA A BOCA..." o DCE apresenta posicionamento em outra parte deste jornal. Porém, interessa aqui registrar que tem também a mesma orientação dos outros grupos. Fato é que quando a nota foi publicada o "BOCA A BOCA..." sequer havia chegado aos estudantes, não tinha sido distribuído. Na pressa de desfiar grande número de títulos de apoio à nota fica patente o objetivo dos colegas: nada têm a ver com os estudantes; orquestrar uma trama contra o DCE parece ser mais adequado a seus propósitos.

IV. Com relação às entidades (DA Engenharia, DA Fafich, DA IGC, DA Farmácia, Centro de Estudos do Básico da FAFICH e Centro de Estudos de Psicologia) que assinam a nota, achamos importante esclarecer que o DCE não foi convidado a debater sua posição em nenhuma reunião mais ampla e nem mesmo em reunião de suas diretorias. E não poderia mesmo ser de outra maneira, uma vez que em algumas entidades (Engenharia, p. ex.) sequer todos os membros da diretoria participaram da discussão e decisão de assinar a nota. Outra demonstração viva da preocupação dos colegas com o respeito à democracia nas decisões fica patente na assinatura do Centro de Estudos do Básico da Fafich. O CEB nem mesmo conta com diretoria eleita, pois sua eleição é renovada a cada semestre. Trabalhar para que isto ocorresse não teria sido atitude mais justa?

BOCA A BOCA

O DCE pode se responsabilizar por um jornal desses?

Estamos falando de "BOCA A BOCA-RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL", um jornal que pretensamente quer colocar o ME no seu centro. Como tema um assunto fundamental: O ME está em crise? A resposta vem através de um "debate" com estudantes. Polêmica não tem. Todos concordam, não há interlocutor: o ME está em crise. Por quê? "(. . .) o problema do ME é do pessoal (liderança) achar que sem os estudantes todos eles vão conseguir alguma coisa. (. . .) Agora se ele se isola, igual o ME faz, lá numa cúpula, (. . .)" e porque não também dos estudantes, arremata um dos debatedores, tentando mostrar que os estudantes são de uma passividade bovina e a liderança um bando de ditadores: "A manipulação que existe dentro do ME é também outro problema que deve ser colocado. De chegar e falar: vão gritar sobre isso. (. . .) Em um determinado estado de tensão com a polícia toda lá em baixo, grita até assim: "Geisel", grita mesmo; (. . .) Todo mundo grita. É o Hitler fazia: botava todo mundo num estádio, botava música de Wagner e o pessoal ficava todo mundo elétrico, chegasse um cachorro lá e eles gritavam: "Heil Hitler!" E isso eu acho que é uma manipulação fudida, entendeu? É uma das coisas que eu acho desgraçada no ME".

Os estudantes que elaboraram esse jornal contaram com o apoio do DCE. Não sabíamos ainda que seria isso e agora qualquer um, depois de ler tal coisa pode se questionar: o que significa o DCE dar sustentação, se responsabilizar por um jornal que compara o ME com Hitler e propõe destruir nossas entidades? O que significa apoiar um trabalho que ao invés de entrar na luta contra a opressão ideológica dos valores da sociedade burguesa, da família, da moral, os reforça? Está em perigo uma ditadura que tenha como inimigos os defensores da preguiça e do individualismo? Isto é o "Boca a Boca. . ." um grupo de estudantes que perdeu a alegria e o prazer de juntar seus braços aos dos trabalhadores na luta pelo reino da liberdade.

Isto é o que achamos deste jornal. Não há nada que justifique a responsabilidade e o apoio do DCE.

Nossa plataforma, e a reafirmamos, sempre foi a dos estudantes brasileiros, que *conscientemente* saíram às ruas várias vezes gritando contra a ditadura e a opressão, e nada tem a ver com a que propõe os autores do jornal.

CARA A CARA

programa do DCE		artigo de "BOCA A BOCA"
PELAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS!		VIVA A PORRALOQUICE
PELO FORTALECIMENTO DE NOSSAS ENTIDADES LIVRES E REPRESENTATIVAS!		VIVA A INCONSEQÜÊNCIA
ABAIXO A DITADURA MILITAR!	X	ABAIXO A DITADURA (DOS MILITARES Y MILITANTES)
PELA ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA!		PELO ORGASMO AMPLO, GERAL Y IRRESTRITO
PELO FIM DA SOCIEDADE DE EXPLORADOS E EXPLORADORES		O FUTURO À HISTÓRIA PERTENCE PELO FIM DAS PALAVRAS DE ORDEM

Fonte: GOL a gol: se pegá com o pé é dibra (jornal). DCE-UFMG, Belo Horizonte, dezembro 1978.

Para essa gestão do DCE, os grupos, ao se auto-declararem representantes dos estudantes nas questões de cultura, sem a aprovação prévia da entidade, estariam fazendo "tabula rasa do respeito a princípios democráticos" (GRUPOS... **Gol a Gol**, 1978, p.12). Para justificar esse posicionamento, atacaram o lema cemflorista "Decide quem trabalha!":

> O centro da sua visão [de Cemflores] sobre democracia e representatividade na entidade estudantil é "... os grupos de trabalho – ligados ou não às entidades – devem poder se autodeterminar: DECIDE QUEM TRABALHA!" Esse princípio, aparentemente simples e correto (pois as pessoas de um grupo decidem e representam a si próprios) é usado não para defender o seu direito de existência independente, mas para que a decisão do grupo seja tomada em nome da entidade. É o que vem fazendo falando em nome do DCE ("Comissão de cultura do DCE", "Cem Flores, uma revista cultural do DCE-UFMG", etc), sem que qualquer processo representativo lhes confira esse direito. (GRUPOS... **Gol a Gol**, 1978, p.11)

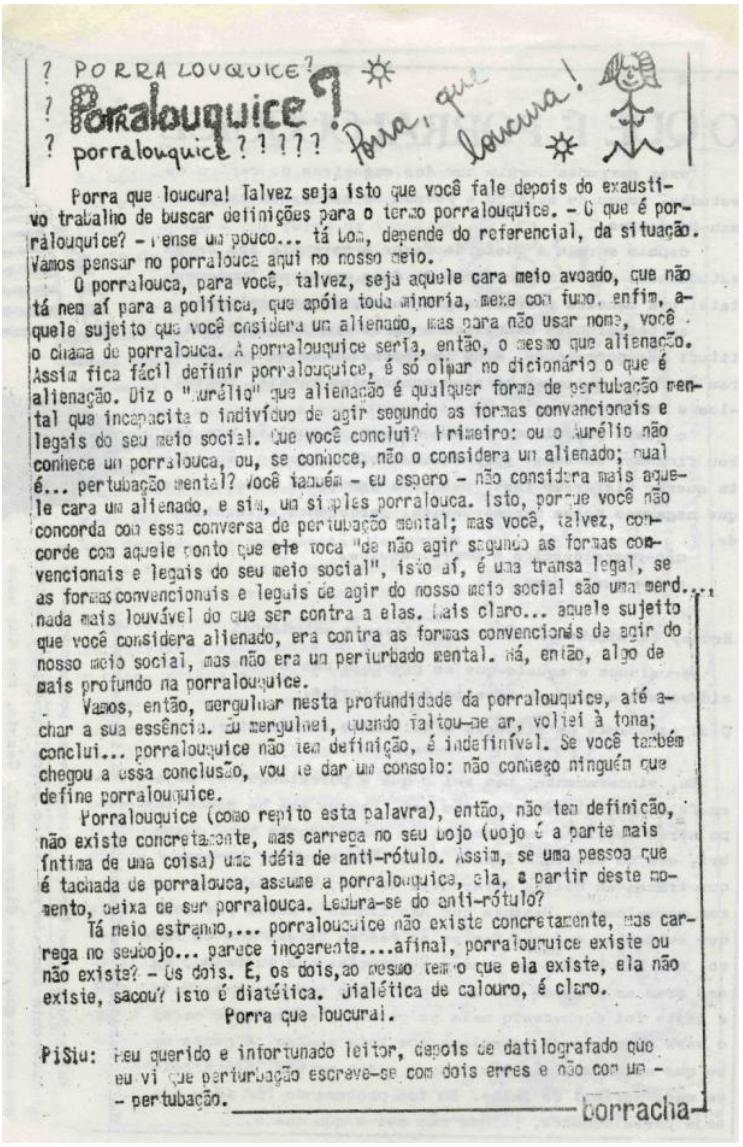
No entanto, para Luciano Cortez (2009), não havia em Cemflores a intencionalidade de representar os estudantes. Ao se posicionar como "*uma* revista do DCE-UFMG" (CEMFLORES nº1, 1978) (grifo nosso), o coletivo se apresentava como uma perspectiva independente e estimulava o surgimento de outras vozes.

Por fim, no artigo de Gol a Gol, Centelha denunciava que estes grupos "acima de qualquer representatividade" assinaram contratos de shows e de peças de teatro em nome da entidade, negaram-se a prestar contas do bar, picharam paredes e orquestravam uma trama contra o DCE (GRUPOS... **Gol a Gol**, 1978, p.12).

Esta mesma edição do jornal *Gol a Gol* traz também uma crítica ácida à outra publicação cultural da UFMG, *Boca a Boca Respiração Artificial*, através do artigo *Boca a boca: o DCE pode se responsabilizar por um jornal desses?*. Em um quadro comparativo (*Cara a Cara*), contrastam as diferenças entre o programa da Centelha para o DCE e para o país e a perspectiva de *Boca a Boca*, classificando esses últimos como porra-loucas. A partir de tudo o que é exposto nas matérias publicadas sobre cultura no *Gol a Gol*, essa classificação pode ser estendida aos demais grupos criticados no jornal.

Figuras 285 e 286 – Capa e reportagem da revista *Por aí* (1982), do CEB, que traz uma discussão sobre a porra-louquice.




? PORRA LOUQUICE?
? Porralouquice?
? porralouquice??!??
Porra, que loucura!

Porra que loucura! Talvez seja isto que você fale depois do exaustivo trabalho de buscar definições para o termo porralouquice. – O que é porralouquice? – Pense um pouco... tá bom, depende do referencial, da situação. Vamos pensar no porralouca aqui no nosso meio.

O porralouca, para você, talvez, seja aquele cara meio avoado, que não tá nem aí para a política, que apóia toda minoria, mexe com tudo, enfim, aquele sujeito que você considera um alienado, mas para não usar nome, você o chama de porralouca. A porralouquice seria, então, o mesmo que alienação. Assim fica fácil definir porralouquice, é só olhar no dicionário o que é alienação. Diz o "Aurélio" que alienação é qualquer forma de pertubação mental que incapacita o indivíduo de agir segundo as formas convencionais e legais do seu meio social. Que você conclui? Primeiro: ou o Aurélio não conhece um porralouca, ou, se conhece, não o considera um alienado; qual é... pertubação mental? Você também – eu espero – não considera mais aquele cara um alienado, e sim, um simples porralouca. Isto, porque você não concorda com essa conversa de pertubação mental; mas você, talvez, concorde com aquele ponto que ele toca "de não agir segundo as formas convencionais e legais do seu meio social", isto aí, é uma transa legal, se as formas convencionais e legais de agir do nosso meio social são uma merd... nada mais louvável do que ser contra a elas. Mais claro... aquele sujeito que você considera alienado, era contra as formas convencionais de agir do nosso meio social, mas não era um perturbado mental. Há, então, algo de mais profundo na porralouquice.

Vamos, então, mergulhar nesta profundidade da porralouquice, até achar a sua essência. Eu mergulhei, quando faltou-me ar, voltei à tona; conclui... porralouquice não tem definição, é indefinível. Se você também chegou a essa conclusão, vou te dar um consolo: não conheço ninguém que define porralouquice.

Porralouquice (como repito esta palavra), então, não tem definição, não existe concretamente, mas carrega no seu bojo (bojo é a parte mais íntima de uma coisa) uma idéia de anti-rótulo. Assim, se uma pessoa que é tachada de porralouca, assume a porralouquice, ela, a partir deste momento, deixa de ser porralouca. Lembra-se do anti-rótulo?

Tá meio estranho,... porralouquice não existe concretamente, mas carrega no seubojo... parece incoerente....afinal, porralouquice existe ou não existe? – Os dois. É, os dois, ao mesmo tempo que ela existe, ela não existe, sacou? Isto é dialética. Dialética de calouro, é claro.

Porra que loucura!

PiSiu: Meu querido e infortunado leitor, depois de datilografado que eu vi que perturbação escreve-se com dois erres e não com um – – pertubação. borracha

Fonte: POR aí. CEB-UFMG, Belo Horizonte, 1982.

O termo “porra-louca” era e ainda é muito utilizado coloquialmente. Hoje em dia, está dicionarizado. Assim, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, podemos ler a seguinte definição:

> porra-louca adj inf (linguagem informal). Que ou aquele que age de maneira inconsequente, louca, irresponsável (age como um p.) GRAM. Pl: porras-loucas SIN/VAR ver sinonímia de desajuizado
>
> porra-louquice. Inf. Ação própria de um porra-louca; imprudência, loucura, inconsequência; desatino. (HOUAISS, 2001, p.2265)

O termo fez parte do contexto linguístico dos anos 1980, comum entre os jovens e presente no âmbito universitário e estudantil. Encontro no arquivo Marcelo Dolabela

uma publicação alternativa, o fanzine *Por aí* (1982) dos estudantes do CEB (Centro de Estudos do Básico) da UFMG, cujo tema central é uma reflexão sobre a noção de "porra-louquice", a partir de depoimentos coletados entre os estudantes. Através de comentários e poemas, que exploram uma escrita *nonsense*, condizente com o tema investigado, chegam à conclusão de que não é possível estabelecer uma definição precisa para a porra-louquice. No entanto, naquela época, assim como hoje (como visto no verbete do Houaiss), o termo é utilizado de modo pejorativo, classificando aqueles que não agem segundo as normas convencionais do seu meio social. Em sua reflexão, os estudantes entrevistados pela revista do CEB constatam que a maioria deles seria abrangida nessa categoria, já que todos apresentavam, em alguma medida, particularidades que os tornavam diferentes ou desajustados para uma sociedade marcada pela rigidez da ditadura militar. Juntamente com o humor, a discussão em *Por aí* (1982) é reveladora também de experiências dolorosas, já que toda classificação implica em um processo redutor. Ainda assim, no fanzine, os estudantes se apropriam do conceito, amplificando e implodindo seus sentidos, através de sua liberação por meio de construções textuais loucas, imprudentes e desatinadas.

As notícias publicadas em *Gol a Gol* em 1978, tiveram grande impacto em Cemflores e, suponho, em outros grupos culturais da UFMG e em estudantes marcados pelo signo da porra-louquice. Marcelo Dolabela guardou essa edição do jornal por mais de 40 anos.

Em 1978, devido a essas polêmicas, Cemflores foi expulsa do DCE-UFMG. A expulsão ocorreu, assim, no mesmo ano da fundação do grupo. Vimos, nos relatos de Ana Caetano e Marcelo Dolabela, que a vinculação aos DCEs e DAs era fundamental e estratégica para a existência dos grupos culturais da época, já que, somente a partir da estrutura do ME, era possível, por exemplo, imprimir as publicações.

Com a expulsão do DCE-UFMG, Cemflores é acolhida pela UMES (União Municipal dos Estudantes Secundaristas).

> Aí a gente foi curiosamente rebaixado. A gente era o terceiro grau, fazendo federal, a gente voltou pra ser secundarista, a gente foi pra UMES. [...] E a gente tava lá na UFMG, tinha gente fazendo mestrado, e a gente foi rebaixado pro segundo grau e foi a melhor coisa, o maior presente que a gente teve foi ter ido pra UMES, que ali que a gente se estabeleceu mesmo como grupo. (DOLABELA, 2017a)

Isso ocorreu, porque, na UMES, os cemfloristas universitários conheceram outros estudantes entusiastas e talentosos, que cursavam o segundo grau e que

imprimiram novo fôlego ao grupo, como Adriana Bizzotto e Vanita Aguilar e, ainda, uniram-se a eles Rubinho Mendonça e Roberto Soares, entre outros, que não estavam vinculados ao ensino formal. Esse encontro marcou o período de maior produção de Cemflores, com a publicação de revistas, livrinhos e a realização de exposições de arte postal e outros eventos, como vimos no capítulo III. Do período em que foram banidos do DCE-UFMG, Luciano Cortez[185] recorda ainda haver pulado algumas vezes o muro da entidade para imprimir alguns livrinhos clandestinamente.

Em um momento posterior da gestão do DCE-UFMG pela Centelha, a tendência melhorou sua relação com os grupos culturais. Ana Caetano, que entrou na UFMG em 1979, ou seja, um ano depois dos conflitos, e que integrou essa tendência, conta que a Centelha chegou a imprimir na gráfica do DCE um número da Alegria Bluesbanda, uma revista de Cemflores.

As ações realizadas pelos grupos culturais da UFMG movimentaram dialeticamente as ideias e práticas em torno à arte e à política naquela época. Sobre a atuação de Cemflores e sua relação com o ME, Murilo Almeida escreveu em um artigo, publicado na revista Alegria Bluesbanda nº3 (1981):

> Cemflores é problema e saída. Pôs e põem em cheque/choque toda a produção estética/poética/política do movimento estudantil, enquanto visão de uma arte engajada ao mesmo tempo nova e informativa. Problema, porque o grupo foi um aborto dentro do neopopulismo ideologizante a la CPCs, que vigoraram e que, diga-se de passagem, ainda vigoram dentro das cúpulas culturais patrulhistas do ME. Saída, porque a História do grupo é a História dessa recusa "contra os códigos de honra das facções e patética lei da fidelidade"; conflito (perpétuo) entre a vanguarda, o consumo, e o toque político participante. (ALMEIDA, Murilo, 1981a, n.p.)

Ana Caetano conta que a cultura, colocada em segundo plano, em geral, por todas as correntes políticas na UFMG, foi, curiosamente, o que uniu alguns estudantes participantes de diferentes tendências e também os "independentes". Foi desse interesse mútuo que surgiu seu encontro com Marcelo Dolabela, numa parceria que se tornou muito frutífera desde então.

> Eu acho que nenhuma delas [nenhuma das tendências], efetivamente, talvez a Liberdade um pouco mais, mas nenhuma delas dava importância muito grande para o cenário ou para o papel da cultura, ou para a poesia nesse espaço. Acho que a Centelha dava pouco, a LIBELU também. Todas elas. Mas existia outra coisa unificadora que é: várias pessoas de várias tendências, por exemplo, eu e o Marcelo ficamos muito amigos nessa época, e a gente era de tendências diferentes. Mas foi porque a gente tinha essa visão, de que a cultura era parte da luta política. Era impossível uma luta política sem falar de cultura. (FARIA, Ana Caetano, 2019)

[185] Entrevista com Luciano Cortez, realizada por Clara Albinati, em 2009.

5.4 Ações performativas na UFMG

> **análise de conjuntura** (p/ cúpula do me)
>
> enquanto nós brigamos
> o incenso toma conta
> das cabeças.
>
> (Poema de Juca, em *Entresafra*, 1980)

Realizo uma entrevista com Élida Murta e Cláudia Fonseca[186] (Coca) para escrever um ensaio sobre Edwaldo Zampier[187], escritor e figura importantíssima para pensarmos a relação entre cultura e política no ME na UFMG. Os três foram amigos e estudantes na Fafich (infelizmente, Edwaldo Zampier faleceu em 1984). Para Élida, o ME estava tão engessado à época que possuía até mesmo uma gestualidade própria e formas de vestir específicas que caracterizavam os militantes das diferentes tendências:

> E tinha todo um movimento de corpo. O Movimento Estudantil tinha jargões, claro, "questão de ordem, companheiro" [faz um gesto com as mãos]. Sabe, igual hoje, que o pessoal não bate palma, mas faz assim com a mão? [Faz o gesto de balançar as mãos no ar]. Tinha todo um movimento assim que fazia parte do personagem do estudante ativista consciente, cada um tinha, os trotskistas, por exemplo, eram caras que andavam com as roupas sem colorido, um povo mais sério, carrancudo... (MURTA, 2019)

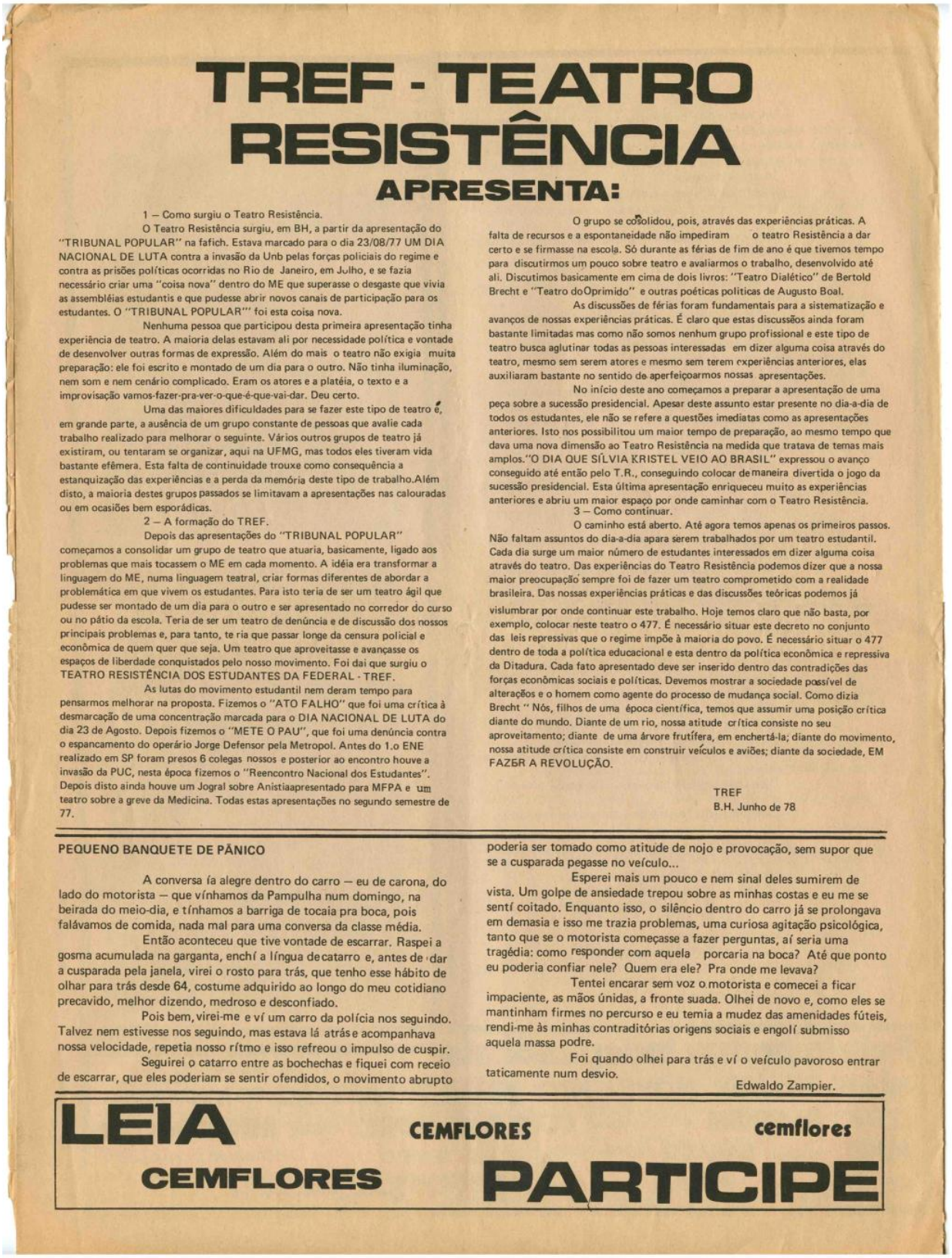
Élida e Coca eram da mesma turma do básico e, assim que entraram na universidade, foram convidadas a participar de uma peça de teatro de boas-vindas aos novos estudantes, organizada pelo TREF. O TREF, Teatro de Resistência da Federal, foi criado em 1977, por estudantes de diversos cursos da Fafich, dele participaram Edwaldo Zampier, Ricardo Ferreira Ribeiro, Maria Clara Arreguy Maia, Francisco Paulo Maciel Pelúcio (Chico Pelúcio), Élida Murta, Cláudia Fonseca, entre outros. O TREF se inspirava no teatro do oprimido de Augusto Boal, criavam peças a partir das notícias de jornal e acontecimentos do momento, com muita improvisação (sem um roteiro detalhado) e participação dos estudantes-espectadores, através da incorporação de perguntas e debates. Apresentavam-se na UFMG, mas também em outras universidades, sindicatos e bairros.

---

[186] Todos os depoimentos de Élida Murta e Cláudia Fonseca neste capítulo são parte da entrevista realizada por Clara Albinati, em 2019.

[187] O texto *Revolução da sensibilidade*, presente nesta tese.
Atualmente, a jornalista, escritora e editora, Clara Arreguy, está trabalhando na publicação de um livro em tributo a Edwaldo Zampier, reunindo suas peças de teatro, fotografias, depoimentos de amigos, entre outros materiais.

Figura 287 – Artigo sobre o TREF, 1978.



TREF - TEATRO RESISTÊNCIA

APRESENTA:

1 – Como surgiu o Teatro Resistência.

O Teatro Resistência surgiu, em BH, a partir da apresentação do "TRIBUNAL POPULAR" na fafich. Estava marcado para o dia 23/08/77 UM DIA NACIONAL DE LUTA contra a invasão da Unb pelas forças policiais do regime e contra as prisões políticas ocorridas no Rio de Janeiro, em Julho, e se fazia necessário criar uma "coisa nova" dentro do ME que superasse o desgaste que vivia as assembléias estudantis e que pudesse abrir novos canais de participação para os estudantes. O "TRIBUNAL POPULAR"' foi esta coisa nova.

Nenhuma pessoa que participou desta primeira apresentação tinha experiência de teatro. A maioria delas estavam ali por necessidade política e vontade de desenvolver outras formas de expressão. Além do mais o teatro não exigia muita preparação: ele foi escrito e montado de um dia para o outro. Não tinha iluminação, nem som e nem cenário complicado. Eram os atores e a platéia, o texto e a improvisação vamos-fazer-pra-ver-o-que-é-que-vai-dar. Deu certo.

Uma das maiores dificuldades para se fazer este tipo de teatro é, em grande parte, a ausência de um grupo constante de pessoas que avalie cada trabalho realizado para melhorar o seguinte. Vários outros grupos de teatro já existiram, ou tentaram se organizar, aqui na UFMG, mas todos eles tiveram vida bastante efêmera. Esta falta de continuidade trouxe como consequência a estanquização das experiências e a perda da memória deste tipo de trabalho.Além disto, a maioria destes grupos passados se limitavam a apresentações nas calouradas ou em ocasiões bem esporádicas.

2 – A formação do TREF.

Depois das apresentações do "TRIBUNAL POPULAR" começamos a consolidar um grupo de teatro que atuaria, basicamente, ligado aos problemas que mais tocassem o ME em cada momento. A idéia era transformar a linguagem do ME, numa linguagem teatral, criar formas diferentes de abordar a problemática em que vivem os estudantes. Para isto teria de ser um teatro ágil que pudesse ser montado de um dia para o outro e ser apresentado no corredor do curso ou no pátio da escola. Teria de ser um teatro de denúncia e de discussão dos nossos principais problemas e, para tanto, te ria que passar longe da censura policial e econômica de quem quer que seja. Um teatro que aproveitasse e avançasse os espaços de liberdade conquistados pelo nosso movimento. Foi daí que surgiu o TEATRO RESISTÊNCIA DOS ESTUDANTES DA FEDERAL - TREF.

As lutas do movimento estudantil nem deram tempo para pensarmos melhorar na proposta. Fizemos o "ATO FALHO" que foi uma crítica à desmarcação de uma concentração marcada para o DIA NACIONAL DE LUTA do dia 23 de Agosto. Depois fizemos o "METE O PAU", que foi uma denúncia contra o espancamento do operário Jorge Defensor pela Metropol. Antes do 1.o ENE realizado em SP foram presos 6 colegas nossos e posterior ao encontro houve a invasão da PUC, nesta época fizemos o "Reencontro Nacional dos Estudantes". Depois disto ainda houve um Jogral sobre Anistiaapresentado para MFPA e um teatro sobre a greve da Medicina. Todas estas apresentações no segundo semestre de 77.

O grupo se consolidou, pois, através das experiências práticas. A falta de recursos e a espontaneidade não impediram o teatro Resistência a dar certo e se firmasse na escola. Só durante as férias de fim de ano é que tivemos tempo para discutirmos um pouco sobre teatro e avaliarmos o trabalho, desenvolvido até ali. Discutimos basicamente em cima de dois livros: "Teatro Dialético" de Bertold Brecht e "Teatro doOprimido" e outras poéticas politicas de Augusto Boal.

As discussões de férias foram fundamentais para a sistematização e avanços de nossas experiências práticas. É claro que estas discussões ainda foram bastante limitadas mas como não somos nenhum grupo profissional e este tipo de teatro busca aglutinar todas as pessoas interessadas em dizer alguma coisa através do teatro, mesmo sem serem atores e mesmo sem terem experiências anteriores, elas auxiliaram bastante no sentido de aperfeiçoarmos nossas apresentações.

No início deste ano começamos a preparar a apresentação de uma peça sobre a sucessão presidencial. Apesar deste assunto estar presente no dia-a-dia de todos os estudantes, ele não se refere a questões imediatas como as apresentações anteriores. Isto nos possibilitou um maior tempo de preparação, ao mesmo tempo que dava uma nova dimensão ao Teatro Resistência na medida que tratava de temas mais amplos."O DIA QUE SÍLVIA KRISTEL VEIO AO BRASIL" expressou o avanço conseguido até então pelo T.R., conseguindo colocar demaneira divertida o jogo da sucessão presidencial. Esta última apresentação enriqueceu muito as experiências anteriores e abriu um maior espaço por onde caminhar com o Teatro Resistência.

3 – Como continuar.

O caminho está aberto. Até agora temos apenas os primeiros passos. Não faltam assuntos do dia-a-dia apara serem trabalhados por um teatro estudantil. Cada dia surge um maior número de estudantes interessados em dizer alguma coisa através do teatro. Das experiências do Teatro Resistência podemos dizer que a nossa maior preocupação sempre foi de fazer um teatro comprometido com a realidade brasileira. Das nossas experiências práticas e das discussões teóricas podemos já vislumbrar por onde continuar este trabalho. Hoje temos claro que não basta, por exemplo, colocar neste teatro o 477. É necessário situar este decreto no conjunto das leis repressivas que o regime impõe à maioria do povo. É necessário situar o 477 dentro de toda a política educacional e esta dentro da política econômica e repressiva da Ditadura. Cada fato apresentado deve ser inserido dentro das contradições das forças econômicas sociais e políticas. Devemos mostrar a sociedade possível de alterações e o homem como agente do processo de mudança social. Como dizia Brecht " Nós, filhos de uma época científica, temos que assumir uma posição crítica diante do mundo. Diante de um rio, nossa atitude crítica consiste no seu aproveitamento; diante de uma árvore frutífera, em enchertá-la; diante do movimento, nossa atitude crítica consiste em construir veículos e aviões; diante da sociedade, EM FAZER A REVOLUÇÃO.

TREF
B.H. Junho de 78

PEQUENO BANQUETE DE PÂNICO

A conversa ía alegre dentro do carro — eu de carona, do lado do motorista — que vínhamos da Pampulha num domingo, na beirada do meio-dia, e tínhamos a barriga de tocaia pra boca, pois falávamos de comida, nada mal para uma conversa da classe média.

Então aconteceu que tive vontade de escarrar. Raspei a gosma acumulada na garganta, enchí a língua de catarro e, antes de dar a cusparada pela janela, virei o rosto para trás, que tenho esse hábito de olhar para trás desde 64, costume adquirido ao longo do meu cotidiano precavido, melhor dizendo, medroso e desconfiado.

Pois bem, virei-me e ví um carro da polícia nos seguindo. Talvez nem estivesse nos seguindo, mas estava lá atrás e acompanhava nossa velocidade, repetia nosso rítmo e isso refreou o impulso de cuspir.

Seguirei o catarro entre as bochechas e fiquei com receio de escarrar, que eles poderiam se sentir ofendidos, o movimento abrupto poderia ser tomado como atitude de nojo e provocação, sem supor que se a cusparada pegasse no veículo...

Esperei mais um pouco e nem sinal deles sumirem de vista. Um golpe de ansiedade trepou sobre as minhas costas e eu me se sentí coitado. Enquanto isso, o silêncio dentro do carro já se prolongava em demasia e isso me trazia problemas, uma curiosa agitação psicológica, tanto que se o motorista começasse a fazer perguntas, aí seria uma tragédia: como responder com aquela porcaria na boca? Até que ponto eu poderia confiar nele? Quem era ele? Pra onde me levava?

Tentei encarar sem voz o motorista e comecei a ficar impaciente, as mãos únidas, a fronte suada. Olhei de novo e, como eles se mantinham firmes no percurso e eu temia a mudez das amenidades fúteis, rendi-me às minhas contraditórias origens sociais e engolí submisso aquela massa podre.

Foi quando olhei para trás e ví o veículo pavoroso entrar taticamente num desvio.

Edwaldo Zampier.

LEIA CEMFLORES cemflores **CEMFLORES PARTICIPE**

Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.0, 1978.

"A gente sendo calouros, mas já fazendo uma crítica à própria universidade", comenta Coca sobre sua participação na peça *A escola acabou*. Élida completa:

> Já era uma crítica ao que vinha acontecendo com a burocratização do sistema universitário. Na peça, o meu papel, era da Bruxa Salafrária da Reforma Universitária. Eu entrava nas costas do Chico [Pelúcio] com cabelo desse tamanho, gritando, e o Chico de terno, gravata borboleta, era Vassourinha, meu marido. Ele era a burocracia, então, ele organizava todo mundo em fila, mudava todo mundo de lugar, criava um monte de dificuldade na organização. Cada personagem representava um curso da Fafich: Comunicação, Letras... (MURTA, 2019)

A revista Cemflores nº0 (1978), apresenta um artigo de página inteira de apresentação do TREF, o texto é de autoria dos integrantes do grupo teatral, que comentam sobre a formação do mesmo:

> Depois das apresentações do "TRIBUNAL POPULAR" [188], começamos a consolidar um grupo de teatro que atuaria, basicamente, ligado aos problemas que mais tocassem o ME em cada momento. A ideia era transformar a linguagem do ME, numa linguagem teatral, criar formas diferentes de abordar a problemática em que vivem os estudantes. (TREF, 1978, n.p.).

O TREF também teve conflitos com a Centelha durante sua gestão do DCE-UFMG, foi tachado por ela de "ingênuo, caricatural e maniqueísta" (RIBEIRO, 2019). Isso porque, em geral, as peças traziam discussões no formato de julgamentos, apresentando dois lados com posições divergentes. Como forma de provocação, o TREF passa a incorporar essas classificações nas peças: "a partir daí, toda peça a gente falava isso. Ah, deixa de ser ingênuo, caricatural e maniqueísta. A gente ficava gozando essa coisa" (IBIDEM).

Ainda com o interesse de reunir mais informações sobre Edwaldo Zampier, entrevisto Ricardo Ferreira Ribeiro [189], atualmente professor do departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Ricardo foi amigo de Zampier, integrante do TREF e participante de muitos eventos culturais na UFMG nos anos 1970-1980. Através dele, consigo reunir uma rica descrição das peças teatrais, eventos, festas e outras poéticas políticas ocorridas na universidade.

Ricardo me conta que as assembleias de estudantes eram muito frequentes e, quando o debate se desviava a assuntos considerados desimportantes ou menores, os militantes falavam com certa depreciação irônica "não vamos debater agora o sexo dos

---

[188] *Tribunal popular* foi a primeira peça do TREF, surgiu em repúdio à ação do reitor da UnB, José Carlos de Azevedo, que puniu estudantes daquela universidade que participaram das manifestações do *Dia Nacional de Lutas*, em 1977.

[189] Todos os depoimentos de Ricardo Ferreira Ribeiro neste capítulo são parte da entrevista realizada por Clara Albinati com o professor, em 2019.

anjos". Nessas ocasiões, Edwaldo Zampier provocava: "e quando é que vamos debater o sexo dos anjos?". Dessa inventiva surge uma peça teatral caricatural e maniqueísta do TREF, interpretada por Ricardo e Edwaldo.

> Foi o *Debate sobre o sexo dos anjos*. Zampier me convenceu da gente ir à Cúria ali na Praça da Liberdade. Fomos eu e ele, batemos a campainha e a secretária atendeu. Dissemos que queríamos um especialista em anjo para conversar com a gente. E aí deu a maior confusão. "Como assim?" Aí perguntamos – "aqui não é a Cúria Metropolitana da Igreja Católica? A gente queria conversar sobre anjo". Aí eles pediram para a gente sentar e foram procurar alguém. "O que a gente faz com esses dois doidos que estão aqui?". Aí depois que eles nos deram um chá de cadeira, a gente fez como sempre: Zampier era o professor Champollion, que defendia que os anjos tinham sexo, e eu era o Doutor Angélico que falava que não, que os anjos não tinham sexo. E era só isso, a única coisa que tinha de texto prévio era isso, o resto a gente improvisava. Aí tinha pergunta, tinha um debate mesmo, tinha um mediador e depois abria para as perguntas do público. E tinha altas discussões sobre isso. (RIBEIRO, 2019)

Os registros destas apresentações eram escassos, sobretudo, devido à possibilidade de repressão. Élida me mostra um desses raros documentos, que traz uma filmagem em super-8mm com peças do TREF.

Figuras 288 a 291: Fotogramas de registro fílmico da peça *A escola acabou*. Na primeira imagem, podemos ver Élida Murta como *Bruxa Salafrária da Reforma Universitária* e Chico Pelúcio, como *Vassourinha*, representando a burocracia.



Fonte: Arquivo Élida Murta.

Em 1979, foi realizada uma ação cultural histórica na universidade, cuja dimensão extrapola os limites de um evento da UFMG, já que foi organizada por diversas organizações culturais do estado de Minas Gerais. Entre os grupos que promoveram o evento, estavam a revista Cemflores, a revista Punhal, TREF, C.M.C.P. (Centro Mineiro de Cultura Popular) e a Comissão de Cultura do DCE-UFMG[190]. Trata-se da *Semana do proibido: pelo fim da censura*, ocorrida entre os dias 30 de agosto e 05 de setembro de 1979, no DCE-Cultural da UFMG (onde atualmente é o Cinema Belas Artes, na Rua Gonçalves Dias). A ideia da semana foi apresentar criações culturais censuradas pela ditadura, entre filmes, livros, peças de teatro e músicas. Houve debates e uma exposição com charges e matérias de jornais censuradas. Cada dia da semana foi dedicado a uma arte: cinema, teatro, música e poesia.

> A ideia da Semana era romper com a censura na prática. Vamos apresentar o que é proibido. Então nós vamos quebrar com isso. Vamos fazer não ser proibido. A cada dia era um tipo de manifestação, um tipo de arte. Então, embaixo onde é a lanchonete do Belas Artes era um salão grande e ali tinha uma exposição de charges censuradas. (RIBEIRO, 2019)

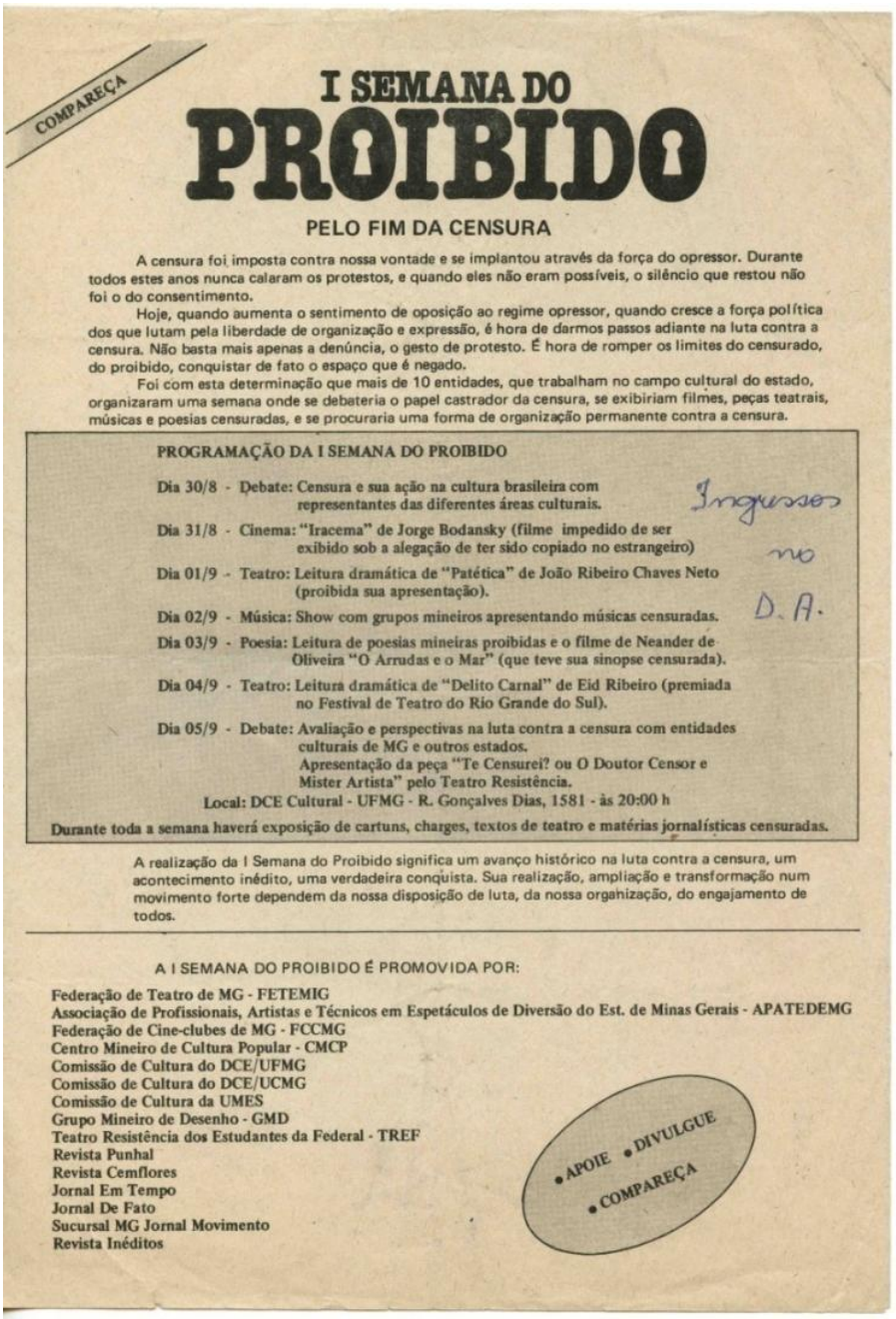
No último dia da *Semana do Proibido*, ocorreu um debate, seguido pela apresentação da peça do TREF, *Te censurei? Ou o Doutor Censor e Mister Artista*, com a participação de Ricardo Ribeiro, como Doutor Censor, e Edwaldo Zampier, como Mister Artista. A peça tratava sobre a autocensura. Observo que este é um tema recorrente nas publicações do arquivo Dolabela, muito presente nos contos publicados na revista Punhal, que tinha Edwaldo Zampier como editor. A autocensura e a paranóia persecutória são consequências dos 20 anos de ditadura militar e de violência do Estado, assim como da intensificação da ação de grupos terroristas de extrema-direita, como o GAC (Grupo Anti-Comunista) e o CCC (Comando de Caça a Comunistas), durante o período de abertura. Esta sensação vinha também da incerteza sobre como seria o futuro: "O que era naquele momento a gente não sabia, se ia piorar, se ia ficar daquele mesmo jeito" (RIBEIRO, 2019). Ricardo me conta um pouco sobre a peça *Doutor Censor e Mister Artista*, que foi uma paródia de *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*).

> Então ele [Edwaldo Zampier no papel de Mr. Artista] vivia essa coisa meio paranoica de censurar ele mesmo. Era uma reflexão sobre autocensura. [...] Então

[190] Outros organizadores foram: FETEMIG (Federação de Teatro de MG), APATEDEMG (Associação de Profissionais, Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Est. de Minas Gerais), FCCMG (Federação de Cine-clubes de Minas Gerais), Comissão de Cultura do DCE-UCMG, Comissão de Cultura da UMES, GMD (Grupo Mineiro de Desenho), Jornal Em Tempo, Jornal De Fato, Sucursal MG Jornal Movimento e Revista Inéditos.

> tinha sobrado um armário no palco, a gente fazia a transformação no armário. [...] Eu entrava dentro do armário como Censor e ele [Zampier] saía de lá como Artista. Entendeu? Até para dar essa... [intenção de "sair do armário", de se assumir] porque eu também era barbudo e tal, então para fazer esse contraponto a gente botou dois atores para fazerem o mesmo personagem. Então o Censor tinha a aula de censura. [...] De dia, ele era Censor e, de noite, ele era Artista. E ele censurava o que ele mesmo produzia. Então ele vivia esse dilema das coisas não andarem. Porque o que ele fazia de noite [censurava de dia]... e era legal, porque entrava para dentro do armário, balançava tudo, estou passando mal, estou me transformando em monstro. (RIBEIRO, 2019)

Figura 292 – Panfleto da I Semana do proibido, 1979.



COMPAREÇA

I SEMANA DO

PROIBIDO

PELO FIM DA CENSURA

A censura foi imposta contra nossa vontade e se implantou através da força do opressor. Durante todos estes anos nunca calaram os protestos, e quando eles não eram possíveis, o silêncio que restou não foi o do consentimento.

Hoje, quando aumenta o sentimento de oposição ao regime opressor, quando cresce a força política dos que lutam pela liberdade de organização e expressão, é hora de darmos passos adiante na luta contra a censura. Não basta mais apenas a denúncia, o gesto de protesto. É hora de romper os limites do censurado, do proibido, conquistar de fato o espaço que é negado.

Foi com esta determinação que mais de 10 entidades, que trabalham no campo cultural do estado, organizaram uma semana onde se debateria o papel castrador da censura, se exibiriam filmes, peças teatrais, músicas e poesias censuradas, e se procuraria uma forma de organização permanente contra a censura.

PROGRAMAÇÃO DA I SEMANA DO PROIBIDO

Dia 30/8 - Debate: Censura e sua ação na cultura brasileira com representantes das diferentes áreas culturais.

Dia 31/8 - Cinema: "Iracema" de Jorge Bodansky (filme impedido de ser exibido sob a alegação de ter sido copiado no estrangeiro)

Dia 01/9 - Teatro: Leitura dramática de "Patética" de João Ribeiro Chaves Neto (proibida sua apresentação).

Dia 02/9 - Música: Show com grupos mineiros apresentando músicas censuradas.

Dia 03/9 - Poesia: Leitura de poesias mineiras proibidas e o filme de Neander de Oliveira "O Arruda e o Mar" (que teve sua sinopse censurada).

Dia 04/9 - Teatro: Leitura dramática de "Delito Carnal" de Eid Ribeiro (premiada no Festival de Teatro do Rio Grande do Sul).

Dia 05/9 - Debate: Avaliação e perspectivas na luta contra a censura com entidades culturais de MG e outros estados.
Apresentação da peça "Te Censurei? ou O Doutor Censor e Mister Artista" pelo Teatro Resistência.

Local: DCE Cultural - UFMG - R. Gonçalves Dias, 1581 - às 20:00 h

Durante toda a semana haverá exposição de cartuns, charges, textos de teatro e matérias jornalísticas censuradas.

Ingressos no D.A.

A realização da I Semana do Proibido significa um avanço histórico na luta contra a censura, um acontecimento inédito, uma verdadeira conquista. Sua realização, ampliação e transformação num movimento forte dependem da nossa disposição de luta, da nossa organização, do engajamento de todos.

A I SEMANA DO PROIBIDO É PROMOVIDA POR:

Federação de Teatro de MG - FETEMIG
Associação de Profissionais, Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Est. de Minas Gerais - APATEDEMG
Federação de Cine-clubes de MG - FCCMG
Centro Mineiro de Cultura Popular - CMCP
Comissão de Cultura do DCE/UFMG
Comissão de Cultura do DCE/UCMG
Comissão de Cultura da UMES
Grupo Mineiro de Desenho - GMD
Teatro Resistência dos Estudantes da Federal - TREF
Revista Punhal
Revista Cemflores
Jornal Em Tempo
Jornal De Fato
Sucursal MG Jornal Movimento
Revista Inéditos

• APOIE • DIVULGUE • COMPAREÇA

Fonte: Arquivo Dolabela.

5.5 Roseta

Edwaldo Zampier criou o personagem Professor Champollion, inspirado no cientista francês, Jean-François Champollion, que decifrou a Pedra de Roseta (pedra com inscrições de hieróglifos egípcios), no século XIX. O personagem esteve presente nas peças do TREF e em performances na Fafich, gerando muitos debates. A invenção do personagem Professor Champollion levaria à criação da Roseta, chapa que concorreu ao DA da Fafich, em 1980.

No texto *Um vôo enquanto a Roseta não vem*, escrito a muitas mãos e publicado no jornal Estado de Minas em 1984, em homenagem a Zampier logo após seu falecimento, Marcelo Procópio comenta sobre a chegada do amigo na Fafich e os impactos que provocou no ME:

> Ali no final dos anos 70, [Edwaldo Zampier] largou o curso no Icex-UFMG e foi parar na Fafich. Para fazer Filosofia e iniciar (ou ao menos tentar) um processo revolucionário de tentar desestruturar o já falido Movimento Estudantil (ME). Em 80, nas eleições para o D.A. (Diretório Acadêmico) da Fafich, lançou a chapa Roseta que dizia "Todo poder ao Edi, Toda decisão aos Estudantes" e pretendia "desmascarar os ideogramas da política estudantil". A chapa foi lançada cinco dias antes das eleições, o sentimento de insatisfação dos "faficheiros" era tal que teve quase adesão total. Perdeu por poucos votos, venceria não fosse o Básico (onde votaram estudantes de outras escolas), o curral eleitoral da Centelha.
> [...]
> A derrota da Roseta não significou um retrocesso: detonou um novo processo do ME em Minas. Na eleição seguinte para o D.A. da Fafich, surgiu a chapa Cobras e Borboletas, que venceu. Dela nasceu a Onda que acabou ganhando o DCE. (PROCÓPIO et al., 1984b)

Entre os materiais do arquivo Marcelo Dolabela, encontro um texto, escrito à mão e rodado em mimeógrafo a álcool, que parece ser uma carta-programa da chapa Roseta[191], com data de 1980 e autoria de Murilo Almeida (integrante de Cemflores). O texto é um prato cheio de desbunde, composto de seis páginas de delírio total. Um programa político em forma de fluxo de pensamento que entretece desde comidas populares e macrobióticas a citações de músicos, poetas e figuras referenciais diversas do universo cultural, que atravessam do clássico ao *kitsch*. A carta é um dos mais bem acabados objetos, entre os encontráveis no arquivo Dolabela, a expressar a ética/estética da Tropicália, o gesto da pilhagem e da expropriação crítica e criativa. Uma proposta de libertação, que "misturava prazer e política, arte e alegria" (MURTA, 2019).

> Vejo muitas pessoas comentarem que era uma chapa anarquista, que a chapa era ele [Zampier] e que isso gerou uma série de perturbações do tipo – Mas como assim tem

[191] A transcrição da carta-programa de Roseta se encontra nos anexos desta tese.

> uma chapa de uma pessoa só? Mas é bem do estilo do Ed, provocar, fazer questionamentos.
> [...]
> Então a gente caminhava pela discussão do prazer, da alegria, que se contrasta com uma coisa que a esquerda carrega de dor, de sofrimento. (RIBEIRO, 2019)

Essa atitude de encarnar um fazer política e cultura que "podia ser divertido, não precisava ser tão rigoroso. Saía um pouco do peso do sofrimento, da luta, daquele negócio de sangue" (MURTA, 2019), surgiu como um respiro em relação ao momento anterior e muito próximo, marcado por grande violência, repressão, perseguição, tortura e mortes, sob o jugo da ditadura.

> Eu acho que é uma coisa que vem até por isso assim, vem depois de um período muito pesado em que as pessoas que se engajavam na política corriam risco de vida. Muita gente foi presa, torturada. Esse momento, que coincide com a reconstrução do país, e acho que não é à toa, ele é um momento de alegria, de cultura, de celebração. Eu acho que o fundamental pra gente, que significou isso, um caminho para viver isso de uma forma inteligente, bacana, uma perspectiva de ter um horizonte diferente. Tinha um país que estava pra ser reconstruído politicamente. Você só tinha dois partidos. Você passa a poder ter várias agremiações partidárias, as mais diferentes. Você tem uma democracia, uma luta pelas eleições diretas. É um momento de muita construção, muita reconstrução. Então, por que não celebrar isso? (FONSECA, Cláudia, 2019)

Esse processo de reivindicação da alegria, do prazer e do desejo para a prática política cotidiana me lembra muito a "estratégia da alegria", termo criado pelo artista argentino Roberto Jacoby para pensar sobre invenções festivas, surgidas na Argentina, nos anos 1980. Daniela Lucena, no texto *Estrategia de la alegría* (2012, p.111-115), observa que a "estratégia da alegria" esteve, primeiramente, vinculada ao âmbito do rock e da cultura *underground* (bares, discotecas, clubes, parques, porões em ruínas) e se apresentou como uma forma molecular de resistência ao proporcionar "guaridas dionisíacas" para o humor, a festa, a dança, a reunião, o movimento e a expressividade dos corpos. Representa a invenção de outras formas de sociabilidade mais lúdicas e carnavalescas que se contrapõem radicalmente àquelas insufladas pelo terrorismo de Estado, em que vigoram o controle, o ordenamento, a paralisia, o medo, o extermínio e a desaparição dos corpos. A resistência proposta pela "estratégia da alegria" se refere, assim, à nutrição e ao cuidado do estado de ânimo dos demais, à "dispersão de afetos alegres", a uma defesa da vida e da potencialidade dos corpos, "contribuindo na restituição do tecido social desarticulado pelo terror"[192] (LUCENA, 2012, p.115) (tradução nossa). "A pele era considerada como território de prazer e não de

[192] Do espanhol: "(...) contribuyendo en la restitución del tejido social desarticulado por el terror."

tormento"[193] (JACOBY, 2011, p.411) (tradução nossa). A "estratégia da alegria" se contrapõe também à ética sacrificial – "mistura de estalinismo com ascetismo cristão e militar"[194] (IBIDEM) (tradução nossa) –, que orientou a ação revolucionária na América Latina nas décadas anteriores (e que ainda hoje é um traço marcante nas nossas subjetividades) e, por essa razão, foi desprezada e considerada frívola – ou "porra-louca" – por parte da esquerda mais tradicional.

Cabe retomar também aqui o conceito de micropolítica desenvolvido por Félix Guattari e Suely Rolnik. Em 1982, os autores empreenderam uma viagem a várias cidades do Brasil, onde entraram em contato com diversos coletivos, instituições e organizações locais, como sindicatos, universidades, comitês do PT, movimentos ligados às lutas LGBT, negras e antimanicomial, entre outras. O livro *Micropolítica: cartografías del deseo* (2013) é uma montagem desses momentos, feita a partir da transcrição dos registros dos diversos encontros. Guattari percebe, com muito entusiasmo, que, no início da década de 1980, no Brasil, vivenciávamos "revoluções moleculares[195]", ou seja, revoluções no nível dos comportamentos, do cotidiano, das formas de vida e de se relacionar, do pensamento e dos desejos. Resistindo à dinâmica normatizadora da cultura capitalística[196] hegemônica, na qual estamos imersos, Guattari observa a possibilidade de irrupção de "processos de singularização" através das práticas micropolíticas de indivíduos e/ou coletivos. Para o autor, os processos de singularização se referem à produção e invenção de subjetividades delirantes e de práxis que abrem fissuras no sistema de subjetividade dominante capitalista (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 44 e 70). Cemflores, Roseta e outros grupos culturais de inícios dos

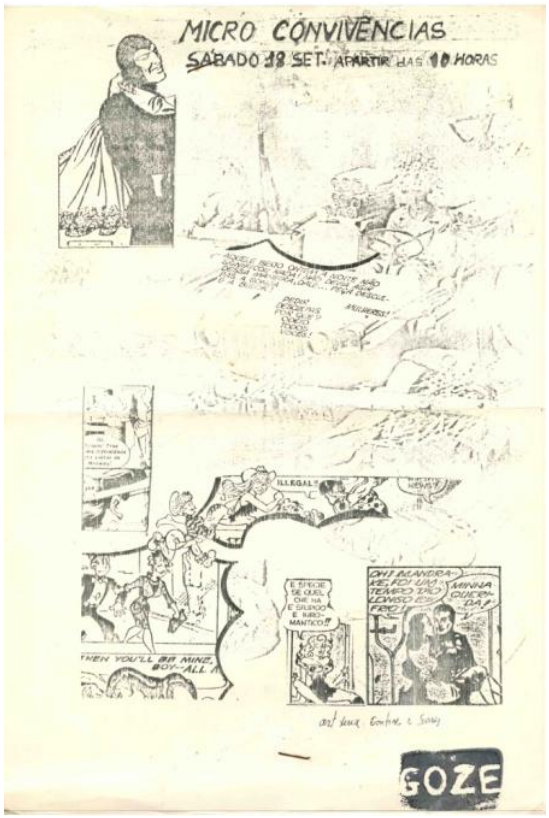
[193] Do espanhol: "La piel era considerada como territorio de placer y no de tormento."
[194] Do espanhol: "(...) mezcla del estalinismo con el ascetismo cristiano y militar (...)".
[195] Guattari desenvolve os conceitos "molar" e "molecular" para observar como se dão as relações e posicionamentos ideológicos no nível mais amplo, como o das instituições (Igreja, partidos, movimentos sociais etc.), que o autor denomina molar; e no nível da dinâmica de organização, diálogo e relação entre os participantes desses grupos, que o autor denomina molecular. Assim, uma organização pode ser progressista ou conservadora nos níveis molar e molecular. Ou, ainda, revolucionária no nível molar, mas conservadora no nível molecular ou vice-versa. Como no exemplo hipotético de um partido político que reivindica igualdade e justiça social (nível molar progressista), mas possui uma estrutura organizativa hierarquizada e centralizadora entre seus integrantes (nível molecular conservador).
As revoluções moleculares podem atravessar ou tensionar os níveis molar e macropolítico. As dimensões – micro e macropolíticas – não se excluem, ao contrário, é fundamental, segundo Guattari, atuar em suas conexões e ressonâncias.
[196] O termo "capitalístico", para Guattari, refere-se à subjetividade disseminada pelo modo de produção capitalista que opera e se impõe atravessando limites geográficos ou fronteiras nacionais, na forma de Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Nesse sentido, até mesmo os territórios que estão distantes dos centros de poder capitalista são afetados, de maneiras diversas, por sua atuação.

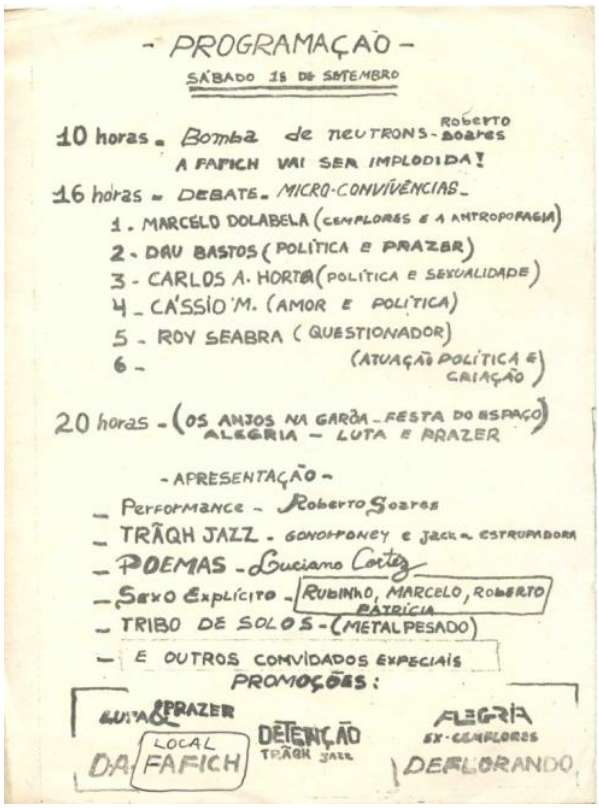
anos 1980, na UFMG e no Brasil, foram parte dessas "revoluções moleculares" que menciona Guattari.

As ações festivas e as performances deram o tom da campanha eleitoral da chapa Roseta, como conta Élida: "Roseta virou um movimento para ganhar o DA, em duas semanas a gente fez uma campanha que eu ia de cor de rosa até a calcinha, a gente ia todo mundo de cor de rosa e fazia aquela loucura, aprontava" (MURTA, 2019). Mesmo com a derrota, ou melhor, em função da derrota, Roseta realizou outras performances na Fafich: "Quando a gente perdeu, nós fizemos, dois dias depois, o enterro da Fafich, aí teve caixão, todo mundo de negro, subimos as rampas da Fafich" (IBIDEM).

Zampier e outros estudantes, ligados aos grupos culturais da UFMG, trouxeram propostas de erotização da política, no sentido de encontrar o lugar do desejo na vida cotidiana, que é política e é cultural. Essa dinâmica conflituosa e vívida é expressa logo de cara no título da carta-programa de Roseta: *Eros e Tanatos: tesão x discurso* (1981b).

Figuras 293 e 294: Panfleto do evento *Micro convivências*, ocorrido na Fafich, em setembro de 1982 (frente e verso). Há menção à realização de debates, uma festa e apresentações de poesia, experimentações sonoras e performances, em torno aos temas: política, prazer, amor e sexualidade.





Fonte: Arquivo Dolabela.

Roseta influenciou uma nova chapa para o DA da Fafich, organizada por Gustavo Gazzinelli, *A Cobra e a Borboleta*. A chapa não foi ligada a tendências e também se valeu da linguagem performática, durante a campanha. “Eu sei que nós fizemos uma cobra grandona, tipo uma cobra de pano compridona, várias pessoas carregando. E o pessoal com as asas de borboleta. E a gente passava nas salas, distribuindo nosso material durante a campanha” (GAZZINELLI, 2019). *Cobras e Borboletas* conseguiu vencer as eleições do DA da Fafich.

5.6 Ex-Cemflores

No começo dos anos 1980, Murilo Almeida passou a integrar Cemflores, Marcelo Dolabela conta que sua chegada foi muito importante para o grupo. Murilo terminava o curso de psicologia no Rio de Janeiro e voltava a Belo Horizonte, trazendo novas ideias.

> Murilo estudou psicologia no Rio, nasceu em Belo Horizonte, morava na [rua] Cuiabá, mas tinha esse lado carioca. Era garoto carioca, tinha trabalhado no Museu de Imagens do Inconsciente. Jung. Era mais alternativo. Quando o Murilo voltou, ele juntou na Cemflores. O Murilo foi o cara que incentivou muito isso de fazer performance, de cantar, no Rio, o pessoal já tava fazendo isso há muito tempo. “Não, cê tem que fazer uns recitais, não pode ficar preso nesse negócio de Movimento Estudantil, [...] tem que arejar um pouco”. (DOLABELA, 2009)

Figura 295 – Manifestação do Movimento de Arte Pornô, *Interversão*, na praia de Ipanema, fevereiro de 1982.



Fonte: OBRAS-corpo. **Tropicuir**: arquivo transviado.

Estimulado pelos relatos de Murilo Almeida (e também de Roberto Soares, que transitava pelo eixo Rio-São Paulo à época), Dolabela viajou ao Rio de Janeiro, onde conheceu alguns integrantes do Movimento de Arte Pornô (MAP). Segundo Fernanda Nogueira e Sol Henaro (2012), o MAP esteve presente em diversos estados brasileiros e se iniciou oficialmente em 1980, com o lançamento do *Manifesto de Arte Pornô (escrito nas coxas)*. No Rio de Janeiro, estava formado, entre outros, por integrantes do coletivo Gang (1980-1983), que se apresentavam pelos "nomes de guerra": Bufão do Escracho (Eduardo Kac), Príncipe Pornô (Cairo de Assis Trindade), Dama da Bandalha (Teresa Jardim), Princesa Pornô (Denise Henriques de Assis Trindade), Lady Bagaceira (Sandra Terra), Cigana Sacana (Ana Miranda) e os Surubins (Cynthia Dorneles e as crianças Daniel e Joana Trindade). A Gang realizava publicações alternativas, intervenções urbanas, performances e encontros de poesia. Com o lema "Revolução e prazer!", zombavam da ortodoxia das organizações políticas (à direita e à esquerda) e defendiam a vinculação entre poesia e vida, através da liberação do corpo e da subversão semântica das palavras consideradas de baixo calão, mas muito ligadas à vida cotidiana. Para Gang, "não há palavra que não mereça ser usada, da mesma forma que não há zona do corpo que deva ser censurada"[197] (NOGUEIRA e HENARO, 2012, p.201) (tradução nossa). Em 1980, em solidariedade a uma jovem que sofreu agressões por fazer topless na praia, realizaram o *Topless literário*, em Ipanema. Mais tarde, em 1982, fizeram uma ação que ficou conhecida como *Interversão* ou *Pelo strip-tease da arte*: nus e portando cartazes, os integrantes da Gang realizaram uma "marcha pornô" na praia. Em sua passagem pelo Rio, Dolabela se hospedou na casa de Eduardo Kac e conta haver participado dessas passeatas poéticas. Experimentou também outras agitações culturais que fervilhavam pela cidade: shows de rock, recitais e a vida noturna nos bares. Dolabela (2017a) comenta ainda que a Gang publicou alguns de seus poemas e que, por sua vez, editou alguns trabalhos do coletivo em Belo Horizonte.

> Aí, quando o Murilo apareceu e eu fui ao Rio, falei, "nossa, nós somos careta demais. Nós vamos seguir o que esse pessoal tá falando". [...] "Nó, nós tamo atrasados demais, com esse negócio de só livrinho, jornal, cada um com sua namoradinha, tudo certinho, reuniãozinha todo sábado". (DOLABELA, 2009)

As reuniões de Cemflores, até então, tinham o mesmo formato das assembleias do ME e das tendências políticas: eram semanais, duravam muitas horas e havia votações para deliberação de posicionamentos e ações.

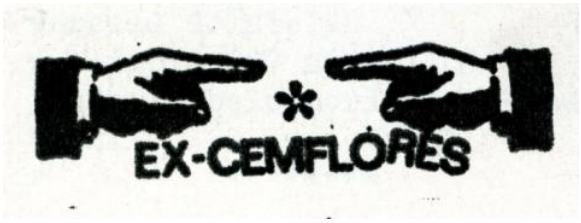
[197] Do espanhol: "(...) no hay palabra que no merezca ser usada, del mismo modo que no hay zona del cuerpo que deba ser censurada."

> As reuniões eram bem caretas, a gente já fez uma votação de que ninguém podia chegar bêbado pra reunião e ninguém podia levar bebida. O Fuinha e o Avanilton levaram uma vez uma garrafa, nós expulsamos os dois da reunião. "Traz um litro de cachaça, acaba com a reunião". "Ó, gente, vamos decidir, vai ficar com essa garrafa de cachaça aqui ou não?". Aí votamos, "não, de jeito nenhum". Aí eles saíram, ficaram num boteco, acabou a reunião nós juntamos com eles. Mas, assim, era essa coisa meio estalinista. Aqui é reunião, nós tamo é discutindo, não tem nada de ficar bebendo aqui não. (DOLABELA, 2009)

Com a ida ao Rio de Janeiro surgem novas perspectivas sobre como poderia ser a organização de Cemflores e suas ações. "Aí, quando eu voltei do Rio de Janeiro, eu falei, 'pô, nós temos que fazer umas coisas assim. Tá todo mundo fazendo performance'" (DOLABELA, 2017a). Com esse novo desejo, surge uma dissidência no interior de Cemflores, a ex-Cemflores:

> Nós criamos um período eu, o Jair, Rubinho e uns outros da Cemflores criamos um movimento que chamava ex-Cemflores. Aí nós fizemos um selinho e começamos a publicar no ex-Cemflores. E Luciano, Fuinha, Carlão, Juca, Adriana, esse pessoal ainda continuou Cemflores. E a gente era Cemflores também, não saímos, mas tinha um grupo dentro da Cemflores que era ex-Cemflores. A nossa ideia era fazer performance, fazer show, não ficar só no papel impresso. Arriscar fazer recital. (DOLABELA, 2017a)

Figura 296 – Selo *ex-cemflores*, presente em algumas publicações do grupo.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Paixão**. Belo Horizonte: Ex-cemflores, 1982.

O primeiro recital que organizaram chamou *Eu toco pratos* (1981), em referência ao poema de Francisco Alvim[198]. O evento acompanhou uma mostra de arte postal, organizada por Cemflores.

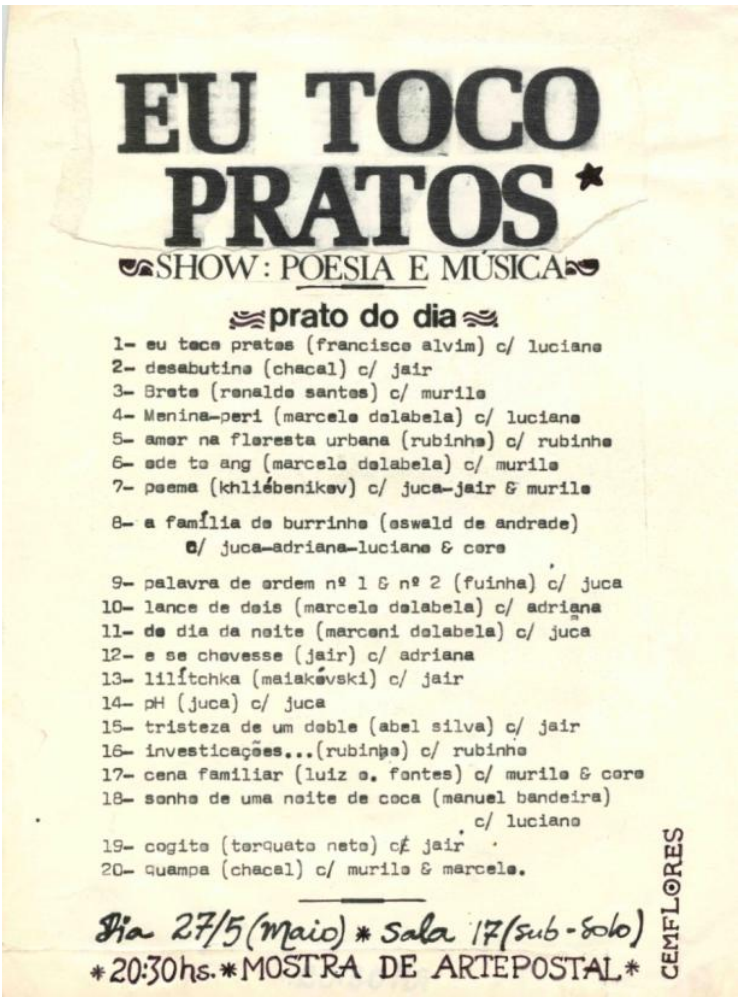
> Nós fizemos um espetáculo que foi muito do caramba que chamava *Eu toco pratos*, que a gente pegou um poema do Cacaso[199], que falava assim, é uma orquestra sinfônica e o poema é a perspectiva do cara que no último minuto faz assim, "puh", bate o prato. Aí nós fizemos o espetáculo, "ó, nós somos esse cara que tá batendo o prato no último minuto". Fizemos na Fafich, lá no subsolo tinha um teatrinho, foi um super espetáculo aí já tinha cenário, figurino, e nesse espetáculo, eu tocava um

[198] "Eu toco pratos // À minha esquerda/ violas ondulam um areal imenso/ À minha direita/ ossos de baleia cavucam as cáries do ar/ Maestro e pianista desfecham o último ofício:/ vai terminar o expediente/ Na platéia um fole arqueja" (ALVIM, 2004, p. 299).

[199] Na entrevista, Marcelo Dolabela confunde a autoria do poema *Eu toco pratos* de Francisco Alvim, como sendo de Cacaso.

> violão, tinha o Murilo Almeida, que tocava uma gaita, o Luciano cantava umas coisas. Foi um espetáculo interessante. (DOLABELA, 2017a)

Figura 297 – Panfleto do recital *Eu toco pratos*, 1981.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Luciano Cortez guardou uma fita k-7 de registro desse evento, nela, Murilo Almeida e Marcelo Dolabela interpretam o poema *alô, é quampa?*, de Chacal. Marcelo conta que meu pai fez a leitura do poema *A família do burrinho*, de Oswald de Andrade. "Por exemplo, o Luciano levou um [poema] do Oswald de Andrade, *A família do burrinho*, que conta a fuga da família de Cristo pro Egito, aí nós representamos a família do burrinho" (DOLABELA, 2009). *Eu toco pratos* foi o primeiro evento de Cemflores em que houve uma deriva pela invenção musical, o que, pouco tempo depois,

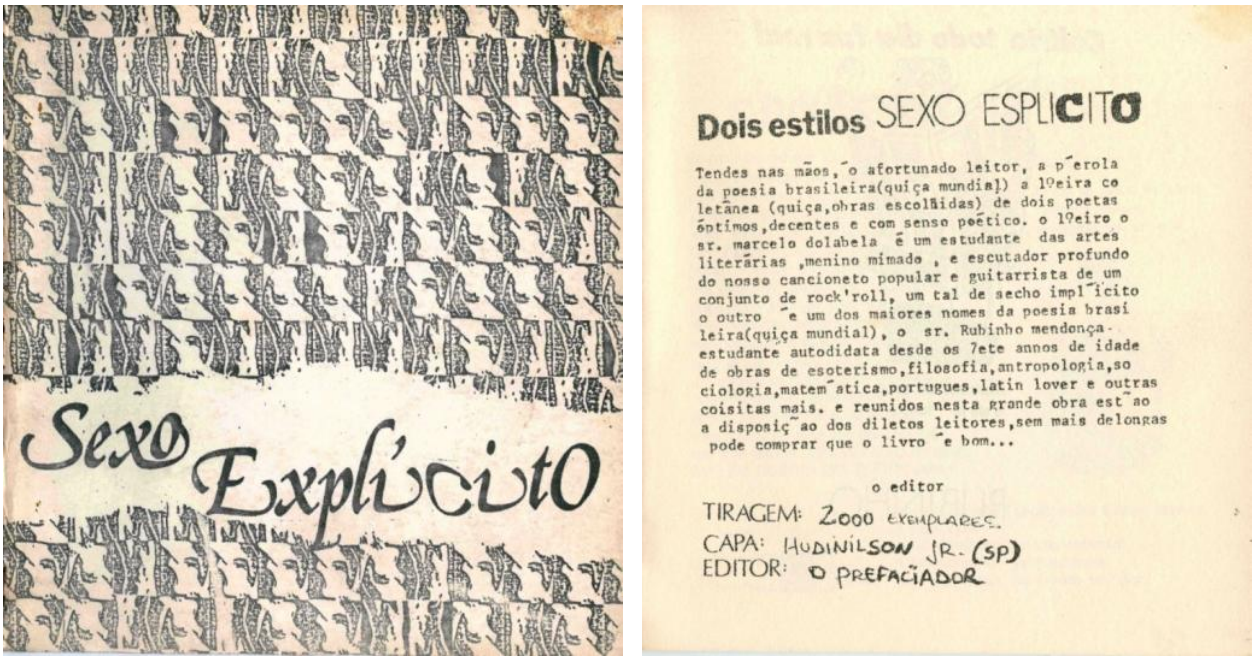
levou ao surgimento das bandas Sexo Explícito, Divergência Socialista e Último Número, como relembra Jair Fonseca[200]:

> Era nessa época de fazer esses recitais, performances, como seriam chamadas depois. Aliás, um quê do trabalho musical, da vertente musical, a que eu Marcelo, principalmente, Rubinho, fizemos. Criamos essa vertente. Veio daí, dessas performances. A gente levava uma vitrolinha, umas caixas de som, botava o disco e ficava falando os poemas e, ou com fundo musical, ou intercalando pedaço de disco. Ou era em fita, ou era um disco mesmo. Eu lembro até hoje de levar a vitrolinha. (FONSECA, Jair, 2020)

5.7 Sexo Explícito

> O Sexo Explícito começou como um livro de poemas e tornou-se um grupo de rock que apresenta hoje uma música concentrada e energética, uma espécie de rock barroco que vai sendo tecido e entretecido às letras ao ponto de confundi-las, de fundi-las à própria música. Sua poesia inquire a existência e forma uma filosofia do *nonsense*. O lugar do absurdo real, palpável, presente agora e sempre. (A LIRA... 1989, pág. 9-15).

Figuras 298 e 299 – Capa e prefácio do livro *Sexo Explícito*, de Marcelo Dolabela e Rubinho Mendonça. Capa de Hudinilson Jr. Belo Horizonte, 1982.



Fonte: DOLABELA, Marcelo e MENDONÇA, Rubens. **Sexo Explícito**. Belo Horizonte, 1982a.

O primeiro gérmen da banda Sexo Explícito foi a publicação do livrinho coletivo *Sexo Explícito*, como conta Rubinho[201]:

[200] Todos os depoimentos de Jair Fonseca nesse capítulo são parte da entrevista com o poeta, realizada por Clara Albinati, em 2020.

> Sabe como aconteceu? Primeiro eu e o Marcelo fizemos um livrinho juntos. Era isso que a gente fazia. Marcelo e Luciano. Rubinho e Jair. E aí no dia chamei ele para fazer um livro junto. Mas o Marcelo tinha o pavio curto. E a gente fez um livro chamado *Sexo Explícito*. E quem fez a capa desse livro foi o Hudinilson Jr. Ele estava de passagem por Belo Horizonte. Ele era artista gráfico respeitado pelo Marcelo. E eu lembro que vi o trabalho dele e achei muito legal. Aí o Marcelo pediu para ele fazer uma capa pra gente. Mas esse quase não saiu. Por causa do pavio curtíssimo. E um dia no apartamento dele, ele morava atrás da Igreja São José, no alto da rua Tupis. Dava para ver o campanário da igreja da janela dele. Aí a gente teve uma briga, uma discussão, daí o Marcelo pegou as provas do livro e jogou pela janela. As folhas de mimeógrafo desceram rodando e caíram na rua Tupis. O lance era o seguinte: *my way or the highway*. Minha estrada ou pé na estrada. Depois dessa a gente acalmou. Tanto que fizemos uma banda juntos, né. (MENDONÇA, 2020)

Segundo Dolabela (2017a), depois do recital *Eu toco pratos*, ele, Rubinho e Roberto Nosso (irmão de Jair Fonseca) decidiram fazer um conjunto de música. "O DA de engenharia aqui em baixo na [rua] Espírito Santo tinha uma guitarrinha. Aí fui lá e peguei a guitarra. Era o Roberto na guitarra, eu no violão e o Rubinho" (DOLABELA, 2017a). Jair também se juntou a eles. Nenhum deles tinha formação musical, mas traziam desde a infância e adolescência o interesse pela musicalidade. Pouco a pouco, a banda foi reunindo novos integrantes.

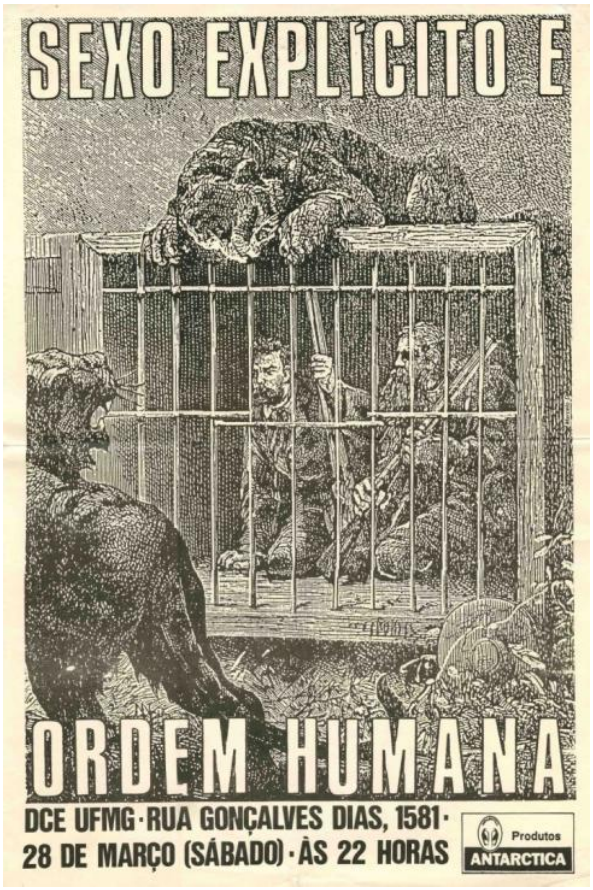
> A primeira música que a gente fez, em uma conversa esse nome apareceu: *O filho predileto do Rajneesh*[202]. Eu de cara peguei a ideia e escrevi uma música, criei a música na minha cabeça porque eu não sabia tocar. A mecânica do bagulho. Daí quando o Duzão[203] veio uma vez para visitar e afinar o violão, eu pedi pra ele tirar a música pra gente. Ele tirou a música e para nossa surpresa era super simples. Três acordes, quem diria. (MENDONÇA, 2020)

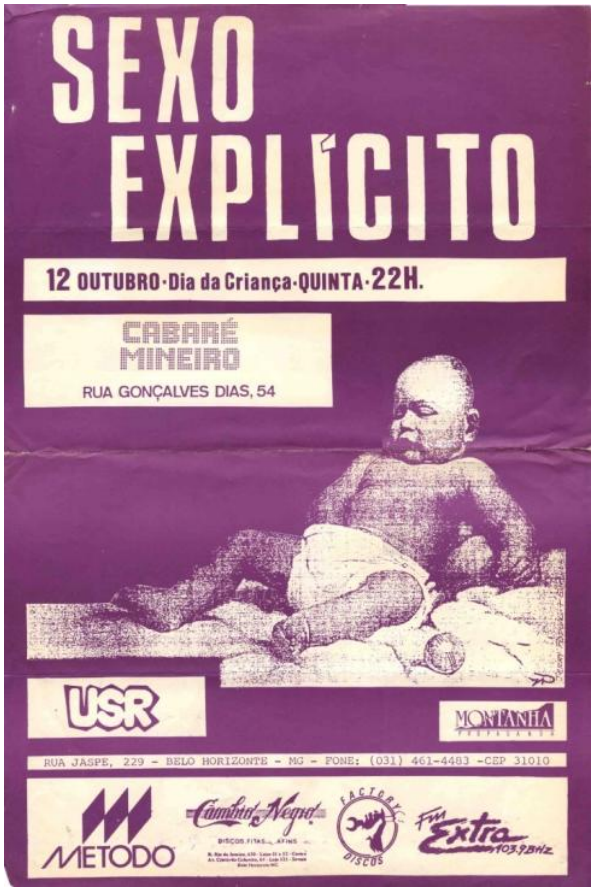
A noção de que qualquer um pode fazer música mesmo sem ser "músico" se relaciona ao punk e à proposta do "faça você mesmo" (DIY – *do it yourself*), que já movimentava a publicação de livrinhos e revistas em Cemflores. O punk surgiu em meados dos anos 1970, entre jovens dos subúrbios – nos EUA e Europa, mas também em países latino-americanos –, reunindo operários ou desempregados frustrados com as condições de vida e perspectivas de futuro e com anseios de mudança. O situacionismo foi uma de suas referências, para André Mesquita e Fernanda Carvajal (2012), "o punk é um *détournement* (ou desvio) da indústria cultural"[204] (2012, p.212) (tradução nossa), por reivindicar o estilo amador, contra o profissionalismo, pelo questionamento da ideia de originalidade e por sua atitude anti-arte.

---

[201] Todos os depoimentos de Rubens Mendonça nesse capítulo são parte da entrevista com o artista, realizada por Clara Albinati, em 2020.
[202] A banda Pato Fu gravou a música *O filho predileto de Rajneesh*, que pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=qRSI7mQdMb8>.
[203] Duzão (Eduardo) Mortimer, integrante da banda belorizontina *O Grande Ah!*.
[204] Do espanhol: "El punk es un *détournement* (o desvío) de la industria cultural."

Figura 300 e 301 – Cartazes de shows da banda Sexo Explícito.





Fonte: Arquivo Dolabela.

Jair Fonseca denomina o estilo musical da banda Sexo Explícito de “punk rural”. Peço que me conte um pouco mais.

> É isso aí, punk mineiro, caipira, capiau como se diz aqui. Eu até poderia chamar, sem o sentido pejorativo, de punk brega. O Sexo Explícito era isso. O que está nos discos, são dois LPs, não corresponde ao que era a banda no início. A banda era um escracho total. E a gente também teve uma espécie de pé no brega. Não todos nós. Falo em particular do Rubinho, eu e o próprio Marcelo. O Marcelo adorava Jovem Guarda, roquezinho brasileiro. Que é o que vai se tornar o brega dos anos 70. Um pouco isso, sabe, era uma auto-gozação. (FONSECA, Jair, 2020)

Sexo Explícito começou ensaiando na casa da mãe do Rubinho, que tinha filhos tão excêntricos que decidiu sair de lá para morar com a filha, deixando a casa para os filhos. O lugar virou uma espécie de república para vários amigos.

> Só para ter uma ideia, na casa da mãe deles morava o Rubinho, o Roney e a mãe. Lá na Sagrada Família. Uma casa no alto. Diga-se de passagem, que pela primeira vez vi uma mãe sair de casa. A mãe não aguentou os dois, alugou um caminhão e saiu de casa. Coisa de punk, né. Achei interessante. Teve um dia que eu fui à casa deles. Você entrava na casa, daí, lá no fundo entrava num corredor e no final do corredor o quarto do Rubinho. E o quarto do Roney ficava antes. O quarto do Rubinho todo

> pintado de vermelho, não tinha porta, você entrava e já via tudo vermelho. Eu nunca tinha visto um quarto assim, vermelho no teto, vermelho embaixo, tudo vermelho. Aí saímos do quarto do Rubinho e fomos para o quarto do Roney. Primeiro que para entrar não tinha porta e ele instalou um guarda-roupa. Você tinha que entrar no guarda-roupa e o quarto dele era todo preto. Ele pintou tudo de preto, chão, teto, basculante, tudo preto. Aí ele falava – só fica aqui no quarto quem tem alto astral, quem é baixo astral não consegue ficar. (CASTRO, 2020)

Essa descrição foi feita por José Guilherme Castro, também conhecido como Mineiro, idealizador do bar Canil, que teve um papel importante para a banda Sexo Explícito. Mineiro é também meu tio, casado com minha tia Carminha[205] (Carmen Albinati), irmã da minha mãe.

5.8 Bar Canil

Rubinho conta que na casa-república onde estavam vivendo ninguém tinha dinheiro, "no final, a gente não pagava água, não pagava luz. Cortaram tudo. Tivemos que fazer gambiarra" (MENDONÇA, 2020).

> O Mineiro, cara. Ele era o cara de olho esbugalhado que dizia: "olha, cara. Eu tenho uma casa aqui na Prudente, vamos fazer um centro cultural. Vamos fazer uma reunião, um centro cultural. Vamos construir um prédio aqui e vamos ter aqui um monte de lojinha. Você vai dirigir uma lojinha. Vamos começar a construir". Ele era assim. E eu falei: "e essa pilha de saco aí no canto?" e ele: "ah, isso é um depósito de soja. Era um negócio que eu estou fazendo. Daí acabou ficando esse tanto de soja. Pode levar o tanto que você quiser". E na época da nossa república a gente estava morrendo de fome e o cara fala pra gente levar o quanto quiser. Tinha vários tipos de soja, aquelas de flocos, o grão. A gente levou soja, matou a nossa fome. A gente comia soja com chuchu. (MEDONÇA, 2020)

Nesse depoimento, Rubinho se refere ao processo de criação do bar Canil. Mas antes do bar, Mineiro[206] trabalhou na revista *Luta & Prazer* – publicação alternativa do Rio de Janeiro que combinava sexualidade e política. Mineiro sempre me conta de um cartaz histórico, publicado nesta revista, que trazia "uma foto inteira de dois mendigos com 60 e poucos anos, encostados na parede e dando um beijo na boca maravilhoso. Muito heterossexual teve inveja daquele beijo de tão gostoso" (CASTRO, 2020). Então, Mineiro e seu amigo Roi fizeram 3 mil cópias desse cartaz e, com o dinheiro da venda, criaram o bar Canil. Chamaram várias pessoas[207] para participar do projeto, entre elas

[205] Todos os depoimentos de José Guilherme Castro e Carmen Albinati neste capítulo são parte da entrevista, realizada por Clara Albinati, em 2020.

[206] José Guilherme Castro foi militante do PT e trabalhou em várias de suas campanhas; posteriormente, atuou na luta pela democratização dos meios de comunicação, através do fortalecimento das rádios comunitárias. Também é um militante da luta antimanicomial e participou do processo de reinvenção do carnaval em Belo Horizonte, com atuação na Escola de Samba da Cidade Jardim.

[207] Alguns participantes do Canil foram: José Guilherme Castro (idealizador), Mário Santiago – Marompas (sócio no bar, baixista do Sexo Explícito), Eri Gomes (artista visual), Rubens Mendonça (Dj e vocal no Sexo Explícito), Rogério Mendonça de Sousa – Roger Betoneira (bar e bateria no Sexo Explícito), Fábio Cançado (fotógrafo). Também estavam envolvidos: Roney Souza (arte), Roberto Soares

Rubinho e seus dois irmãos, Rogério e Roney. “O movimento foi muito legal porque a gente abriu um espaço que era assim, se alguém perguntasse: é o bar dos maconheiros? É. É o bar das lésbicas? É. É o bar das bichas? É. É dos artistas? É. É dos estudantes? É” (CASTRO, 2020). Mineiro guarda fotografias do Canil, numa delas há um mural pintado, representando três cachorros sorridentes, “era legal, porque o bar era bem punk, mas com a placa bem *powerflower*” (IBIDEM, 2020). O Canil foi montado em um terreno da família, “um espaço grande aberto e tinha um ar de praia. As pessoas podiam escolher para onde iam, cabiam todos os mundos” (IBIDEM, 2020).

Sobre sua participação e a de seus irmãos no Canil, Rubinho conta:

> Eles montaram um bar? Beleza, eu sou DJ. Daí, meu irmão que também estava na roda disse: meu irmão é cozinheiro. Beleza, já temos cozinheiro. Já dá para fazer um bar. Então abrimos um bar assim, desse jeito. A única coisa que a gente vendia era frango a passarinho e cerveja. Mas o legal do bar é que a música que a gente tocava lá ninguém conhecia. Era *New Wave*. O irmão do John [Ulhoa] morou em Nova York e voltou com muitos discos que viraram fitas. E a gente tocava aquelas bandas todas. E todo mundo ficava: “o que que é isso?”. *Devo, The Specials, Talking Heads, B’52* e por aí vai. (MENDONÇA, 2020)

Minha tia Carminha comenta sobre a musicalidade que caracterizou o Canil: “eu acho que naquela época o Canil foi muito importante. Porque ele trouxe os punks, ele trouxe o movimento punk que era muito diferente. Não tinha um bar como o Canil. Você chegava lá e ouvia música que você não estava acostumado” (2020). No Canil, Rubinho conhece Mário Santiago (Marompas), sócio do bar, e que será o baixista do Sexo Explícito.

> Foi daí que, eu sendo DJ no boteco do Mário, eu falei: cara, estou começando uma banda com um cara aí. Não está a fim de chegar mais não? Daí ele falou: “ah eu tenho um baixo”. Pronto, já temos um baixista. E ele falou: “a propósito, eu tenho um amigo que é skatista também, ele tem só 15 anos. Ele se chama Johninho[208]”. Falei: “beleza, traz ele então”. Lembro um dia que o Johninho veio, na casa do Marcelo, e todo mundo se sentou no quarto dele, era um quarto com duas camas, dele e do Marconi. A gente se sentou ali, tinha um som no meio e uma estante com uma porrada de livro. E o John chegou, trouxe uma guitarra que ele tinha, e de cara já mandou... e todo mundo: “nossa, você só tem 15 anos e toca pra caralho. Beleza, cara. É tudo que a gente precisa. Vamos montar uma banda”. (MENDONÇA, 2020)

A banda passou a ensaiar no Canil. “Era um quintal grandão e a gente do Sexo Explícito ensaiava lá. A casa era imensa. Tinha um barzinho na frente, só funcionava à noite e no fundo a gente ensaiava. Aí, tudo quanto é maluco que tava na Cemflores e queria mexer com música, foi pro Sexo Explícito” (DOLABELA, 2009).

(poeta e performer), Carmen Albinati (professora) e Fabiana Figueiredo (fotógrafa e integrante da banda Divergência Socialista).

[208] John Ulhoa que, futuramente, seria um dos fundadores da banda mineira Pato Fu.

E que período era esse de surgimento do Canil e do Sexo Explícito? Pergunto ao meu tio Mineiro.

> É a primeira eleição que a gente tem, que passam vários partidos, até antes de 82, você só tinha PMDB e ARENA. Então foi a primeira campanha para governador, depois de quase 20 anos da ditadura militar e a primeira campanha que entravam outros partidos. Então foi a primeira campanha do PT. (CASTRO, 2020)

5.9 Leôncio na cabeça, baseado no papel

Aqui faremos um desvio para comentar sobre a campanha de Leôncio (Francisco Leôncio de Andrade Jr.) para candidato a deputado estadual pelo PT, que envolveu alguns integrantes de Cemflores, Sexo Explícito e do Canil, bar que surgia simultaneamente à campanha.

> Aí no meio da campanha ele [Leôncio] oferece pra gente carro, tinta de todas as cores, gasolina e maconha. Aí a gente parou a construção do Canil e foi todo mundo entrando nessa campanha. Eu acho que essa intervenção foi muito interessante. Em uma semana nós pintamos a cidade, e naquela época era legal porque as pinturas, as pichações, até os materiais de campanha era tudo feioso. Uma cor, duas cores. Do PT eram duas cores. Um material que tivesse vermelho e preto era uma coisa muito chique. E a gente tinha várias cores, ficava uma pessoa só preparando cores. (CASTRO, 2020)

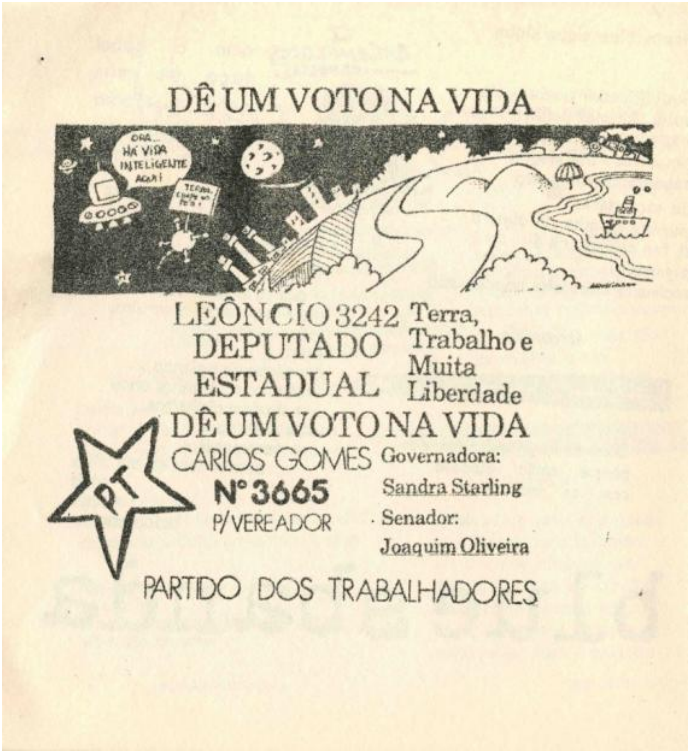
Tive a oportunidade de realizar uma entrevista breve a Leôncio[209] por telefone. Leôncio me transmitiu ser uma pessoa simples, generosa e libertária. É originário de Nanuque, interior de Minas Gerais, e estava na zona rural no momento da nossa conversa. Formou-se em Medicina Veterinária pela UFMG, em 1973. Iniciou a pós-graduação em nutrição de ruminantes nessa universidade, mas não concluiu. É veterinário cirurgião clínico de grandes animais. Fez parte da primeira direção do PT, sendo um dos seus 92 fundadores. Candidatou-se a deputado estadual por esse partido em Minas Gerais em 1982. Nesta época, a campanha foi por voto vinculado[210], apesar disso, conseguiu obter 2.109 votos, 2% dos votos do partido, mas não foi eleito. Leôncio também ajudou a fundar o sindicato dos veterinários de Minas Gerais, enfrentando muita resistência da categoria, mas conseguindo reunir 700 filiados. "Viajava tomando café com leite e comia pão com manteiga nos debates. Era mal

[209] Todos os depoimentos de Francisco Leôncio de Andrade Jr. neste capítulo são parte da entrevista, realizada por Clara Albinati, em 2020.

[210] Voto vinculado: "É aquele em que o eleitor está condicionado a votar em candidatos de um mesmo partido às eleições para a Câmara dos Deputados e Assembléia Legislativa, sob pena de nulidade do voto para os dois cargos. Instituído pelo Código Eleitoral de 1965 (art. 146, IX, b), foi eliminado da legislação eleitoral pela Lei nº 7.434, de 19 de dezembro de 1985. Fonte: Glossário Eleitoral do TSE." <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/26549952/voto-vinculado> , acesso em setembro de 2020.

aceito, a categoria era muito reacionária. Então, eu era ameaçado, era julgado em muitos lugares. Mas fizemos o sindicato" (ANDRADE JR., 2020). Também contribuiu na fundação do PT no Espírito Santo e na Bahia, neste estado, chegou a disputar o cargo de vereador na cidade de Ibirapuã, em 1996, obtendo 88 votos. Leôncio conta que entrou "na esquerda pelado, cheio de nada, com a roupa do corpo e na fumaça da maconha. E sem pedir nada, sem falar em dinheiro, ganhar nada. Não tive nenhum emprego, não tive nada" (IBIDEM, 2020). Depois dessas experiências decidiu não se candidatar mais. Conta que hoje trabalha na fazenda, onde cuida das vacas com "galhinhopatia", um tratamento homeopático em que as galinhas e vacas convivem em simbiose, as galinhas comendo os carrapatos das vacas, sem que seja necessário a aplicação de veneno nos animais. Já nessa primeira conversa me convida para conhecer a fazenda, participar de festas e encontros, com pratos feitos com os alimentos que produz. Diz que tem muitos casos para contar.

Figura 302 – Material da campanha de Leôncio para deputado estadual, 1982.



Fonte: DOLABELA, Marcelo e MENDONÇA, Rubens. **Sexo Explícito**. Belo Horizonte, 1982a.

Sua campanha para deputado estadual em 1982 foi memorável, além de apoiar as pautas gerais do PT, Leôncio defendia bandeiras ditas malditas, que abrangiam questões ecológicas e de costumes, como a descriminalização da maconha e do aborto.

Teve o apoio de muitos militantes, entre jornalistas, sociólogos, artistas, ufólogos, pessoas de todo tipo. A campanha foi marcada por performances e festas. Rubinho, Roberto Soares, Roney Souza e Mineiro participaram ativamente do "Núcleo experimental de arte e cultura" (CASTRO, 2020). Houve "um trabalho muito intenso dos militantes, fodíssimos, e os caras performáticos, Roberto Soares, o Mineiro, puta que pariu, o cara é fantástico, o cara é um louco. Nós fizemos Belo Horizonte de cabeça pra baixo. O Gonorroney [Roney Souza]. Era uma porrada de gente" (ANDRADE JR., 2020).

O comitê da candidatura ficava em um apartamento na rua Santa Catarina, em Belo Horizonte, esse foi um espaço de experimentações: "O apartamento era um entra e sai de gente, que ficava lá, dormia lá. Já vi dormir 10-20 pessoas" (IBIDEM).

Leôncio me conta sobre as performances. Uma delas foi em Nanuque:

> A campanha era tudo militante, todo mundo, ninguém tinha dinheiro porcaria nenhuma. Tinha mal, mal um carro. Mas aqui meu pai emprestou um trator, nós interrompemos a ponte, paramos a ponte aqui em Nanuque. Fez uma performance aqui, Roberto Soares e Gonorroney. Um fingindo que estava comendo o outro na rua. Fazendo sexo no meio da rua. Uma loucura o negócio! Uma cobra de 9 metros, o comício da cobra, todo mundo lembra desse troço e fica assombrado. O povo enlouquecendo no meio da rua. Pula os caras, parece que vinham do outro mundo, de outro planeta. (ANDRADE JR., 2020)

Outra performance foi no saguão da reitoria da UFMG, também com a participação de Roney Souza e Roberto Soares:

> Roberto Soares, Gonorroney e eu, nós tínhamos uma faixa. E Roberto Soares entrou com tudo colorido e Roney também com um clarinete. Roberto Soares entrou com um despertador, ele liga o despertador, trimmmmm. Com aquela roupa esculhambada, roupa completamente punk. E o cara [Roney] toca o clarinete. "Isso é uma performance". Todo mundo enlouquece. Todo mundo sai de dentro das salas, sai pra ver, aquela loucura toda. Eu no meio daquela turma. Roberto Soares sai correndo e pula dentro do lago. Estrondoso o negócio. (ANDRADE JR., 2020)

Acho que a performance mais polêmica, relatada por Rubinho e também por Mineiro, foi uma realizada no edifício Arcângelo Maletta. Teve a participação de Rubinho e Roberto, nela, repetiu-se a utilização do despertador, combinada com a apresentação de poesias:

> Uma das primeiras coisas que a gente fez foi uma performance no Maletta. Inclusive essa performance chocou todo mundo. O pessoal vibrou. As pessoas estavam lá, sentadas nos butecos, tomando uma cerveja e a gente começou a performance. O que aconteceu foi, num dado momento da performance, eu e o Roberto damos um beijo na boca no meio do bar. [...] A gente foi fazer o negócio com o Roberto vestido de branco, com um relógio despertador na mão. E de repente ele tocava e aí todo mundo começava a falar umas doideiras, uns poemas. Aí atrai a atenção de todo

> mundo e aí mandamos um beijo na boca que horrorizou todo mundo. (MENDONÇA, 2020)

Leôncio completa: “A campanha tinha sexo, beijos melados, sussurros e juras de amor também” (2020). A campanha foi concluída com uma festa delirante em uma fazenda na Bahia.

> Fizemos uma festa na fazenda, a primeira festa no céu. Essa festa lá na Bahia, tinha nudez, tinha tudo. Toda nudez será contemplada, castigada, nunca.
> [...]
> A festa foi uma maravilha, tinha dia de ter 200 pessoas, na noite, na festa. Com fogueiras. Não tinha luz, não tinha nada. Matou vaca, matou porco, matou galinha. Tinha saco de arroz, de feijão, de farinha, de tudo. Tinha um bar montado. Quase 50 pessoas vieram pra fazenda. (ANDRADE JR., 2020)

Figuras 303 e 304 – Gráficas para campanhas do PT. Showmícios com a participação de Divergência Socialista, Vírus Mundanus, Roberto Soares e outros. Arte: Marcelo Dolabela.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Aquela foi uma época efervescente, de mudança de paradigmas, de fim da ditadura e busca por liberdade. *Tem que pirar!*, lema que movimentou esse período, foi evocado, entre outros, nas performances da ex-Cemflores, no bar Canil, na campanha do Leôncio e na banda Sexo Explícito: "o que nós vamos fazer? não sei não, temos é que pirar, nem sabíamos o que era. Aí virou mais ou menos a palavra de ordem da turma. Tem que pirar!" (DOLABELA, 2009).

Além da campanha de Leôncio, Cemflores e as bandas também participaram de outras campanhas do PT. Tocaram nos showmícios e colaboraram com a invenção de *jingles* e gráficas. "O *jingle* da Sandra Starling[211] foi o Rubinho que fez. Olha o *jingle* da Sandra Starling: 'Oh *darling*, oh *darling*, eu vou ali, vou votar na Sandra Starling'" (DOLABELA, 2009).

Figura 305 – Gráfica de campanha do PT. Arte: Marcelo Dolabela.



Fonte: Arquivo Dolabela.

[211] Sandra Starling foi candidata à governadora de Minas Gerais pelo PT em 1982.

5.10 Divergência Socialista

Em pouco tempo, a banda Sexo Explícito alcança um número expressivo de integrantes, que decidem se subdividir em três bandas diferentes: Sexo Explícito, Divergência Socialista e Último Número, cada uma delas encabeçada por um poeta cemflorista, que eram os letristas e vocalistas: Rubinho, Marcelo Dolabela e Jair Fonseca.

> Chegou uma hora que o Sexo Explícito tinha umas 15 pessoas. Eu fazia música, o Jair fazia, o Rubinho fazia, o John fazia. Então tinha muita coisa e as ideias não batiam. Eu queria fazer um tipo de coisa; o Rubinho, outra; o Jair, outra totalmente diferente. Aí nós dividimos. O Sexo Explícito são esses aqui, esses daqui vão fazer o Divergência, esses o Último Número. Mas basicamente eram os mesmo músicos tocando, o John tocava nas três, o Mário tocava no Sexo Explícito e no Divergência. Mas a gente dividiu o repertório. O Divergência era mais político, o Sexo Explícito era mais gozação, sacanagem, humor, e o Último Número era mais poesia, mais romântico, mais lírico. Então não tinha jeito, uma letra do Jair, toda cheia de amor, com um repertório do Rubinho, ele criticando todo mundo ou uma coisa super politizada minha. Então vão dividir, mas a gente continua junto, os mesmos instrumentos. (DOLABELA, 2009)

A Divergência Socialista[212] surge em 1983, representando um desvio pela experimentação da linguagem e da crítica política no interior do Sexo Explícito. Sobre a escolha do nome, Dolabela comenta:

> Nessa época o PT tinha uma tendência chamada Convergência Socialista[213]. E a Convergência foi expulsa do PT, aí nós falamos, como que uma tendência que chama Convergência é expulsa? E como no Divergência, o conjunto, a gente não brigou com o Sexo Explícito, a gente saiu, então a gente é o contrário da Convergência, se a Convergência não conseguiu convergir com o PT e nós tamos saindo, mas dentro do Sexo Explícito, então nós vamos ser a Divergência Socialista. Aí era em homenagem à Convergência. (DOLABELA, 2009)

---

[212] A Divergência Socialista passou por diferentes "dentições" ao longo dos anos. Uma primeira fase, formada ainda por muitos integrantes do Sexo Explícito: Marcelo Dolabela, Fabiana Figueiredo, Jair Fonseca, Roberto Nosso, Rubinho Mendonça, Mário Marompas, Roger Mendonça, John Ulhoa e, posteriormente, Silma Bijoux O'Hara. Uma segunda fase com: Marcelo, Silma, Bruno Verner e Aleca (Alessandra Drummond). Uma terceira fase com: Marcelo, Silma, Bob Faria, Tonael Grael – Carlos Henrique. Uma quarta fase em que a banda se desfaz e vira Mad Marx. Uma quinta fase em que a Divergência Socialista volta com: Marcelo, Silma, Ana Gusmão, Délio Esteves, Fernando Righi e Clôde Franco. Uma sexta fase em que o grupo vira OPEP (Oficina Provisória de Experimentação Poética), uma sétima fase com o projeto paralelo *Caveira my friend*. E uma oitava fase mais recente em que a Divergência Socialista retorna como "cover de si mesma", interpretando as próprias composições, sem criar novas músicas, com Marcelo, Silma, Ana Gusmão, Francesco Nápoli, Hector, Dota, Ronaldo Gino e outros. (Informações retiradas de um documento informal preparado por Marcelo Dolabela)

[213] O Movimento Convergência Socialista (MCS) surgiu em 1978 com o objetivo de fundar um partido socialista amplo. A iniciativa foi proposta pela Liga Operária, organização de inspiração trotskista, que se opunha às táticas de guerrilha e aspirava à criação de um partido socialista que atuasse na legalidade. O MCS participou da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). Mais tarde, desvinculou-se do mesmo, formando o PSTU. (FARIA, Marcos, 2005)

Figuras 306 e 307 – Divergência Socialista, 1983.





Fonte: Fotografia de Tibério França.

A Divergência Socialista "nega a música desejando-a. Suas letras são versos geralmente curtos, com poucas palavras, hai-cais de carne elétrica e concreta, repetidos como mantras eletrônicos. O lugar de qualquer lugar, de todos os lugares e de lugar nenhum" (A LIRA... 1989, pág. 9-15). Rubinho comenta sobre as características da banda:

> Hoje em dia, acho que as pessoas ouvem o Divergência e quem não conhece a turma, não sabe nem de Belo Horizonte, a pessoa que simplesmente ouve, deve pensar "que caralho é esse?". Porque era minimalista. A gente tinha isso. A gente tinha essa ideia central de ser minimalista. O que tocava no rádio era maximalista, aqueles arranjos... pensa, Belo Horizonte era a cidade do tom virtuoso. Os caras do Clube da Esquina tocam pra caralho. Os jazzistas. Os caras do rock. Todo mundo era foda. E a gente, se você ouve aquela fita *Christine Keeler*, aquilo era de uma coragem incrível. As músicas todas pequenininhas. (MENDONÇA, 2020)

A Divergência Socialista trazia em suas músicas referências das vanguardas artísticas e políticas, através da montagem de ruídos, acasos incorporados e cacofonias. Rubinho Mendonça, que foi um grande parceiro de Marcelo Dolabela na banda e uma

espécie de tradutor musical de suas ideias (DOLABELA, 2017a), comenta sobre a inserção de efeitos sonoros em *Christine Keeler*[214], k-7 lançado pela banda em 1986:

> O Marcelo tinha uns discos na casa dele e me mostrou, discos da BBC de *special effects*. E eu falei: vamos gravar isso no seu gravador e vamos fazer uns *loops*, a gente grava com cuidado e a gente vai inserir isso na música como instrumento. E eu lembro que fiz primeiro essa seleção, depois o Marcelo assumiu essa função de disparar o *play* no gravador.
> [...]
> A gente foi em um estúdio lá de Belo Horizonte, do João Guimarães. Ele era baterista de *heavy metal* de uma banda, se chamava Kamikaze. E a gente alugava períodos, para gravar no estúdio. E quando a gente estava no estúdio, a gente usou ao máximo, mesmo sem saber fazer nada, a gente tentou usar ao máximo tudo que dava para fazer de loucura. Por exemplo, tem uma música que a gente sentiu uma falta de textura. Eu tive uma ideia maravilhosa, vamos enfiar um microfone no banheiro, então na pia a gente gravava a água escorrendo. A gente tomou esse tipo de liberdade. Os músicos que iam lá nunca pediam isso. (MENDONÇA, 2020)

Figura 308 – Cartaz de lançamento da fita *Christine Keeler*, Divergência Socialista, 1986.



Fonte: Arquivo Dolabela

[214] A fita *Christine Keeler* pode ser escutada nos links:
<https://www.youtube.com/watch?v=Q0fxfLlKjM8> (lado A) e
<https://www.youtube.com/watch?v=3fO1vH0FAdg > (lado B), acesso em 26 de fevereiro de 2021.

Marcelo Dolabela[215] relaciona a Divergência Socialista e outras bandas que surgiram em Belo Horizonte na década de 1980 ao pós-punk, para o poeta, a principal característica deste movimento é o diálogo consciente que estabelece com a história, a música, a poesia e a vanguarda. Dolabela diz que o pós-punk é a cultura juvenil ficando adulta, incorporando, de forma metalinguística, diversas referências: "se o punk era muito orgânico, era muito visceral, o pós-punk já pegou tudo que tinha no punk, mas aí injetou vanguarda, poesia concreta, cinema novo, tropicália, e aí sim acho que se estabelece essa geração oitenta" (depoimento de Marcelo Dolabela no filme *Oito ou oitenta*, de Lucas Bambozzi e Rodrigo Minelli, 2009). A imperfeição e a experimentação consciente são características das composições musicais, entendidas como gesto resultante de um momento que não pode ser repetido.

> Tem coisa no Divergência que não tem jeito de ser refeito, foi aquele material, nesse tecladinho, é aquilo. O interessante do pós-punk é que é obra fechada, você não faz dez versões. É essa versão, pronto. Foi desse momento, foi pessimamente gravado, foi tecladinho. Pronto, fechou. A música é essa. [...] É o João Cabral de Melo Neto. Quando você sabe que o poema está pronto? Quando ele fala "click" na minha cabeça, pronto. A música é essa, a gravação é essa.
> [...]
> O pós-punk tem coisa que é tão banal, uns tecladinhos, o John falava: "ah, mas tem uma nota errada". Eu falava: "John é aquilo que ficou. Podemos corrigir, mas não vai dar certo". A correção piora. Deixa o erro. (DOLABELA, 2017a)

Música como fotografia de um instante sonoro, conjunção de ruídos e ânimos diversos das pessoas que estavam ali vivenciando um processo. Essas construções foram chamadas por Marcelo de "dadatapes", em alusão ao experimentalismo anti-artístico dadaísta[216] e à incorporação de acasos que caracterizou suas manifestações. Partindo de uma reflexão sobre sua própria prática, Marcelo Dolabela traça um paralelo entre a experimentação poética e a experimentação musical, possibilitada por recursos eletrônicos surgidos nos anos 1980.

> A possibilidade de você trabalhar com a coisa vulgar, colocar uma bateria "pupupupupu", e você ficar pensando naquilo. Eu acho que a maior influência que eu tive foi saber que é possível trabalhar a partir de um *beat*. Eu falo muito isso,

[215] Marcelo Dolabela foi um grande pesquisador da música: ao longo da vida, reuniu um acervo com milhares de discos vinis, K7s e CDs; publicou o livro *ABZ do rock* (1987); nos anos 1980, escreveu artigos sobre rock e pós-punk para a revista Gass; também produziu e apresentou o programa *Rock Molotov*, na rádio Liberdade.

[216] Segundo Hans Richter (1993), a rebelião sonora na poesia de vanguarda foi fomentada pelas palavras em liberdade ("*parole in libertà*") dos futuristas, que introduziram a técnica do barulho na arte, através dos poemas barulhistas, os sons eram alternados com palavras. Depois do barulhismo, os dadaístas construíram "poemas sonoristas", que misturavam a respiração com a articulação de palavras e ruídos. O primeiro poeta sonorista foi Paul Scheebart que, em 1897, publicou o poema *Kikakoku Ekorolaps*. "Tratava-se de um genuíno poema sonorista, no qual os sons alinhados em sequencia pretendem evocar uma espécie de atmosfera primeva" (RICHTER, 1993, p.50). O poeta sonorista seguinte foi Hugo Ball, com o poema *O Gadji Beri Bimba*, de 1917.

> como poeta, quando eu conheci o xerox, foi uma revolução, cola Pritt foi revolução, e essa ideia de colocar uma bateria e compor em cima disso [também]. (DOLABELA, 2017a)

Figura 309 – Cartaz Divergência Socialista, com Lili Brik.



Fonte: Arquivo Dolabela.

5.10.1 Bijoux O'Hara

"Ela possuía uma voz fina, antidiva, mas era dona de uma personalidade marcante" (1993, pág. 24), comenta Hans Richter sobre a participação performática de Emmy Hennings, no Cabaré Voltaire, em Zurique, no tempo dos dadaístas.

> Quem é o Divergência? Eu falei, a Silma. Eu sempre escrevi pra Silma, a persona assim. Não tô escrevendo pra mim, não to escrevendo pra ninguém, é a Silma. Eu acho e continuo falando, a Silma é a Carmen Miranda, bicho. Não canta nada, mas a Silma no palco... igual a Silma eu nunca vi.
> [...]
> Não existiria Divergência sem a Silma. (DOLABELA, 2017a)

Silma Bijoux O'Hara, vocalista, performer e figurinista, é uma figura central para a Divergência Socialista. Tive a oportunidade de entrevistá-la em dezembro de 2020.

BIJOUX O'HARA[217] – Todo mundo fala que eu tenho uma puta presença no palco. Que eu sou isso, que eu sou aquilo. O povo fica: "diva". E eu morro de rir, porque eu não acredito em nada disso. Tudo isso que eu fazia é porque eu tinha que fazer aquilo. Eu não queria ser cantora, mas eu tinha que fazer aquilo, e eu não consigo nem explicar. Eu gostava de fazer aquilo e eu tinha que gritar enlouquecidamente daquela maneira igual eu gritava. Ninguém me mandava nem nada, eu gritava. Eu tinha que gritar. Era uma coisa totalmente visceral. Nada, nada, nada no Divergência, nunca, foi uma coisa planejada. Tudo era totalmente intuitivo e visceral. O tempo todo.

Figura 310 – Silma, em show da Divergência Socialista, no Matriz Casa Cultural.



Fonte: Registro em vídeo de Patrícia Moran.

[217] Todos os depoimentos de Silma Bijoux O'Hara neste capítulo são parte da entrevista com a artista, realizada por Clara Albinati, em 2020.

Silma nasceu em Belo Horizonte, mas passou parte da infância e juventude em Paracatu, cidade de residência de sua família paterna. No início dos anos 1980, Silma transitava por diferentes cursos na Faculdade de Comunicação, na Fafich, em Belo Horizonte. Conheceu Mário Santiago (Marompas) no bar Canil e começaram a namorar. Nessa época, Mário era baixista no Sexo Explícito

BIJOUX O'HARA – Final de noite e eu já estava na faculdade, não sei por que, eu fui parar nesse Canil. Quando eu cheguei lá, eu enlouqueci com as músicas. Que música é essa que tá tocando? [...] Eu pensei, nossa, aqui é meu lugar. Já começou a me dar um comichão. [...] Foi aí que eu comecei a frequentar esse povo. E foi aí que eu comecei a namorar o Mário e aí foi uma loucura.

Durante um ensaio do Sexo Explícito, Silma foi convidada a participar da banda. Permaneceu cerca de um ano, mas o ambiente machista criado por alguns de seus integrantes era muito desgastante e ela decidiu sair. Logo depois, foi convidada por Marcelo Dolabela para a Divergência Socialista, banda com a qual se identificou totalmente.

BIJOUX O'HARA – Eu morria de medo do Marcelo. Era muito engraçado. Porque o Marcelo era aquela coisa: oooh, Marcelo Dolabela. E eu olhava aquele trem barbudo e pensava: esse come criancinha. [...] Porque o Marcelo era muito sério, e com aquela barbona tipo Marx, todo comunista. [...] O Marcelo era essa vaca sagrada pra mim e eu morria de medo. [...] Ele tinha uma cara séria e como ele era muito tímido, eu achava que ele era bravo. Aí um belo dia, quando eu saí do Sexo Explícito, [...] estou bem lá em casa, o Marcelo perguntou se podia ir lá, porque queria falar umas coisas comigo. Eu pensei: meu deus. Eu fiquei morrendo de medo. Aí ele falou assim: "Eu queria que você entrasse no Divergência". [...] E eu perguntei: "você tem certeza?" e ele disse – "tenho, eu quero que você entre pro Divergência". Aí pronto, aí foi uma loucura.

Sobre a origem do nome artístico "Bijoux O'Hara", Silma comenta:

BIJOUX O'HARA – Eu nunca tive apelido, nunca conseguiu pegar. Era Silminha, tal, mas ele [Marcelo Dolabela] falou assim: Arrumei um pseudônimo pra você: Bijoux O'Hara. E eu quase tive um orgasmo. Que coisa linda. Mas por que Bijoux O'Hara? Eu adorei o nome. Ele falou assim: Bijoux porque é coisa pequenininha, e o O'Hara é por causa da Scarlet. Aí que eu morri, porque quando eu vi a Scarlet O'Hara eu me apaixonei com a beleza do filme, do figurino, ainda mais porque eu sou igualzinha a ela – "amanhã eu penso nisso, amanhã eu penso nisso". E eu pensei, como que esse cara faz uma leitura dessa? Como que ele me identifica com uma coisa que eu me identifico tanto? O Marcelo lia minha alma e acho que eu, de alguma maneira, a dele, na poesia dele. É uma coisa por aí. Foi um presente, tanto que sempre assino como Silma Bijoux O'Hara.

Figura 311 – Divergência Socialista. Marcelo Dolabela, Silma Bijoux O'Hara e Bruno Verner.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Silma conta que, no encontro com Marcelo Dolabela, houve uma espécie de conexão de almas. "Eu não entendia as poesias dele, mas era apaixonada e, por isso, compreendia" (BIJOUX O'HARA, 2020). Peço que Silma me fale sobre essa forma de compreensão que permite que ela "incorpore" tão intensamente as letras de Marcelo Dolabela.

BIJOUX O'HARA – No primeiro ensaio, Marcelo chega com aqueles escritinhos, me deu e disse: "aqui, canta aí". E eu falei: "como que eu vou cantar isso daqui?". Ele falava com todo mundo: "Acho que pode ser um trem assim..." e aí, pronto, eu saía cantando. [...] Ele chegava com uns papeizinhos assim e dava as letras das músicas. E aí eu lia aquilo e ficava totalmente embevecida, apaixonada com a poesia do Marcelo. Completamente apaixonada, mas não entendia nada. [...] Então, antes de qualquer coisa, toda vez que o Marcelo me dava alguma coisa e eu lia aquilo, eu ficava tão tocada por aquilo que eu não cantava aquilo, eu sentia aquilo. Através da minha fala, através da minha voz. E eu acho que por isso foi muito forte. Por isso eu durei tanto tempo no Divergência, eu acho que é por isso que ele fala que eu sou o Divergência. Ele me falava que o Divergência era eu. Eu falava: "tá doido, Marcelo, o Divergência é vocês". Ele falava: "é você, é você". Eu ficava morrendo de vergonha, mas lógico que feliz também, né. Mas é por causa disso, eu ficava completamente apaixonada. Deslumbrada e encantada com a poesia dele, sempre. Deve ser muito legal pra um poeta ter alguém que incorpora a poesia dele.

Figura 312 – Divergência Socialista. Silma usa um figurino futurista.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Surpreendo-me com a memória visual de Silma, que lembra em detalhe como estava vestida nos momentos marcantes de sua vida, cada roupa evocando uma pequena história. Essa sensibilidade para a invenção de vestuários esteve presente desde a infância. Encontro algumas fotos de um show ou ensaio da Divergência Socialista em que Silma veste um figurino futurista.

BIJOUX O'HARA – Eu sempre adorei tudo que é Sci-fi. Tudo que era ficção científica eu adorava, *Perdidos no Espaço*, *Jornada nas Estrelas*, adorava aquelas roupas espaciais. E na New Wave teve isso, né [...] e eu pensei – "ah vou fazer uma roupa assim pra mim". Tinham acabado de lançar essas taças de acrílico, e era caro. E era transparente, né. Esses filmes todos de espaço, também os retrô da década de 50, têm vidro colocado nas roupas, nos capacetes. [...] Aí eu tinha uma toca de natação muito bacana, eu taquei um spray prateado. Igualzinho aquelas anteninhas. Dei um jeito de colar. E a coisa ficou super bacana.

Silma inventa alguns termos curiosos para pensar seu trabalho: "*minimal total over*" e "crouton do crouton", este último se referindo a aproveitar, ensamblar e criar coisas novas e surpreendentes a partir dos restos de invenções passadas.

BIJOUX O'HARA – E eu falo que eu sou assim *minimal total over*. Ou *total over minimal*. E a Rosa[218] fica falando que isso não tem nada de *minimal*. Como não? Eu queria ter feito muito mais, mas isso foi o mínimo que eu

[218] Rosa é filha de Silma.

consegui fazer (risadas). E a gente tem um termo pra falar de semiótica, que é “crouton do crouton”. É porque a gente tinha feito crouton e sobrou na panela aqueles fiapinhos que ficam mais torradinhos, que era o crouton do crouton. E pra essas coisas todas é isso, “crouton do crouton”.

Figura 313 e 314: Cenário e figurino criados por Silma Bijoux O’Hara para o clipe da música da Divergência Socialista, *Thomas Mann/ Morte em Veneza (Eat me)* (2020), a partir da montagem de diferentes figurinos e objetos utilizados em performances anteriores. No clipe, Bijoux O’Hara é uma fada-flor que come flores.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ow3fyWUAT18

Ao longo da entrevista, Silma comenta muitas vezes sobre a dificuldade que sentia, e sente, em se reconhecer artista. Apenas recentemente, em 2020, ao rever uma *live* em que participou, ao se escutar narrando a própria trajetória, compreendeu o papel fundamental que a Divergência Socialista teve em sua vida e de como, a partir dessa experiência, pode se desenvolver como performer e figurinista.

BIJOUX O’HARA – Eu me encontrei nisso, comecei o entendimento do que eu era. Só entendi isso esse ano [2020]. É tão louco, a coisa era tão do coração e

da alma e visceral, que só esse ano eu fui entender o que era o Divergência na minha vida. [...] Inclusive, não por não dar valor, mas eu não tinha no currículo o Divergência. Nem citava. É isso, eu não me acreditava como artista. É doido demais.
[...]
Eu fiquei completamente emocionada com a minha trajetória de vida. [...] Eu só descobri isso nessa *live*. Quando eu vi no outro dia. [O Divergência] que abriu o caminho para o figurino, as coisas que eu faço, o jeito que eu sinto. Eu acho que eu só consegui me entender e entender o que eu sou através do Divergência e isso é muito forte. Você conhecer uma pessoa igual o Marcelo Dolabela e ser parceira de uma vida dele, isso não tem preço. Eu só posso agradecer a tudo, anjo, fada, deus, ao Marcelo, porque é uma coisa muito forte na minha vida. [...] Então, assim, eu acho que mudou todo o enfoque da minha vida e me situou no lugar que eu tinha que estar, porque eu sempre fui à frente de tudo. É um saco isso, eu sofro muito com isso. [...] O Divergência, se não fosse uma banda dessas, eu nunca ia cantar. Quando que eu ia cantar numa banda? Eu falo – eu não canto, eu encanto. Fica todo mundo encantado. As minhas paixões, assim, na fantasia, são fada e sereia. Aí eu sou uma fada-sereia. Então eu encanto, tanto fazendo fada, quanto sereia. E aí, é tudo isso, então, o Divergência é minha vida.

5.11 Último Número

> Sua música tem climas, clímax e anti-clímax, e torna ainda mais forte uma poesia cinematográfica, que fala por imagens delicadas e violentas que raciocinam irracionalmente. Lugar do desespero e da alegria erótica. Lugar da voz no ritual da poesia elétrica. (A LIRA... 1989, pág. 9-15)

O Último Número[219] surgiu em 1985, quando Jair Fonseca e John Ulhoa decidiram montar um grupo próprio, dando vazão ao estilo lírico, característico da poesia de Jair. O nome da banda vem do título do que é considerado o último poema de Augusto dos Anjos. O soneto *O Último Número*[220] apresenta um diálogo entre o eu-lírico poeta, em seu leito de morte, e o último número, seu último poema, que não consegue concretizar, impossibilidade que o atormenta e o acompanha até a morte. Paradoxalmente, esta angústia termina por ganhar a forma de um poema, *O Último Número*, produzindo um efeito de infinito, de *mise en abyme*.

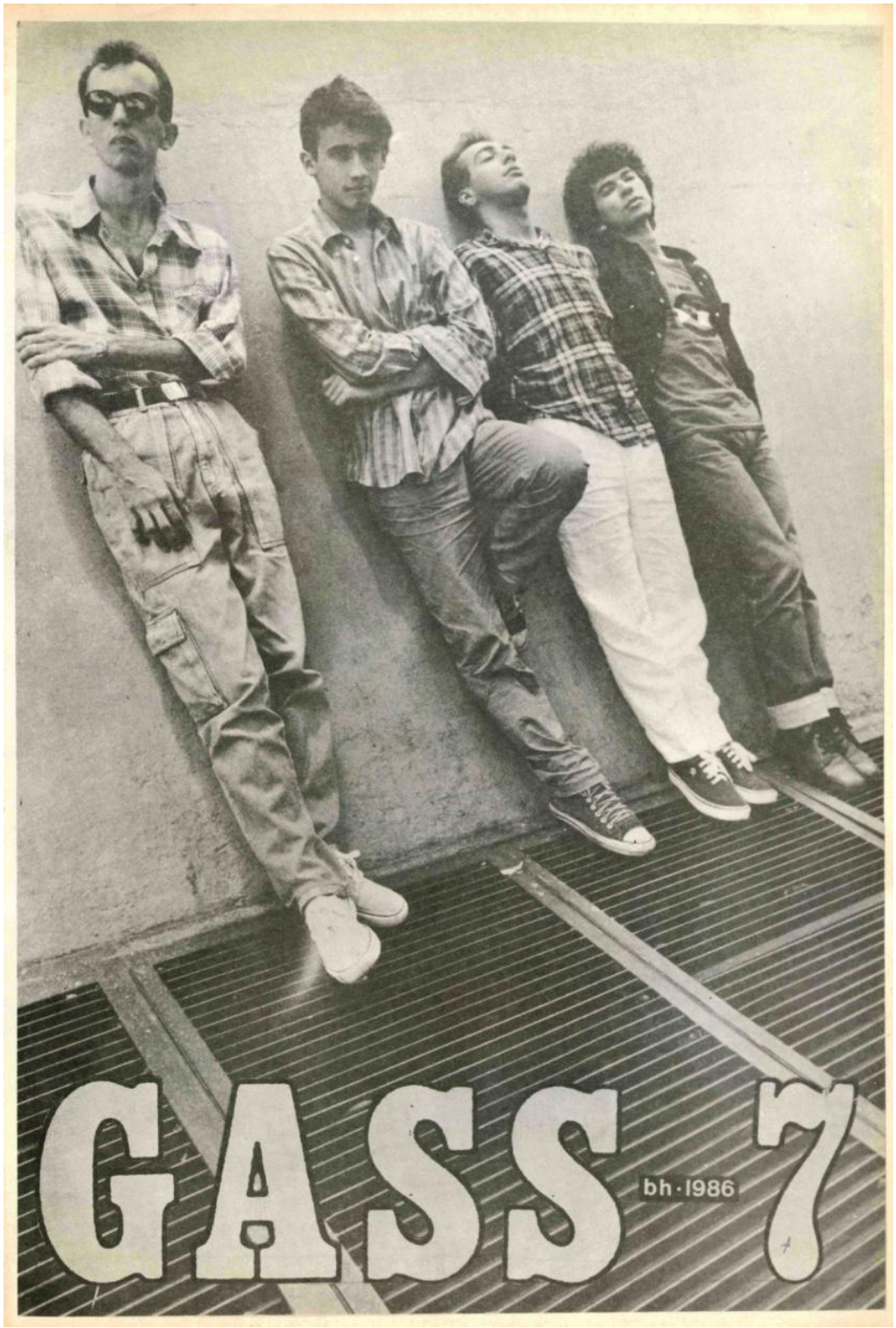
> O nome é interessante, não só porque vem de um poema do poeta estranho da literatura brasileira. Estranho e popular, né. Aliás, Augusto dos Anjos é extremamente popular, porque os temas dele são escabrosos, no entanto ele alcançou

[219] As músicas da banda *Último Número* podem ser escutadas no link: <https://www.youtube.com/channel/UCBBapNJ1ypnrP8cfj-MQaqQ/videos>, acesso em 15 de fevereiro de 2021.

[220] *O Último Número*: "Hora da minha morte. Hirta, ao meu lado,/ A Idéia estertorava-se... No fundo/ Do meu entendimento moribundo/ Jazia o Último Número cansado.// Era de vê-lo, imóvel, resignado,/ Tragicamente de si mesmo oriundo,/ Fora da sucessão, estranho ao mundo,/ Com o reflexo fúnebre do Incriado:// Bradei: - Que fazes ainda no meu crânio?/ E o Último Número, atro e subterrâneo,/ Parecia dizer-me: "É tarde, amigo!// Pois que a minha antogênica Grandeza/ Nunca vibrou em tua língua presa,/ Não te abandono mais! Morro contigo!" (Augusto dos Anjos, em *Eu e outras poesias*, 1912).

> um grande público. Após sua morte, evidentemente. O título era também, para além de ser um poema, de um poeta desse tipo, extremamente popular, era um nome que soa bem. Proparoxítonas, "último número". As palavras esdrúxulas, como são chamadas, são raras em português. Então soa bem e, também, traduz o infinito. O último número não existe, né. Qual é o último número? (FONSECA, Jair, 2020)

Figura 315 – Capa da revista Gass nº7, 1986. Fotografia com integrantes da banda Último Número.



Fonte: GASS. Belo Horizonte, n7, 1986.

Na revista Gass[221] nº7 (Belo Horizonte, 1986) há uma matéria sobre a banda, com uma entrevista com seus integrantes – Jair Fonseca (letrista e vocalista), John Ulhoa (guitarrista), Clôde Franco (baterista) e Paulo Horta (baixista). Nela, relacionam poesia e musicalidade, a partir da prática do grupo e da perspectiva lírica de Jair:

> JAIR – A minha vida para a música é uma coisa inversa, meio estranha, porque quando comecei a escrever poesia – antes eu escrevia prosa, aquela coisa de adolescente – foi música. Eu ouvia música, eu ficava com a música. Só que eu nunca ia imaginar que faria música, que eu cantaria meus versos algum dia.
>
> JOÃO [John] – Quando o Jair me dá uma letra, eu faço uma música pensando em deixar a letra bem mais forte do que ela é. Porque geralmente são letras fortes no conteúdo, as palavras são bem marcantes, aí eu fico pensando em dar cada vez mais força pressas palavras.
>
> JAIR – Tem essa coisa: quando eu penso no espírito, tem uma certa coisa assim, eu acho que a música que habita ali tem um espírito. Além da própria temática sugerir alguma coisa, o ritmo inteiro das palavras carrega o sentido da música. (GASS, 1986, p.9)

5.12 Cultura, meu bem!

Figuras 316 e 317 – Fotografias da posse da gestão Onda do DCE-UFMG, 1983.



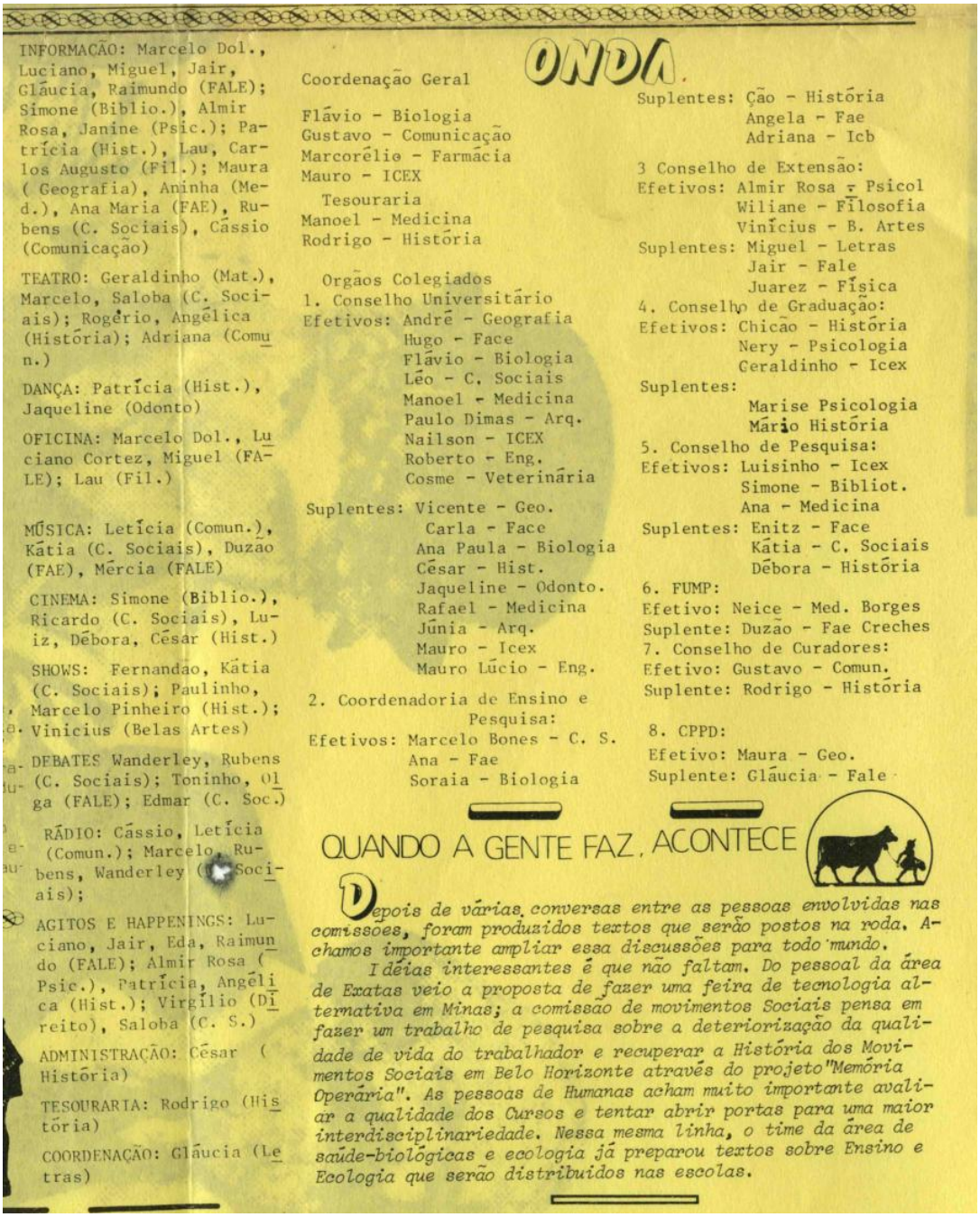


Fonte: Arquivo Dolabela.

> Então, tinha doido de tudo quanto é jeito. Doido político, que pensava que vinha uma revolução, o Virgílio Mattos, falava que a gente tinha que comprar arma, pra andar armado, porque a revolução ia pedir pra gente pegar nas armas. Tinha o Magrelo que acreditava em disco voador, que a revolução seria um disco voador que ia levar a gente e era Raul Seixas. O Magrelo numa dessas passagens que falaram que o mundo ia acabar, acho que em 1984, foi por aí, que eles cismaram de enterrar comida na Serra do Cipó, que a Serra do Cipó ia sobreviver. Iam sobreviver três pontos na América: Serra do Cipó, Macchu Picchu e São Tomé das Letras. Duas em Minas Gerais e uma no Peru, o Macchu Picchu! E que tem um túnel que liga Serra do Cipó, Macchu Picchu e São Tomé das Letras. Que a gente ficaria lá no topo, desenterraria as comidas e sobreviveria. Depois, quando as águas baixassem, a gente pegaria esses túneis e andaria. (DOLABELA, 2009)

[221] A revista Gass foi uma publicação belorizontina de temática musical, ativa nos anos 1980, que abrangia o cenário nacional e internacional do rock, punk e pós-punk. Na revista, também há matérias sobre cinema e vanguarda. Marcelo Dolabela foi um dos seus fundadores, escreveu artigos e colaborou na realização gráfica. Jair Fonseca também tem textos publicados na revista.

Figura 318 – Nomes dos integrantes da chapa Onda.



ONDA.

INFORMAÇÃO: Marcelo Dol., Luciano, Miguel, Jair, Gláucia, Raimundo (FALE); Simone (Biblio.), Almir Rosa, Janine (Psic.); Patrícia (Hist.), Lau, Carlos Augusto (Fil.); Maura (Geografia), Aninha (Med.), Ana Maria (FAE), Rubens (C. Sociais), Cássio (Comunicação)

TEATRO: Geraldinho (Mat.), Marcelo, Saloba (C. Sociais); Rogério, Angélica (História); Adriana (Comun.)

DANÇA: Patrícia (Hist.), Jaqueline (Odonto)

OFICINA: Marcelo Dol., Luciano Cortez, Miguel (FALE); Lau (Fil.)

MÚSICA: Letícia (Comun.), Kátia (C. Sociais), Duzão (FAE), Mércia (FALE)

CINEMA: Simone (Biblio.), Ricardo (C. Sociais), Luiz, Débora, César (Hist.)

SHOWS: Fernandao, Kátia (C. Sociais); Paulinho, Marcelo Pinheiro (Hist.); Vinicius (Belas Artes)

DEBATES Wanderley, Rubens (C. Sociais); Toninho, Olga (FALE); Edmar (C. Soc.)

RÁDIO: Cássio, Letícia (Comun.); Marcelo, Rubens, Wanderley (C. Sociais);

AGITOS E HAPPENINGS: Luciano, Jair, Eda, Raimundo (FALE); Almir Rosa (Psic.), Patrícia, Angélica (Hist.); Virgílio (Direito), Saloba (C. S.)

ADMINISTRAÇÃO: César (História)

TESOURARIA: Rodrigo (História)

COORDENAÇÃO: Gláucia (Letras)

Coordenação Geral

Flávio - Biologia
Gustavo - Comunicação
Marcorélio - Farmácia
Mauro - ICEX

Tesouraria
Manoel - Medicina
Rodrigo - História

Orgãos Colegiados
1. Conselho Universitário
Efetivos: André - Geografia
Hugo - Face
Flávio - Biologia
Léo - C. Sociais
Manoel - Medicina
Paulo Dimas - Arq.
Nailson - ICEX
Roberto - Eng.
Cosme - Veterinária

Suplentes: Vicente - Geo.
Carla - Face
Ana Paula - Biologia
César - Hist.
Jaqueline - Odonto.
Rafael - Medicina
Júnia - Arq.
Mauro - Icex
Mauro Lúcio - Eng.

2. Coordenadoria de Ensino e Pesquisa:
Efetivos: Marcelo Bones - C. S.
Ana - Fae
Soraia - Biologia

Suplentes: Ção - História
Angela - Fae
Adriana - Icb

3 Conselho de Extensão:
Efetivos: Almir Rosa - Psicol
Wiliane - Filosofia
Vinícius - B. Artes
Suplentes: Miguel - Letras
Jair - Fale
Juarez - Física

4. Conselho de Graduação:
Efetivos: Chicão - História
Nery - Psicologia
Ceraldinho - Icex
Suplentes:
Marise Psicologia
Mário História

5. Conselho de Pesquisa:
Efetivos: Luisinho - Icex
Simone - Bibliot.
Ana - Medicina
Suplentes: Enitz - Face
Kátia - C. Sociais
Débora - História

6. FUMP:
Efetivo: Neice - Med. Borges
Suplente: Duzão - Fae Creches
7. Conselho de Curadores:
Efetivo: Gustavo - Comun.
Suplente: Rodrigo - História

8. CPPD:
Efetivo: Maura - Geo.
Suplente: Gláucia - Fale

QUANDO A GENTE FAZ, ACONTECE

Depois de várias conversas entre as pessoas envolvidas nas comissões, foram produzidos textos que serão postos na roda. Achamos importante ampliar essa discussões para todo mundo.

Idéias interessantes é que não faltam. Do pessoal da área de Exatas veio a proposta de fazer uma feira de tecnologia alternativa em Minas; a comissão de movimentos Sociais pensa em fazer um trabalho de pesquisa sobre a deteriorização da qualidade de vida do trabalhador e recuperar a História dos Movimentos Sociais em Belo Horizonte através do projeto "Memória Operária". As pessoas de Humanas acham muito importante avaliar a qualidade dos Cursos e tentar abrir portas para uma maior interdisciplinariedade. Nessa mesma linha, o time da área de saúde-biológicas e ecologia já preparou textos sobre Ensino e Ecologia que serão distribuidos nas escolas.

Fonte: DOLABELA, Marcelo (arte). **Cartaz-jornal Onda**: cultura meu bem. Belo Horizonte, 1983.

"Tinha doido de tudo quanto é jeito": refletindo os desejos tão plurais da juventude daquele momento, surgiu uma proposta, em forma de onda para o DCE-UFMG. A *Onda* foi um movimento cultural que coordenou esta entidade, entre 1983-84, com o lema: "Cultura, meu bem!". A chapa reuniu dezenas de estudantes, provenientes dos mais variados cursos da universidade, que se posicionavam como

independentes em relação às tendências existentes (muitos integrantes haviam participado de tendências anteriormente, como é o caso de Ana Caetano e Marcelo Dolabela) e que se agruparam em torno à percepção comum de que a cultura está indissociavelmente vinculada à política. A chapa integraria também os estudantes estigmatizados como porra-loucas, incorporando seus pontos de vista. Segundo Gustavo Gazzinelli (2019), presidente da gestão Onda do DCE-UFMG, foi a primeira vez, em 20 anos, que uma chapa independente ganhava as eleições.

> Quando a gente conseguiu fazer essa articulação para disputar o DCE e ganhamos, foi uma eleição que não foi apertada, nós ganhamos de folga. Acho que, se juntasse os votos do PCdoB e da Centelha, não daria a quantidade de votos que a gente teve. Então a gente fez uma articulação de bastidores com várias escolas. Foi um período que teve muita greve e as assembleias dos estudantes eram muito manipuladas. Então a gente, às vezes, se rebelava nessas assembleias. E éramos vaiados e tudo mais. Mas a gente foi identificando as pessoas que eram independentes de diferentes escolas da UFMG. Na hora de montar a chapa, a gente foi procurando uma por uma, para ter uma chapa bem representativa da universidade. (GAZZINELLI, 2019)

Nas gráficas da Onda é possível encontrar a relação dos nomes dos membros da chapa, são mais de 30 estudantes. Alguns integrantes de Cemflores participaram – Luciano Cortez, Marcelo Dolabela e Jair Fonseca –, coordenando, sobretudo, as áreas de "agitos & happenings" e oficinas.

Marcelo Dolabela realizou muitas gráficas da Onda, nelas, notamos, claramente, a influência de Cemflores. Por meio da colagem, Dolabela une referências culturais e políticas. Karl Marx e o comunismo, lado a lado ao humor dos irmãos Marx, transformados pela apropriação antroPOPfágica que homenageia e, ao mesmo tempo, dessacraliza os ídolos e suas ideias, colocando-os ao alcance de todos.

A influência de Cemflores é perceptível também na elaboração da perspectiva político-cultural da Onda, como podemos observar neste texto, publicado no verso do mesmo cartaz-jornal, onde discutem sobre a relação entre arte e cultura, propõem a utopia como ação no presente e fazem referência a Maiakovski e à vanguarda russa.

> Depois de infinitas propostas para salvar a cultura e criar paraísos futuros para a humanidade, o que ainda poderia ser proposto no campo cultural e no espaço da utopia?
> Antes de mais nada, fique claro que o trato dicotomizado INTERVENÇÃO POLÍTICA X AGITO CULTURAL é do tempo em que Maiakovski andava de calça curta e que, de lá pra cá, esse papo está na lista dos mais furados.
> Cultura é ação, isto é, produzir trabalhos e debates, no presente, que superem e transformem as linguagens caretas – retrógradas das "artes", da política e do próprio cotidiano. É despir dos infindáveis papos sem ação e vestir a roupa do criar/debater aquilo que estivermos fazendo/consumindo.
> [...]

> Isto quer dizer que o futuro da utopia terá seu fim, o lugar da utopia será o próprio presente, e nós faremos o exercício dela. (UM FANTASMA..., s.d., provavelmente, 1983)

Figura 319 – Fotografia com cartaz Onda, 1983.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 320 – Cartaz-jornal Onda (33x46cm), 1983. Arte: Marcelo Dolabela.



Fonte: DOLABELA, Marcelo (arte). **Cartaz-jornal Onda**: cultura meu bem. Belo Horizonte, 1983.

A Onda surgiu no contexto nacional da campanha por *Diretas Já*, que teve seu início em 1983 e se intensificou em 1984, quando milhões de brasileiros ocuparam as

ruas, reivindicando o direito de votar para presidente. Nos primeiros meses deste ano, manifestações multitudinárias irromperam no país. Em Belo Horizonte, no dia 24 de fevereiro de 1984, ocorreu um comício na Praça Rio Branco que reuniu cerca de 300 mil pessoas. Em São Paulo, no dia 16 de abril, aconteceu, no Vale do Anhangabaú, a maior passeata da história brasileira até então, reunindo 1 milhão e 500 mil manifestantes. Os eventos contaram com a participação de personalidades de diferentes partidos e ideologias, que dividiram o palanque – políticos do PT, PMDB, PDT, PTB e, inclusive divergências no PDS (Partido Democrático Social, sucessor da ARENA). As figuras mais marcantes foram Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Ulysses Guimarães (PMDB), apelidado de "Sr. Diretas", juntos realizaram a Caravana das Diretas[222], percorrendo 22 mil quilômetros, passando por 15 estados do norte, nordeste e centro-oeste do país (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.483). Os movimentos sociais se uniram à campanha – CUT, CONCLAT, OAB, ABI, CEBs e CJP, sindicatos, movimentos negro, feminista e estudantil, entre outros. As mobilizações tiveram também a adesão de representantes do esporte e da cultura, como os jogadores de futebol Sócrates e Reinaldo; os atores Raul Cortez, Dina Sfat, Juca de Oliveira e Fernanda Montenegro; os intelectuais/escritores: Antônio Cândido, Lygia Fagundes Telles e Celso Furtado; e os músicos Chico Buarque, Gilberto Gil, Alceu Valença, Martinho da Vila, Maria Bethania, Paulinho da Viola e Fafá de Belém, que cantou o hino nacional, em uma interpretação que se tornou um dos símbolos das Diretas. Mas a grande protagonista das *Diretas Já* foi a população brasileira, que, com sua inventividade tomou as ruas com apresentações teatrais relâmpago, cartazes diversos, papéis picados, marchinhas de carnaval, bonecos e até um dragão gigante, conhecido como o *Dragão das Diretas*, invenção do artista plástico Alex Chacon. "A campanha foi concebida toda em amarelo, ideia do editor Caio Graco Prado – filho do historiador Caio Prado Jr – que apostava em uma mobilização alegre como um girassol e sustentada pela criatividade" (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.483). A grande movimentação da sociedade conseguiu ainda romper a censura da Rede Globo e dos meios de comunicação de massa que se viram obrigados a noticiar os eventos (BERTONCELO, 2007; SCHWARCZ e STARLING, 2015).

[222] O presidente do PDT, Doutel de Andrade, também participou da Caravana das Diretas.

Figura 321 – Dragão das Diretas, de Alex Chacon, 1984.



Fonte: http://outras-bossas.blogspot.com/2013/09/no-comicio-das-diretas.html

O período é também o de consolidação do PT como maior partido de esquerda do país, congregando diferentes frentes. Grande parte dos integrantes de Cemflores e da Onda se vinculou, de alguma forma, a esse partido.

> Eu e o Leo [Leonardo Avritzer] entramos na Onda por isso, a gente tinha críticas à maneira como as tendências tradicionais lidavam com a política. A gente achava que era outro momento no país, o PT já existia, nós ajudamos a criar o PT, já tinha tido eleição, o PT já tinha enfrentado o primeiro momento eleitoral. A gente estava com uma ideia de que, na verdade, para o Brasil naquele momento era muito melhor ter um partido tipo o PT que congregava várias coisas. Para nós era um sonho, juntar o movimento operário, o movimento dos trabalhadores da cidade, o movimento estudantil... Isso era muito mais importante que uma tendência que tinha um receituário como a Centelha tinha, a Convergência Socialista tinha. Era muito mais importante o PT do que qualquer outra coisa. Então a gente queria estar em um movimento mais amplo, porque os problemas do Brasil eram muito mais sérios. Eram problemas de liberdade democrática. [...] E a Onda para nós era isso. Para mim particularmente era um local onde, de fato, a gente podia trazer a cultura para dentro da luta política. O que até então nenhuma das tendências tinha feito. (FARIA, Ana Caetano, 2020)

Como o próprio lema da chapa indica – "Cultura, meu bem!" – a atuação da Onda foi marcante neste território. O DCE-cultural da UFMG que "estava meio abandonado, largado às traças", segundo Gazinelli (2019), foi reformado. "Não chegou

a ser uma grande reforma, mas a gente criou uma condição de transformar em um lugar legal para ter atividade cultural" (GAZZINELLI, 2019). No DCE-cultural, foram criados o Babyork Arte Bar; a Galeria Graffiti, um espaço para exposições de arte; e o cinema-teatro Oswald de Andrade, com capacidade para 500 pessoas. Também foi intenção restaurar a máquina off-set do DCE (que havia sido destruída por um grupo terrorista de direita), criando a gráfica Carlos Marighela, mas este projeto ficou inconcluso.

Figura 322 – Placa da sala Oswald de Andrade, DCE-UFMG gestão Onda 1983-1984.



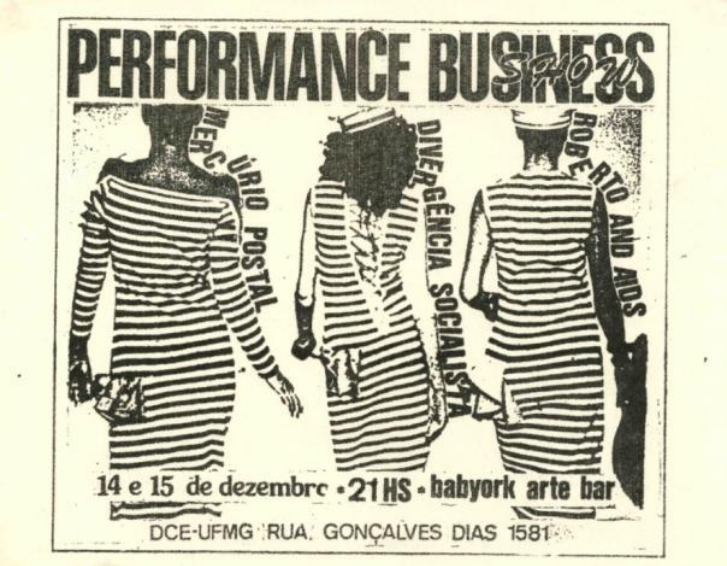
Fonte: Arquivo Marcelo Dolabela.

O DCE-cultural virou um espaço de encontro, marcando a cena cultural alternativa da cidade, com shows, festas e eventos diversos.

O projeto Ondas Polifônicas, com a proposta de apresentações mensais de novos músicos e compositores, trouxe a Belo Horizonte artistas como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e os grupos Premeditando o Breque e Língua de Trapo, também abriu espaço para bandas e músicos locais.

Foram realizados recitais e performances poéticas, como *Performance Business Show* (1983), "espetáculo multimídia" em três quadros, com: I- Divergência Socialista (Marcelo Dolabela, Fabiana Figueiredo, Roberto Nosso, Jair Fonseca, Mário Marompas), II- Mercúrio Postal (Paulinho Brito e Simone Wajman) e III- Roberto and the Aids (Roberto Soares, Eri Gomes, Roney Souza e Edival Vitral), com a incorporação de textos de autores diversos (Maiakovski, Nina Hagen, James Joice e poemas dos próprios artistas participantes).

Figura 323 – Panfleto do espetáculo multimídia *Performance Business Show*, 1983.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Houve eventos temáticos, um deles, totalmente organizado por mulheres, *Complô: uma trama de mulheres*, com a apresentação de filmes, fotos, arte visual, dança, poemas e música.

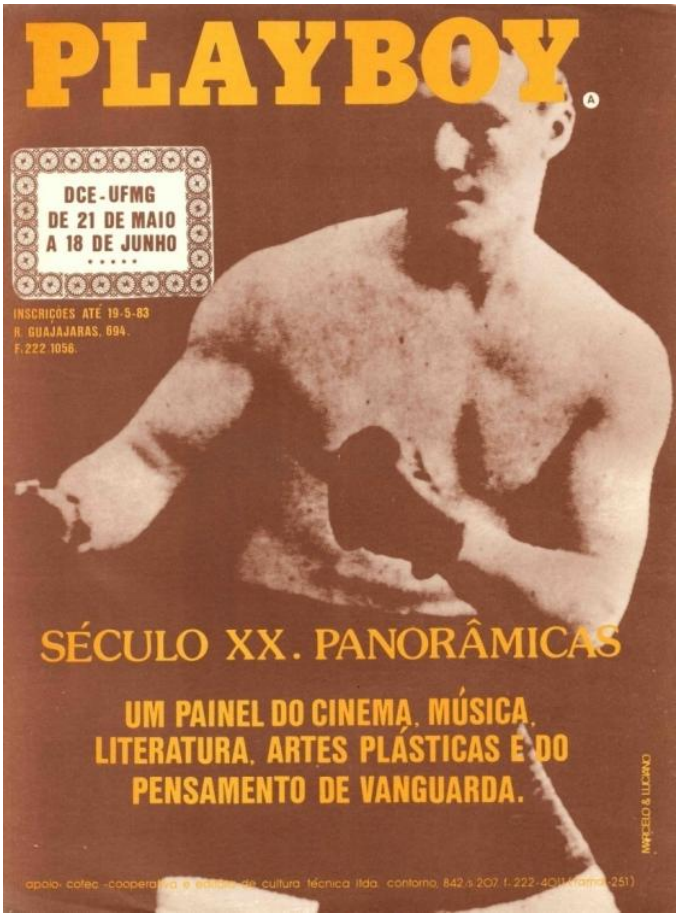
Figura 324 – Cartaz do evento *Complô: uma trama de mulheres*.

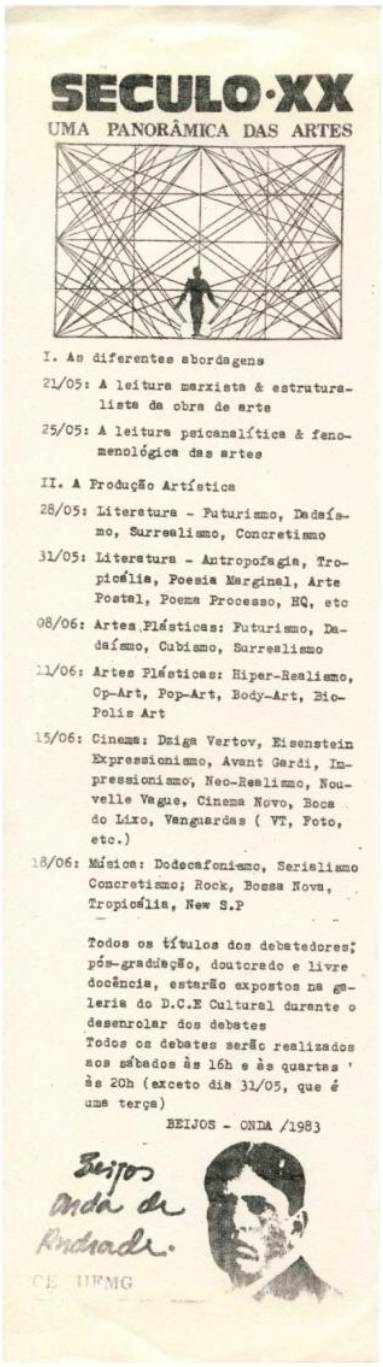


Fonte: Arquivo Dolabela.

Entre os *happenings & agitos*, encontro, no arquivo Dolabela, documentação referente a um conjunto de debates, ocorridos no seminário *Século XX. Panorâmicas: um painel do cinema, música, literatura, artes plásticas e do pensamento de vanguarda*. Com grande influência das pesquisas de Cemflores e, provavelmente organizado por Marcelo Dolabela e Luciano Cortez, o evento trouxe discussões sobre cultura, política, psicanálise e vanguarda.

Figuras 325 e 326 – Cartaz e programação do evento *Século XX. Panorâmicas: um painel sobre música, literatura, artes plásticas e do pensamento de vanguarda.*




SECULO·XX

UMA PANORÂMICA DAS ARTES

I. As diferentes abordagens

21/05: A leitura marxista & estruturalista da obra de arte

25/05: A leitura psicanalítica & fenomenológica das artes

II. A Produção Artística

28/05: Literatura - Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Concretismo

31/05: Literatura - Antropofagia, Tropicália, Poesia Marginal, Arte Postal, Poema Processo, HQ, etc

08/06: Artes Plásticas: Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo

11/06: Artes Plásticas: Hiper-Realismo, Op-Art, Pop-Art, Body-Art, Bio-Polis Art

15/06: Cinema: Dziga Vertov, Eisenstein Expressionismo, Avant Gardi, Impressionismo, Neo-Realismo, Nouvelle Vague, Cinema Novo, Boca do Lixo, Vanguardas (VT, Foto, etc.)

18/06: Música: Dodecafonismo, Serialismo Concretismo; Rock, Bossa Nova, Tropicália, New S.P

Todos os títulos dos debatedores; pós-graduação, doutoredo e livre docência, estarão expostos na galeria do D.C.E Cultural durante o desenrolar dos debates

Todos os debates serão realizados aos sábados às 16h e às quartas às 20h (exceto dia 31/05, que é uma terça)

BEIJOS - ONDA /1983

Beijos
Onda de
Andrade.

CE UFMG

Fonte: Arquivo Dolabela.

Em 1983, a Onda também publicou o livrinho *Poucas e boas: poemas Ondistas*, reunindo poemas de alguns integrantes da chapa.

Figuras 327 e 328 – Contracapa e capa do livro *Poucas e boas: poemas Ondistas*, 1983.



Fonte: DOLABELA, Marcelo et.al. **Poucas e boas**: poemas ondistas. Belo Horizonte: Onda DCE-UFMG, 1983a.

Em 1984, como parte do projeto Bomba de rock, idealizado pela Onda, ocorre o show *Às armas*, com a participação das bandas Sexo Explícito, Divergência Socialista e Coquetel Molotov. Dolabela guardou o cartaz do evento em seu arquivo. A gráfica, de sua autoria, e que, segundo o poeta, foi colada por toda cidade, é muito provocativa, apresentando literalmente uma cena de sexo explícito, os órgãos genitais levemente tampados pelos nomes das bandas e a mensagem "esse cartaz é proibido para menores de 21 anos".

> Esse cartaz foi uma coisa. Onde colocava, o povo chegava e ficava doido. O povo deixava por. Na hora que eles viam, o povo arrancava e ficava puto da vida. Porque era uma indecência. Imagina (risos). [A gente colava] em bar, em teatro, em tudo. Nos lugares que a gente frequentava. E a gente frequentava tudo na rua. Então isso foi uma corrida. Todo mundo queria ver. (BIJOUX O'HARA, 2020)

Silma (2020) conta que, durante o show da Divergência Socialista em *Às Armas*, Fabiana Figueiredo, que fazia backing vocal na banda à época, usou um figurino confeccionado por Marcelo Dolabela: uma malha cor de pele com uma perereca peluda enorme costurada. Em uma conversa informal, Dolabela relembra que as letras do título *Às Armas* decoravam o cenário. Preocupados com uma possível repressão policial, em um determinado momento da apresentação, as letras foram embaralhadas, formando a palavra "Amar".

Figura 329 – Cartaz do show *Às armas*, Belo Horizonte, 1984 (36x44cm). Arte: Marcelo Dolabela.



Fonte: Arquivo Dolabela.

5.12.1 Mao Tsé-Tungs

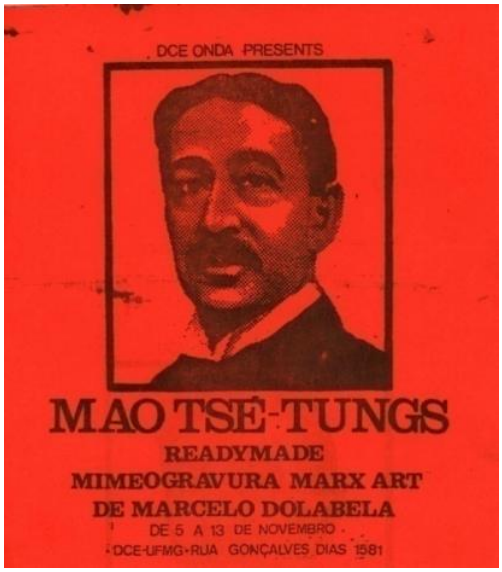
Figuras 330 e 331 – Panfleto e texto *Marx Art* de Marcelo Dolabela, para a exposição *Mao Tsé-Tungs*, ocorrida na Galeria Graffiti do DCE-cultural UFMG, em 1983, durante a gestão Onda.

MARX ART

No capitalismo, é bobagem defend
er qualquer técnica,qualquer esc
ola, qualquer forma de reproduçã
o de idéias (a off-set, a tipogr
afia, a xerografia, o mimeógrafc
,o silk-screen,o vídeo-tape, o c
inema, etc). todos os aparatos s
ervem a reprodução e instauraçãc
da idéia capitalista. defendê-lo
s é perpetuá-los.
a prioridade de um aparato em de
trimento de outro é o ponto prin
ordial pra vida capitalista.
toda técnica, toda escola, todc
processo reprodutor tem uma única
fonte. defendê-los é defendê-la
a MARX ART rompe com a prioridad
e. tudo é inútil e descartável.t
udo é vulgar e superado. a trans
formação dos avanços capitalista
s em inutilidades - MARX ART.
a superação pela vulgarização do
último modelo. tudo é careta na
fonte capitalista: mao-tsé-tung,
v.i.u. lênin, ronaldo reagan, ni
carágua, hollywood, bariloche e
pequim.
nada de dicotomia: USA vs. URSS
vs. CHINA. a MARX ART é o rompim
ento da história que sempre a pr
ioridade produz.
a prioridade faz esta história.
a história é capitalista.
a vulgarização dos diamantes é o
futuro.

bh*1983

in MAO TSÉ-TUNGS - exposição de
readymade, mimeogravura e ma
rx arx de marcelo dolabela r
ealizada na Galeria Graffiti
do DCE/UFMG - Gestão ONDA, n
o período de 5 a 13 de novem
bro de 1983.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Entre os dias 5 e 13 de novembro de 1983, ocorreu na Galeria Graffiti do DCE cultural da UFMG uma exposição de Marcelo Dolabela, intitulada *Mao Tsé-Tungs*, em que o poeta apresentou "readymade mimeogravura Marx Art", segundo informação encontrada em um panfleto promocional do evento. O documento combina estes termos a uma imagem expropriada da publicidade das caixinhas de lâminas de barbear da marca Gillete[223]. Encontro também no arquivo Dolabela, um texto breve, com o título *Marx Art*, publicado no catálogo que acompanhou a exposição. Nele, Dolabela comenta sobre a capacidade do capitalismo de fagocitar e neutralizar a potência crítica de temas e técnicas: "todos os aparatos servem a reprodução e instauração da ideia capitalista" (DOLABELA, 1983b). Como alternativa, Dolabela aponta a Marx Art como proposta para romper com as relações de hierarquização entre técnicas e temas, transformando os avanços capitalistas em inutilidades: "a vulgarização dos diamantes é o futuro" (IBIDEM).

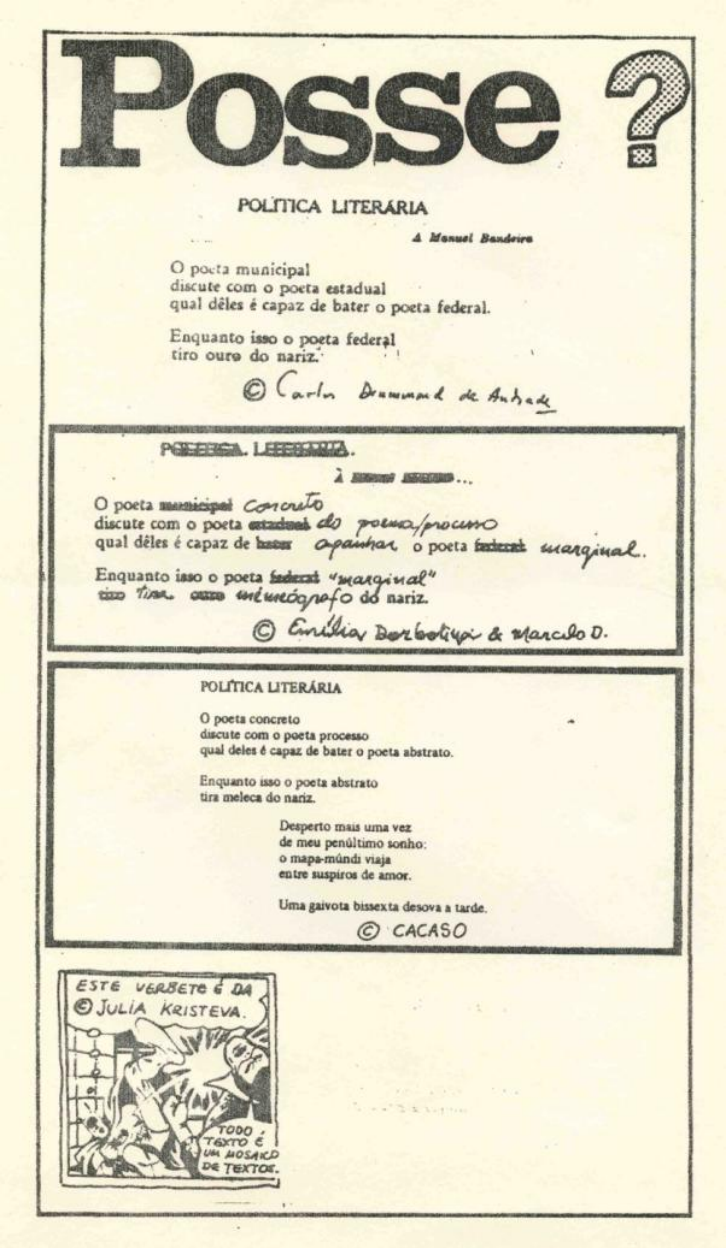
Sobre os materiais apresentados na exposição *Mao Tsé-Tungs*, não encontro muitas indicações no arquivo, tampouco tive a oportunidade de conversar com Marcelo Dolabela de forma mais detalhada sobre a mostra. Seria difícil descrever exatamente esses *readymades*, mimeogravuras e Marx Art. Entre os documentos relacionados à mostra, há, no entanto, a montagem poética *Posse?*. Nela, Dolabela justapõe três poemas: o primeiro é *Política literária* (1930) de Carlos Drummond de Andrade e os outros dois poemas partem deste e o transformam: um deles é de autoria de Cacaso[224] – também com o título *Política literária*, 1974 – e, outro, é de Marcelo Dolabela e sua alter-ego Emília Dorbolina – nele, o título ~~*Política literária*~~ vem tachado. Os três poemas ironizam ou problematizam sobre os movimentos literários que representavam a poesia nacional nas diferentes épocas em que Drummond, Cacaso e Dolabela escreveram. O poema de Dolabela apresenta, ainda, palavras riscadas da versão de Drummond, substituídas por outras, escritas em rápida caligrafia. Ao final, há a colagem de uma imagem apropriada das histórias em quadrinhos, em que vemos um super-heroi que nocauteia outro com um golpe certeiro, acompanhado do texto "Esse verbete é da Júlia Kristeva/ Todo texto é um mosaico de textos" (DOLABELA, s.d.). O

[223] Encontro a apropriação da mesma imagem em um poema visual de Xico Chaves, no *Almanaque Biotônico Vitalidade*, uma publicação da Nuvem Cigana, Rio de Janeiro, 1977. A imagem também reaparece na capa do livro *Radicais*, de Marcelo Dolabela (1984).

[224] Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, nasceu em Uberaba – MG. Aos 11 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade onde atuou, entre as décadas 1960 e 1980, como poeta e professor, teorizando sobre a poesia marginal.

símbolo “c” de *copyright* e a indicação das respectivas autorias acompanham todos esses elementos que conformam o *readymade* poético.

Figura 332 – *Posse? Readymade* poético de Marcelo Dolabela, para a mostra *Mao Tsé-Tungs*, 1983.



Fonte: Arquivo Dolabela.

Posse? problematiza sobre os limites da originalidade e da autoria na arte. Esse questionamento está presente desde a escolha do título, seguido pela incorporação do poema de Drummond e sua expropriação criativa por Cacaso e Dolabela, acompanhados da inserção irônica do símbolo de *copyright* e da citação de Kristeva (sobre todo texto ser uma montagem de textos).

Como é sabido, o *readymade* duchampiano colapsa a noção de originalidade: "outro aspecto do *readymade* é que não tem nada de único... a réplica de um *readymade* transmite a mesma mensagem; de fato quase todos os *readymades* que existem hoje não são originais no sentido usual do termo"[225] (DUCHAMP, 1978, p.164-165) (tradução nossa), escreve Duchamp, em 1961, em um informe à propósito dos *readymade* para o Museu de Arte Moderna de Nova York.

O questionamento em torno à originalidade e à dissolução da ideia de autoria estão presentes em Cemflores e nas bandas surgidas posteriormente. Também o manifesto da chapa Roseta é um grande *readymade* de referências e citações diversas, coletadas de um vasto espectro cultural, que abarca muitas temporalidades e espacialidades.

Readymade, textos como montagem de textos, essa é uma característica marcante da obra de Marcelo Dolabela:

> Tenho poemas que o pessoal adora, que eu falo, não, esse poema não é meu não. Eu peguei o poema e mudei uma sílaba, uma frase, uma palavra, e publiquei no meu nome. Eu peguei uma frase do Oswald de Andrade e mudei um pronome e coloquei no meu nome. Eu tenho poema do meu pai e coloquei no meu nome. Poema do meu irmão que coloquei no meu nome. O que é? É a antropofagia. Quantas coisas eram ideias do Rubinho e eu pegava, *dadatapes*, o Rubinho que fez, era no meu nome. Eu que fiz, era no nome do Rubinho. Foda-se, vamos pra frente. (DOLABELA, 2017a)

A proposta da Marx Art também dialoga com o *readymade* duchampiano no sentido de que este se compõe de escolhas não ditadas pelo deleite estético ou pelo prazer retiniano, mas baseadas "em uma reação de indiferença *visual*, adequada simultaneamente a uma ausência total de bom ou mau gosto... de fato uma anestesia completa"[226] (DUCHAMP, [1961], 1978, pág.164) (tradução nossa). No caso da Marx Art, o objetivo, ao implodir as noções de originalidade e de bom e mau gosto, foi produzir objetos "inúteis", que não encaixassem nas prateleiras capitalistas.

A exposição *Mao Tsé-Tungs*, ocorrida no DCE cultural da UFMG em 1983, através da invocação maoísta, cria uma ponte com as primeiras ideias que movimentaram Cemflores. Desde a perspectiva da antropofagia e da Tropicália – "engordadas" pela montagem eisensteniana, a estética da pilhagem (Sebastião Nunes) e a alegoria benjaminiana –, *Mao Tsé-Tungs* se alimenta também do conceito de

[225] Do espanhol: "Otro aspecto del *ready-made* es que no tiene nada de único... la réplica de un ready-made transmite el mismo mensaje; de hecho casi todos los *ready-made* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término."
[226] "(...) en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa."

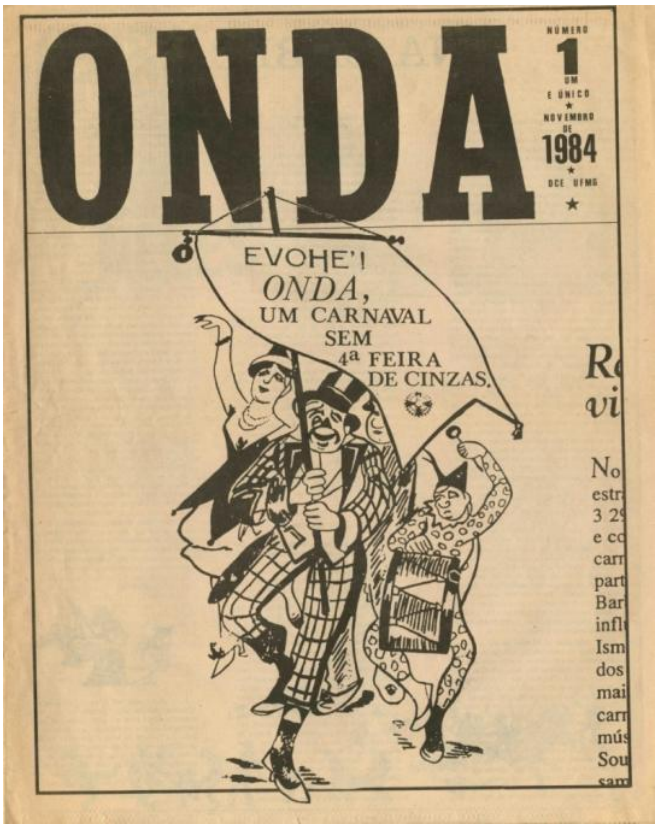
readymade duchampiano. Belo como o encontro casual de Karl Marx e os irmãos Marx numa mesa de dissecação. Juntos pela socialização e "vulgarização dos diamantes" da especulação financeira capitalista, o ideário comunista se nutre de humor e *nonsense*. Cosmunismo[227].

Tudo isso ou nada disso ou ainda outras coisas. Afinal, o que seria a Marx Art, proposta por Dolabela em *Mao Tsé-Tungs*? Não é possível obter uma resposta precisa. Como não restam muitas pistas no arquivo, apenas podemos confabular e reinventá-la no presente.

5.12.2 Nossa onda de amor não há quem corte

Segundo o jornal Onda (nº1 e único de novembro de 1984), publicado no final da gestão da chapa, "mais de 200 eventos [foram] realizados [pela Onda] entre shows, peças teatrais, performance, música ao vivo no bar, lançamento de publicações, festas e agitos em geral" (1984).

Figura 333 – Capa do jornal Onda, 1984.



Fonte: ONDA. Belo Horizonte: DCE-UFMG, 1984.

[227] O termo cosmunismo ou comunismo cósmico surge em alguns manifestos dos cineastas do Novo Cinema Latino-americano, na década de 1970. Como no manifesto *ORG* de Fernando Birri e na *Eztetyka do Sonho*, de Glauber Rocha.

Este jornal traz o artigo *Movimento estudantil antes e depois da Onda*, de autoria de Ana Caetano de Faria e Leonardo Avritzer, nele, como o título indica, traçam um panorama do ME anterior à Onda e apontam como as contribuições da gestão abriram novas possibilidades para a organização estudantil. Para Faria e Avritzer, a Onda foi um movimento de ruptura, que expressou o "que os estudantes já viviam e já pensavam" (1984, p.3). Interpretá-la simplesmente como uma proposta para o DCE seria limitante, já que "nenhuma gestão ou diretoria de entidade conseguiria enquadrar em metas muito precisas o potencial de um movimento de ruptura" (AVRITZER e FARIA, 1984, p.3).

Os autores destacam a ênfase dada à cultura pela gestão:

> Cultura, meu bem. Mas não qualquer uma. O comum, a rotina, os Roberto Carlos da vida já tocam nas rádios e se apresentam nos Palácios das Artes. E a vida não mudou nada desde então.
>
> O espaço do DCE-cultural deveria ser aberto, mas ao novo, ao que transformasse, ao que fizesse diferença. O vazio não é de gente, mas de ideias. E as ideias de sempre já cristalizaram seu lugar, não precisam de espaço.
>
> O DCE-cultural na gestão ONDA foi um espaço de vanguarda. Patrocinou o novo, influenciou em mudanças na paisagem cultural da vida universitária, apresentou o inédito, o maldito, o inesperado. Fez diferença. (IBIDEM)

Os autores pontuam que ainda havia muitas transformações a serem feitas no interior do DCE, no sentido do desenvolvimento de uma forma organizativa alternativa, que promovesse a auto-organização dos estudantes e que suprimisse a necessidade de líderes. "Fazer com que deixem de existir os espectadores do movimento estudantil. Que este seja um movimento só de atores. E atores num duplo sentido: sujeito do seu movimento e produtores de uma nova cultura" (AVRITZER e FARIA, Ana Caetano, 1984, p.3).

Neste mesmo jornal, Marcelo Dolabela publica o artigo *Nossa Onda de amor não há quem corte*, onde comenta sobre certa indistinção entre cultura e política, na perspectiva da gestão: "O que é Cultura? O que é Política? Não houve tal indagação positivista. Batemos tudo no nosso liquidificador e *politiculturamos* do marco zero do dia-a-dia à adrenalina das noites" (1984c, p. 4-5) (grifo nosso).

Luciano Cortez, no texto *Orfãos da radicalidade*, também publicado no jornal, apresenta as contribuições da Onda para o ME: "Ela [a Onda] introduz no movimento estudantil práticas de representação-ficção para a política, quer dizer a dúvida quanto ao seu próprio discurso e aos dos outros, fluxo inconsciente, gags, utopia. A ortodoxia substituída pelo humor' (1984, contra-capa).

Marcelo Dolabela diz mais recentemente: "[A Onda] foi um movimento que você não consegue definir politicamente, porque tinha trotskista, comunista, neoliberal, democrata, porra-louca, anarquista, tinha tudo" (OITO..., 2009). Para tentar fazer um balanço sobre o que significou a experiência da Onda, converso com Ana Caetano de Faria (2019), para quem a gestão teve uma grande atuação cultural, mas não pode avançar muito sobre as resoluções políticas. Para Faria, devido ao grande número de integrantes, as reuniões eram confusas e as posições ideológicas foram muito divergentes, sendo difícil concretizar ações. A Onda representou, localmente, o final de um momento do ME e do país. Neste período, caracterizado pela crise da hegemonia, houve um consenso entre vários movimentos, que se aglutinaram em torno à questão democrática e à reivindicação do fim da ditadura, o que uniu diversas categorias em lutas mais abrangentes de âmbito nacional. Ao longo dos anos 1980, essas grandes pautas foram perdendo fôlego e as organizações passaram a se debruçar sobre suas questões específicas.

> Houve um certo esfarelamento do Movimento Estudantil e a Zap[228] já foi uma chapa super voltada para a universidade. As questões da universidade, bem específicas da UFMG. E eu acho que foi uma tendência que o Movimento Estudantil foi tendo. O movimento foi se voltando para as coisas miúdas, não tinha mais aquela grande, a gente fazer greve para anistia. Participar do movimento para ter anistia. Impossível você fazer qualquer greve na universidade ou movimento grande para se envolver em uma questão nacional. Mesmo as greves estudantis, foram acabando. Quer dizer, mudou a conjuntura e o papel do Movimento Estudantil. E eu acho que a Onda foi o finalzinho disso. Ela marcou um pouco isso. Mas é o que estou te dizendo, essa é a minha visão. A Onda foi muita gente. (FARIA, Ana Caetano, 2019)

Um artigo no jornal Onda (1984) já dá conta dessa mudança de época para o ME e para os movimentos sociais em geral no Brasil. A Onda esteve marcada pelas *Diretas Já*, uma campanha festiva que adotou o amarelo como cor simbólica. Ao terminar a gestão Onda, no final de 1984, o momento político era bastante diferente, o espaço público foi esvaziado. Desde o final dos anos 1970, o país foi tomado por manifestações multitudinárias, mas em novembro/dezembro de 1984 aqueles momentos já eram sentidos como parte de um passado. Sobre isso, o autor do artigo *Alhos e bugalhos* escreve com perplexidade:

> Os anos 80 nascem para o Brasil como anos de crise, mas também de muita esperança na possibilidade de construir uma alternativa política, social e econômica para o país.
> [...]

[228] Zap foi a chapa que assumiu a gestão do DCE-UFMG após a Onda.

> Porém, toda essa movimentação se afigura hoje como fazendo parte do passado. Por muito que se pense, é difícil explicar como foi que toda essa experiência perdeu sua força. Alguma coisa que explique o retorno das ruas e praças para as casas; ao invés de palanques, telas de televisão. A imobilização dos corpos, das vozes, como se só nos sobrasse assistir, o correr das cenas. O que se sabe é que mais uma vez a história será contada pelos vencedores, de sua perspectiva. (ALHOS..., 1984, p.6)

Em abril de 1984, a emenda constitucional Dante de Oliveira[229], que propunha reinstaurar as eleições diretas para presidente da república, foi rejeitada na Câmara[230], significando uma grande derrota para os brasileiros, que apenas adquirem o direito de votar para presidente em 1989. Apesar disso, Edison Bertoncelo, em *A Campanha das Diretas e a Democratização* (2007), salienta que, embora rejeitada a emenda, não podemos reduzir o significado do movimento ao resultado da votação. A campanha marcou profundamente o Brasil e a sociedade, com as maiores manifestações da história do país, acelerando o processo de deslegitimação do regime militar autoritário. Desde o final da década de 1970, a movimentação popular vinha se reinventando através das greves e lutas pela anistia e as Diretas representou o ápice desse processo. Segundo Bertoncelo, a campanha foi um *movimento social*, devido à sua abrangência e a forma como uniu diversas reivindicações setoriais.

5.12.3 Viver a vaia

Jair (2020), Marcelo (2017a), Rubinho (2020) e Silma (2020) mencionam um episódio em que foram muito vaiados, recebendo garrafas, latas e pedras, lançadas ao palco pelo público, durante um show da Divergência Socialista. Encontro documentação sobre o acontecido no jornal Onda (1984) e em um artigo de Marcelo Dolabela, publicado na revista Gass nº3, neste mesmo ano. De acordo com este último:

> No dia 26 de agosto de 1984, na praça do Papa, tivemos um Showmício, em defesa da Educação e da Saúde, nesse bendito dia, mais uma vez, a vaia socorreu platéia e palco. Quando o grupo DIVERGÊNCIA SOCIALISTA e o líder estudantil Gustavo Geléia Gazzinelli, então presidente do DCE UFMG, ensaiaram um happening-discurso, a vaia correu solta.
>
> Geléia defendia uma não aceitação da farsa-política e o DIVERGÊNCIA, minimalisticamente, fazia uma sátira-rock ao engajamento (sic!) da política retrógrada dos partidos comunistas brasileiros. (DOLABELA, 1984d, p.20)

[229] Dante de Oliveira foi um deputado do PMDB do Mato Grosso, dele partiu a iniciativa da emenda, formalizada em março de 1983 (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 482).

[230] "Embora os votos favoráveis tenham sido em maior número, a emenda foi rejeitada, por não obter maioria qualificada de dois terços. Recebeu 298 votos a favor, 63 votos contrários e três abstenções. Cento e treze deputados se ausentaram. Faltaram 22 votos. Eram os deputados do partido governista soterrando a possibilidade de uma transição política que fugia ao seu controle" (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.484).

A vaia parece não haver sido uma novidade nas apresentações da Divergência Socialista ou nos pronunciamentos da Onda, entretanto, esse episódio foi mais grave e os músicos, "temendo a vida" (IBIDEM, p.21), tiveram que se retirar.

A partir dessa experiência, Dolabela escreve o artigo sobre a vaia (publicado na revista Gass nº3, 1984), interpretada pelo poeta como gesto de interdição à radicalidade de um presente que aponta para o futuro. Dolabela cita artistas que conviveram com essa classe de ovações: Lautréamont, Jim Morrison, Marcel Duchamp...

No artigo, também resgata o poema VIVA VAIA, de Augusto de Campos, em homenagem a Caetano Veloso. Este anagrama poético se refere ao conhecido episódio, ocorrido em 1968, durante o 3º Festival Internacional da Canção, em São Paulo, no TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), em que Caetano Veloso apresentou, junto aos Mutantes, a música *É proibido proibir*. Os músicos foram ostensivamente vaiados. Em determinado momento, o público deu as costas aos artistas. A esse gesto, os Mutantes responderam virando as costas ao público, sem deixar de tocar. A apresentação se transformou em um emocionante *happening*, em que Caetano fez um discurso que se misturava à música. O público do festival no TUCA estava formado, sobretudo, por jovens universitários, provavelmente, pertencentes a um espectro político à esquerda. Apesar disso, o caráter experimental e crítico da música e o comportamento de Caetano Veloso e dos Mutantes se chocaram com a falta de abertura dos estudantes, que reagiram ao *happening* com ódio e vaias.

As vaias de 1968 ressoam nas vaias do showmício de 1984, em Belo Horizonte. Os discursos de Caetano e Dolabela remetem a uma temporalidade em que passado, presente e futuro convivem em tensas constelações.

> A vaia do Showmício era uma vaia, não contra o palco, mas contra a própria platéia, que se questionava se devia aceitar as regras do jogo político, que estava sendo manipulada a aceitar. Assim é a maioria das vaias ao futuro, não uma vaia ao futuro, mas uma vaia contra o futuro que poderá julgar "nosso" ato de hoje, essa vaia é em defesa a um presente que não se quer superar, pois sua superação será um encontro inevitável com propostas outras, que, fatalmente, checarão o que se "teme" defender. (DOLABELA, 1984, p.20)

Figura 334 – Artigo: *A respeito das prostitutas capitalistas 2: A vaia*, de Marcelo Dolabela.



A respeito das prostitutas capitalistas 2

A VAIA

Este papo já está velho e gasto, porém pede que toquemos a sua ferida com um cotonete embebido do bálsamo da idéia, mais uma vez. Afinal, quem é esta Sereia que encanta e desvia as navegações ? Quem é esta Dama da Noite que checa o passado redivivo rm alguém do presente e desbanca os sonhos de algum infant-terrible do presente? Quem é esta senhora que não deixa o senhor Salim Maluf passear na avenida Paulista, ao meio dia, e, ao mesmo tempo, nega o direito de um John Cage respirar em paz ?

Sim, ladies and gentlemen, a vaia nos ofusca a visão cada vez que a encaramos.

Mas seria a vaia uma senhora única de ligas e ternas à la Greta Garbo ? Certamente, não. Pelo menos duas Vaias urge enumerar. Uma que nega o futuro em detrimento do passado, e outra que nega, não o passado, mas a tradição passadista, em detrimento às coisas presentes e futuras.

É certo, Lautréamont, Jim Morrison, Marcel Duchamp e outros infinitos deuses tiveram na vaia uma parceira inseparável. Alguns foram infiéis, trocaram de amores, outros foram até o fim neste idílio feliz.

No dia 26 de agosto de 1984, na praça do Papa, tivemos um Showmício, em defesa da Educação e da Saúde, neste bendito dia, mais uma vez, a vaia socorreu platéia e palco. Quando o grupo DIVERGÊNCIA SOCIALISTA e o líder estudantil, Gustavo Geléia Gazzinelli, então presidente do DCE UFMG, ensaiaram um happening-discurso, a vaia correu solta(1).

Geléia defendia uma não-aceitação da farsa política e o DIVERGÊNCIA, minimalisticamente, fazia uma sátira -rock ao engajamento (sic!) da política retrógada dos partidos comunistas brasileiros.

Vaia, garrafa, lata e pedra foram armas dos ouvidos que não queriam olvidar tais críticas.

Porém, que tipo de vaia foi essa ? Semelhante a do Salim Maluf, em plena avenida Paulista, ou da vaia a Oswald de Andrade, nos anos 40 ? A resposta eu sei, você também, nem precisamos nos deter com tão ínfima questão.

A vaia do Showmício era uma vaia, não contra o palco, mas contra a própria platéia, que se questionava se devia aceitar as regras do jogo político, que estava sendo manipulada a aceitar. Assim é a maioria das vaias ao futuro, não uma vaia ao futuro, mas uma vaia contra um futuro que poderá julgar 'nosso' ato de hoje, essa vaia é em defesa de um presente que não se quer superar, pois sua superação será um encontro inevitável com propostas outras, que, fatalmente, cnecarão o que se 'teme' defender.

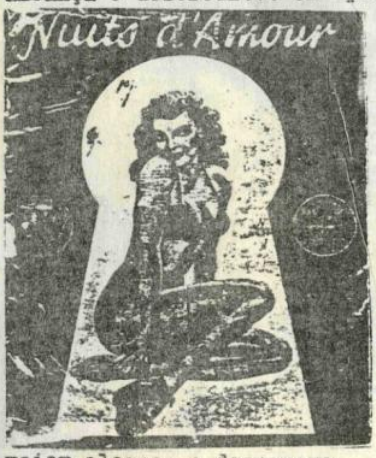
O poeta Augusto de Campos fez um poema-defesa de Caetano Veloso, depois de uma memorável vaia que o autor de Alegria, Alegria recebeu num dos FICs da vida (2), este poema possuia apenas duas palavras VIVA VAIA. Anos depois, este anagrama poético daria nome ao livro de Augusto, que de segundo título trazia a frase de Jean Cocteau: 'AQUILO QUE O PÚBLICO VAIA, CULTIVE-O, É VOCÊ', esta frase, segundo Augusto (3), Cocteau usou para defen-

GASS 20

Fonte: DOLABELA, Marcelo. A respeito das prostitutas capitalista 2: A vaia. **Gass** n.3, Belo Horizonte, p.20-21, 1984d.

Figura 335 – Artigo: *A respeito das prostitutas capitalistas 2: A vaia*, de Marcelo Dolabela (cont.).

der Erik Satie, um compositor-vaia de sua época. VIVER A VAIA é algo nobre para quem não quer cultivar os mortos. Augusto de Campos, a respeito desta Dama do Lago, diz: 'Não se pode pre - tender, ao mesmo tempo, infringir as convenções e ser bem aceito. O incomparável Fernando Pessoa - humilhado em vida com um prêmio 'de segunda categoria' num concurso literário - escreveu todo um ensaio ('Erostratus') sobre o tema. Eu diria, parafraseando as suas palavras: "Quanto mais nobre o poeta, menos nobre o destino. Um poeta pequeno alcança a fama. Um grande poeta alcança o descrédito. Um poeta



ainda maior alcança o desespero. Um deus é crucificado'. Sob essa luz, a situação média ideal para um poeta seria a do descrédito, ou pelo menos a da fama negativa. Portanto, no fundo, o silêncio da crítica é - quem sabe - um bom augúrio."(4)

Sem dúvida, o melhor triunfo dos vivos é o descrédito dos mortos.

Gilberto Gil, hoje tão em busca do aplauso fácil, certa feita, quando ainda era amante desta Dama, disse: "O aplauso...é muito difícil" (5), talvez, a vaia seja impossível, quando isto acontecer. Difícil, parafraseando Torquato Neto, não é destilar aplauso de vaia, mas vaia de vaia, vida de vida.

Foi uma pena, a troupe do DIVERGÊNCIA SOCIALISTA, temendo a vida, não ter continuado com sua destilaria.

Fred Mercury, o fantoche-cantor do grupo Queen, quandp cruzou com o Sex Pistols, sorriu de felicidade por fazer boa música. Olavo Bilac, ao ouvir falar de Augusto dos Anjos, gargalhou a granhidos largos. A vida ainda é assim: o passado rindo de tudo que não passou.

Uma Radicalizaçãozinha & um Beijo de um eterno DIVERGENTE.

© marcelo dolabela

---

uurGh!...

1. Assim duas múmias manifestaram num jornal não menos embalsamado: "De acordo com a Comissão Crganizadora, o ponto negativo do Showmício foi o discurso do Presidente do Diretório Central dos Estudantes, Gustavo Gazzinelli, o Geléia, que, segundo Carlos Starling, 'envergonhou a comunidade estudantil com o baixo nível do vocabulário que escolheu como forma de expressão'. Aliás, o público demonstrou seu desagrado através de vaias e objetos arremesados ao palanque. 'Jamais se poderia supor que o presidente do DCE pudesse usar de métodos tão pouco inteligentes para agredir o sistema', observou Carlos Starling - Guimarães Mattos, Agda Cristina e Dias, Inez Alves. SHOWMÍCIO: ARTE E POLÍTICA EM DEFESA DA UNIVERSIDADE. In Alternativa (Jornal-laboratório do curso de comunicação Social da UFMG), Nº 20, Belo Horizonte, setembro/1984.
2. III FIC, Rio de Janeiro, TV GLOBO, setembro, 1968.
3. CAMPOS, Augusto de. Entrevista a J. Jota de Moraes, in Jornal da Tarde, São paulo, 26/4/1980.
4. CAMPOS, Augusto de. Op. cit.



g a s s

Receba GASS em casa:
mande Cr$ 150,00 em selo
para Arthur GERALDO
R. Guajajaras, 365/904
Belo Horizonte - MG

Fonte: DOLABELA, Marcelo. A respeito das prostitutas capitalista 2: A vaia. **Gass** n.3, Belo Horizonte, p.20-21, 1984d.

A música vaiada no showmício foi *Cu de cumunista* (1983), da banda Divergência Socialista. "A gente desagradava à esquerda e à direita. Falta de respeito, os comunistas não gostavam de *Cu de cumunista*. E a direita muito menos. Não gostavam da imoralidade" (FONSECA, Jair, 2020). No mesmo show, segundo Jair Fonseca, houve a apresentação de músicos da MPB mineira, como Rubinho do Vale e Clube da Esquina: "e o público estava lá para ver essas coisas. Aí chegam uns malucos lá tocando *Cu de Cumunista*" (IBIDEM).

Silma Bijoux O'Hara (2020) também guarda uma memória das vaias:

> Quando a gente cantou *Cu de cumunista* eles mandaram tudo. Porque o povo não entendia. Às vezes eles achavam que a gente estava falando "tudo é comunista", e quando eles viam o que era, ou eles riam muito ou ficavam horrorizados. Ainda mais porque o povo não entendia nada. Nada. Tinha um bando de gente que nos seguia, mas... ainda mais que Belo Horizonte era o quê? Clube da Esquina, Lô Borges, Tavinho Moura, Toninho Horta... Então era isso. Imagina, ver uma banda dessa que tocava *ré* e *lá* e começa a fazer rock de qualquer jeito. Um rock totalmente diferente, punk, doido. O povo não entendia nada. (BIJOUX O'HARA, 2020)

Esta é a letra minimalista de *Cu de cumunista*:

> **Cu de cumunista**
>
> FBI KGB CIA PCB
> cu de cumunista
> UPI DDD CPI PCdoB
> cu de cumunista

A cineasta Patrícia Moran (que também foi backing vocal no Sexo Explícito), em colaboração com Luciano Cortez, fez um videoclipe[231] para a música, com interpretação de Jair Fonseca, Fabiana Figueiredo e John Ulhoa e a participação especial do fotógrafo e cineasta Aron Feldman[232]. No clipe, o personagem representado por Feldman aparece sozinho no espaço de uma casa de classe média, onde o vemos sentado na privada, passando fio dental nos dentes ou balançando a bunda no ritmo da música. Em meio a isso, surgem Jair, Fabiana e John que, depois de mencionar as siglas – FBI, KGB, CIA, PCB, etc. –, gritam impacientes "ah!" e repetem de forma irônica o refrão "cu de cumunista".

---

[231] O vídeo-clipe da música *Cu de cumunista* pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ70h4OUwIs>, acesso em agosto de 2020.

[232] Mais sobre Aron Feldman pode ser visto no site: <https://www.idafeldman.org/aronfeldman>, acesso em setembro de 2020. No filme *Oito ou oitenta* (Lucas Bambozzi e Rodrigo Minelli, 2009), a artista Marta Neves comenta sobre a relação de Aron Feldman com os jovens da geração oitenta em Belo Horizonte: "Ele saía no meio desse povo todo, ele saía de terno, chapéu, ele era elegantíssimo. E sentava com todo mundo pirado, os cara cheirado, os caras tomando ácido, tava cagando e andando, conversava com todo mundo. O Aron era um amor".

Figuras 336 a 339 – Fotogramas do vídeo-clipe *Cu de cumunista*, música da banda Divergência Socialista. O vídeo tem direção de Patrícia Moran. Nas imagens, vemos: John Ulhoa, Fabiana Figueiredo e Jair Fonseca. Participação especial de Aron Feldman.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=MJ70h4OUwIs

Cu de cumunista é claramente uma crítica à ortodoxia, ao centralismo e à burocratização dos partidos de esquerda tradicionais e das tendências políticas, que, nos anos 1980, provocavam, na visão dos artistas, um enrijecimento das possibilidades do Movimento Estudantil. Dolabela conta um pouco sobre o surgimento da música:

> Isso era uma frase do Rubinho e um dia eu cheguei com o Chicão, da [banda] *O Grande Ah!*, a gente tava tocando violão. Olha, a música que eu mais gosto [dos Beatles] é o *Dig it*[233]. Phil Spector colocou essa música no disco e não era música, era o John Lennon afinando a guitarra e achou interessante. E o Chicão disse "dig it, dig it, CIA, BB King", não sei o que. Aí eu, vamo fazer uma música em cima disso. Aí conversando com o Rubinho, ele falou "cu de cumunista", que ideia boa. Na época eu e o Rubinho, a gente era puto com a militância careta do Movimento Estudantil, então vamo fazer essa música. O Rubinho fez aquela programação, depois o John consertou. E foi o teclado que deu o dadadá. (DOLABELA, 2017a)

[233] Letra da música *Dig it*: Like a rolling stone/ A like a rolling stone/ Like the FBI and the CIA/ And the BBC, BB King/ And Doris Day/ Matt Busby/ Dig it, dig it, dig it/ Dig it, dig it, dig it, dig it, dig it, dig it, dig it, dig it/ "That was 'Can You Dig It' by Georgie Wood./ And now we'd like to do 'Hark The Angels Come'" (BEATLES, 1970).

Em entrevista a Bruno Verner e Eliete Mejorado, Dolabela relaciona essa postura provocativa da Divergência Socialista à Tropicália:

> Quando o Gilberto Gil faz "Chacrinha continua balançando a pança. Alô, Alô, seu Chacrinha, velho palhaço". Aquilo ali é uma agressão ao Chacrinha, mas ele teve que assumir aquilo. Chamou ele de velho palhaço, bobo da corte. [...] O *Cu de cumunista* é isso. Assim, por que esse cara tá falando isso da gente? Se a gente não fosse importante na vida dele, ele não faria uma música dessa. Ele está questionando a gente. É uma agressão e, ao mesmo tempo, é uma apologia. É o: "levanta aí, bicho. Seja o que você quer ser". O Chacrinha gosta disso? De ser chamado de velho palhaço? Mas, ao mesmo tempo, é o seguinte: "levanta aí, Chacrinha. Faça alguma coisa por nós". (DOLABELA, 2017a)

A poética-política da Divergência Socialista não abandona o comunismo como possibilidade emancipatória, ao contrário, pretende chacoalhar a ossatura dos partidos por meio da agressão/apologia, para que os mesmos se levantem e sejam o que se propõem a ser: uma via de construção concreta para o comunismo, não como burocracia centralista, mas como um caminho de realização da igualdade e justiça social em um país, em que o machismo, o racismo, o elitismo, a homofobia, a corrupção, a concentração de renda e a impunidade estão arraigados.

"Sem dúvida, o melhor triunfo dos vivos é o descrédito dos mortos" (DOLABELA, 1984d, p.21), dessa forma, Dolabela conclui seu artigo a respeito da vaia. A política e a cultura – a "politicultura" – são construções vivas, dos vivos para os vivos, e, por isso mesmo, sujeitas às vaias dos que se resistem a ser "uma metamorfose ambulante", e que, com essa negação, constrangem imaginações para o futuro. Talvez esse fosse um dilema daquele 1984, reinventar um país e se reinventar após 20 anos de regime militar. Tudo isso se parece a questões que vivenciamos hoje, alguns anos após o golpe de 2016. Resistência frente a transformações que nos colocam em xeque e em crise. Pandemia que nos obriga a repensar nossos modos de ser no mundo ou que nos leva a reafirmá-los, através de vaias agressivas e cheias de ódio. "VIVER A VAIA é algo nobre para quem não quer cultivar os mortos" (DOLABELA, 1984d, p.21).



6 REVOLUÇÃO DA SENSIBILIDADE

Há tempos penso em escrever um texto para Edwaldo Zampier, tinha muito medo de começar.[234]

"A tarde ardia com cem sóis". Colo a estrofe final do poema de Maiakovski, *A extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão na* Datcha [1920] (2005), (in)traduzido por Augusto de Campos, na parede da sala, em frente ao computador.

> A tarde ardia com cem sóis
> Brilhar para sempre
> Brilhar com brilho eterno
> Gente é pra brilhar
> Que tudo mais vá pro inferno
> Este é o meu slogan
> E o do sol
>
> (MAIAKOVSKI, 2003, p.87-90)

Como no poema, o astro solar parece descer da sua torre celeste e entrar com toda sua luminosidade e calor na minha casa, através da janela. Estamos em janeiro de 2019.

O primeiro livro do arquivo Dolabela que escolhi para digitalizar foi *Atrás do sol* (1977) de Edwaldo Zampier.

Mas, alguns meses antes disso, li um conto que ele escreveu e que saiu publicado em algum jornal de estudantes da Federal. O conto era sobre um casal de velhinhos que vivia num apartamento do centro da cidade. Moravam num andar bem alto. De lá a senhora podia observar da janela, com uma luneta, a movimentação das ruas, as pessoas, os incidentes. De tanto observar, ela conhecia todos os detalhes, quem passava por ali a tal ou tal hora, quem estava atrasado... Toda essa gente habitava as estórias que a velhinha ia construindo em sua cabeça. Da janela, já havia visto passeatas, greves, assaltos, estupros, dois suicídios e atropelamentos... O marido, por sua vez, passava os dias encurvado sobre uma mesa, com uma lupa, memorizava os nomes e números da lista telefônica. Ele também talvez inventasse uma vida e uma alma para cada um deles. Um dia, a senhora não encontra mais o marido. Recorre toda casa, mas ele não está em nenhuma parte. Ela se senta então em frente à escrivaninha e começa a buscá-lo entre os nomes do catálogo.

---

[234] Este é um dos primeiros textos que fiz para a tese. Enquanto escrevia, realizei algumas fotografias e um vídeo: <https://vimeo.com/342368618/7475e91c43>.

De certa forma, me mudei para o centro de Belo Horizonte pensando nesse conto, *Os revisores de catálogos* (1978). Além das razões práticas que justificam minha mudança, minha maior motivação e, também, a mais subterrânea e inconfessável, foi estar próxima ao universo desses personagens. Observar pela janela as pessoas que transitam pela Rua da Bahia. Quando cheguei me filmei observando a janela, o que se vê da janela, o edifício em frente que parece um navio, meu café da manhã com a toalha de mesa verde quadriculada... Queria também imergir nos arquivos e tentar me concentrar nesse mundo. Claro que os cem sóis pela janela, que transformam todo o pequeno apartamento num forno no verão, e minha rotina exaustiva de trabalho dificultaram bastante todos esses planos.

Um dia saí para fotografar o que pensei, o que imaginei no momento, poderia ter sido o último dia na vida de Zampier. Fotografei coisas pela casa. Passei pelo parque municipal. O caminho até o edifício Acaiaca. O edifício antes de cruzar a rua, à distância. A Igreja São José em frente. Passaram-se vários meses e ainda não fui revelar o rolo. Não sei, na verdade, se as imagens se fixaram, utilizei a câmera antiga do meu avô Cortez, que talvez já não funcione.

Assim que me mudei para o apartamento, comecei a digitalizar arquivos freneticamente.

Me lembro que, antes de trazer as caixas para cá, revisei rapidamente o conteúdo na casa de Marcelo Dolabela. Me deparei com diversas coisas que me emocionaram, bilhetes, fotografias, recortes de jornais, cartazes, livrinhos, e, no meio de tudo... o livro de Zampier *Atrás do sol*. Blefei, não demonstrando todo entusiasmo que sentia com essa descoberta, já que ninguém entenderia muito bem minhas razões, já um pouco inexplicáveis nesse momento.

Desde que comecei a pesquisa de doutorado, Edwaldo Zampier foi uma pessoa que me chamou a atenção. Não participou de Cemflores diretamente, mas estava presente de diferentes maneiras. Marcelo sempre fala sobre ele. A partir de suas lembranças, imaginei uma pessoa com uma percepção da política e da cultura original e livre. O arquivo de Marcelo está cheio de vestígios seus. Zampier suicidou em 1984, saltando do edifício Acaiaca. Desde que soube disso, passei a sentir certa obsessão por sua pessoa, reunindo pistas como uma detetive amadora.

Já sozinha em casa, começando o processo infinito de digitalização, fui direto ao livro *Atrás do sol*. Meu caminho até ele foi longo, mesmo porque precisei afiar minha percepção para encontrar sua importância. Dentro do livro, a primeira coisa que encontro é uma mensagem manuscrita num papelzinho azul: "Olha só que ironia, a nossa estrela-guia não sabia pra onde ia".

Na contra-capa do livro há uma fotografia de Zampier, a primeira imagem sua que vejo. Plano aberto, em preto e branco, Zampier caminha em frente às grades do Parque Municipal, na esquina próxima à Rua da Bahia. Do lado dele, em direção oposta, passam algumas crianças, três meninos com dez anos, aproximadamente. Digitalizei essa foto em alta qualidade, quis aumentar como em *Blow up* de Antonioni. Os grãos da impressão deixam a imagem abstrata. Zampier é uma pessoa normal, tem 21-25 anos, cabelos claros? talvez loiro ou, ainda, ruivo, a barba cheia, mexe numa bolsa que leva à tiracolo.

Para a pesquisa sobre Cemflores, entrevisto Carlos Barroso[235]. Ele me diz que na época do suicídio de Zampier, trabalhava como jornalista e estava cobrindo matérias na rua. Passava do meio dia, já voltavam para a sede do jornal, ele e o camarógrafo, que carregava uma câmera pesadíssima. Atrasaram o horário do almoço e o camarógrafo estava de mau humor. Cruzam o edifício Acaiaca. Observam várias pessoas ao redor de um corpo, tombado no chão e coberto por folhas de jornal. Carlão diz que devem averiguar se foi assassinato ou suicídio, sendo assassinato era obrigação cobrir a notícia. O camarógrafo acompanha a contragosto. Um policial não sabe informar o que aconteceu ao certo e nem desde que andar aquilo ocorreu. Decidem subir pelas escadas pelos andares do edifício, conversando com as pessoas que encontram pelo caminho. Descobrem que um homem entrou correndo em um escritório no 20º andar e saltou pela janela, não houve tempo pra nada. Os repórteres vão embora sem noticiar o caso. Alguns dias depois Carlão descobre que aquele homem era Zampier.

Coca[236] também tem uma história especial sobre esse momento:

> Comigo aconteceu uma coisa bem doidinha... Eu tava numa reunião no centro da cidade. Eu saí do lugar onde eu tava me reunindo, a gente nessa época tinha uma produtora de shows. Aí, saí e vi o bolinho de gente e perguntei, "o que aconteceu aqui?", "ah, uma pessoa pulou". E eu sem saber, não quis olhar, fui embora pra casa. Na hora que eu cheguei em casa, um amigo da gente da época me liga aos prantos, porque eu tinha contato nas redações dos jornais, ele tinha ouvido falar essa coisa, ele queria confirmar que o Edi tinha morrido. Eu gelei na hora. Até hoje eu arrepio

[235] Entrevista com Carlos Barroso, realizada por Clara Albinati, em 2019.
[236] Entrevista com Cláudia Fonseca, realizada por Clara Albinati, em 2020.

> quando eu falo disso. A imagem que vem pra mim é do silêncio que essa morte traz pra gente. Eu fiquei muito tempo sem conseguir falar, sem entender. (FONSECA, Cláudia, 2020)

Leio *Atrás do sol* e me chama a atenção que as histórias se passam em momentos e situações cotidianas, semelhantes as do presente, mas sempre trazem algo de estranheza, uma perturbação, algum personagem que começa a agir de modo incompreensível para os demais. Algumas dessas pessoas ao redor, aquelas que vinham para ajudar, acabam se contagiando também e repetindo os mesmos gestos e obsessões estranhos. Alguns insistem em jogar moedas, cara e coroa, buscando a resposta de algo, um sentido secreto, nas combinações dos resultados. Um "fútil e desconhecido pensador, preguiçoso, filósofo", é visto sempre sentado num banco do parque municipal a conversar com flores e peixes, foi incompreendido pelos demais e acusado de pedófilo. Um homem descobre a relação entre as notas musicais e as letras, entre música e literatura, e toca em sua invenção, o "pianógrafo", as obras da literatura. Um dia não resiste à tentação de tocar o Apocalipse e o mundo desaba sobre sua cabeça. Um empregado público, que liderou uma greve e agora vive cheio de tédio debaixo do viaduto, junto à companhia de um corvo, depois de ser submetido à lobotomia, pergunta-se se sua existência influiria nos planos da humanidade e se vale a pena lutar sozinho. Manequins, um telefone e a barriga de um burguês adquirem vida própria. Um pai de família solitário, cuja sensibilidade havia estagnado, compra uma samambaia e se mimetiza a ela. "Havia já seis anos que uma peste hormonal aniquilara todos os espécimes masculinos do planeta terra" (ZAMPIER, 1977, p.72). E durante três dias seguidos, os habitantes do 88º andar de um edifício do "centro de uma moderna e progressista cidade" lançam pedras que destroem carros e até matam. Algumas chegam a pesar 50 quilos. A polícia decide dinamitar o local para acabar com os subversivos que "estão atrasando o desenvolvimento e envergonhando a capital". Antes de fazê-lo, oferecem, uma vez mais, aos revoltosos que se rendam. Um silêncio absoluto se faz e os incontroláveis habitantes do 88º andar saltam. Cai uma "cachoeira de pedras" e todos descobrem que aquelas não eram pessoas, mas, sim, estátuas.

Em quase todas as histórias do livro, esses personagens inadaptados morrem, ou melhor, transformam-se em outras coisas ou sofrem mutações. Transformam-se em nomes na lista telefônica, como no conto dos velhinhos, que se convertem em letras, passando a viver nesse outro universo desconhecido, de ruas gráficas sobre papel jornal, entre tantos outros nomes e estórias inventadas, mas nunca contadas.

“Freqüentemente escrevia poemas e em vários deles comparava aquelas páginas a uma espécie de floresta tropical, onde as letras seriam árvores, os números bichos e onde ele pretendia se embrenhar um dia, caçar, nadar, bisbilhotar de perto aquelas matas...” (ZAMPIER, 1978, p.21).

Os personagens se transformam ainda em números infinitos que se confundem com as estrelas, ou passam a existir atrás do sol. “É que atrás do sol existem segredos maravilhosos, jamais vistos ou nunca lembrados...” (ZAMPIER, 1977, p. 69), pensa o astronauta solitário, tragado pelo universo.

No último conto do livro, um menino se recusa a calçar sapatos para sair a passear e acaba convencendo os pais, com uma certeza silenciosa, a andarem descalços pelo mundo.

No arquivo Dolabela, encontro também a revista Punhal (1977), editada por Zampier. Aí há um poema de sua autoria que diz sobre um monge, último remanescente de uma seita humanista, que suicida saltando de um prédio. Esse ato fugaz está capturado em uma pintura ou fotografia misteriosa, que o poema descreve. O poema desenha uma queda.

MONGE

Emoldurado
numa tela
de um quadro
mal pintado
um monge
medita
no último andar
do mais alto prédio
e um tédio
imenso
imerso
no monge
invade agora
o manso discípulo
do último mestre
da seita secreta
dos seres humanos
que hoje se perde
em fragmentos
e frágeis tormentos
que não abalam
as insensíveis
máquinas
que circulam
lá fora
no passeio
afogados
numa fonte

mágica
de receio
que polui
os que sobraram
dessa seita
que espreita
em silêncio
desse prédio
os que passam
e não pensam
que
lá
em cima
há um monge
numa tela
que medita
e decide
de repente
saltar
pela
janela...

"A vida não é mais que o ato da gente ficar no ar antes de mergulhar", com essa citação de Caetano Veloso e Maria Bethânia, inicia a notícia *Um vôo enquanto a Roseta não vem*, recortada do jornal Estado de Minas (de 11 de novembro de 1984) e guardada por Marcelo Dolabela em seu arquivo. Nela, amigos fazem uma homenagem a Zampier, logo após sua morte. Destaco alguns fragmentos:

> Sabe, Edi? Penso em você e na memória ressaltam seus olhos. Este olhar carregado de estranha timidez, farta generosidade e, sobretudo, de imensa capacidade de indignação, virtude maior de um ser que se queira humano, fonte suprema do amor político. Amor que você cultivou, praticou e teve carinho de ir registrando. (Paulinho Saturnino)
>
> Edwaldo Zampier Sales, 28 anos, natural de Leopoldina, escritor, poeta, ator, filósofo, inconformado, marginalizado, mágico, apaixonado, técnico de futebol e ídolo subversivo, pulou do 20º andar do Acaiaca. Deixou um número infindável de viúvas e órfãos. Encarregados de recolher sua herança para reparti-la a quem de direito, descobrimos que ela está espalhada pela cidade, diluída nas pedras, nos muros, nos bares, nos edifícios, nas pessoas. Impossível ajuntar, reconstituir. (Élida Murta, Cláudia Fonseca e Alice Prates)
>
> Deu forma à "rosa", êta que rosa, aos "movimentos" de cintura que desfilavam nos muros das faculdades. Roseteou no teatro, no audiovisual, nos contos, e no coração de muita gente. Escreveu "Quatro segundos", conto que despenca do alto de um prédio sem dar tempo de gritar a própria mor... (Chico Pelúcio).

No artigo, há outra fotografia de Zampier, a segunda (e também última) que vi. Com um enquadramento mais fechado, nela ele aparece de semi-perfil, barba cheia, cabelos claros e boina. Está numa reunião estudantil.

> De lá, como teia de aranha, a cidade figurava mais poderosa e a realidade mais ríspida, o que era um eco de fraqueza de seus habitantes, estes acomodados,

> incapazes de lutar contra as estruturas daquela sociedade que sobrepujava os homens.
> [...]
> A que estágio está chegando a nossa civilização? Que seres irreconhecíveis são estes massificados passageiros das ruas? A quem serve de pasto aqueles ressecados arbustos de duas pernas? Já estamos na época de virarmos cedros, olmos, eucaliptos, sequóias. (ZAMPIER, 1977, p. 36-37).

Eram alguns pensamentos do funcionário público lobotomizado que, no passado, comandara uma greve, do conto *Tome um gole de gogó*, em *Atrás do Sol* (1977).

O último depoimento do artigo sobre a morte de Zampier é de Marcelo Dolabela. Diz de um mundo opaco, onde o trabalho é burocrático e alienante, uma realidade sem expectativas, cada dia mais entregue ao neoliberalismo e ao individualismo. Para Marcelo, é como se Zampier se recusasse a se adaptar a este contexto, fragmentador de sua personalidade. Marcelo evoca Walter Benjamin dizendo sobre a necessidade de se escrever uma história dos vencidos, através da redenção dos mortos da opressão do passado, dando ênfase especial aos poetas suicidas.

> A vida de um cidadão comum, de uma sociedade capitalista, se articula num nível como alguém inserido na trama social e, noutro, como ser "fundante" da sua própria história individual. O cidadão comum perfila no quadro dos anônimos (o operário, o camponês etc). No seu lado oposto, temos o cidadão identificado (o político, o patrão, o artista etc). O político e o patrão possuem subsídios econômicos e sociais para se estruturarem. O artista, a "grosso modo", não tem estes subsídios e passa a ser um cidadão dentro de outro cidadão: o anônimo e o identificado, que paira sobre a massa dos anônimos como um ser personalizado. Ele possui dupla-dupla-articulação. Pode vir a ser só artista quando consegue transformar sua mercadoria em arte. Porém, se essa não serve ao consumo, deverá co-existir como cidadão para sobreviver.
>
> Creio que essa dupla-dupla-articulação demarcou a vida de Edwaldo Zampier. Existiu o cidadão Edi, que se relacionava como namorado, amigo, parente, no seu círculo restrito. E o artista Edi, contista, polêmico, político, ator, curtido por todos.
>
> Qual o nível que nos relacionamos com o Edi? Seja qual for a resposta: cidadão, artista ou os dois, fizemos uma fragmentação, que os seres que experimentaram o néctar da sensibilidade, não admitem. Edi recusou a barra que colocaram (colocamos) entre o cidadão e o artista. Edi, como tantos, recusou a fragmentação...
>
> Walter Benjamin, certa feita, sentenciou que uma revolução só será plena se resgatar todos os perdedores da história e os colocar nos seus devidos lugares. Até hoje Benjamin, Maiakóvski, Torquato Neto, Glauber Rocha, Ana Cristina César, Júlio Barroso e, agora, Edwaldo Zampier aguardam esta revolução. Uma REVOLUÇÃO DA SENSIBILIDADE contra a frag-men-ta-ção. (DOLABELA et.al., 1984b).

Entre os arquivos de Dolabela encontro ainda o manifesto manuscrito de Roseta, as letras roxas indicam que foi reproduzido por mimeógrafo a álcool.

Roseta foi, como lembra Gustavo Gazzinelli[237] (Géleia), uma invenção de Zampier, que chegava na Fafich e organizava um pequeno território, desenhando algo no chão com giz. Depois, começava a dar aulas para os alunos, como professor Champollion, com sotaque francês, entre mendigo e cientista, vestia um guarda-pó e usava um monóculo. "Falava sobre a pedra de Roseta, seu significado, e usava aquilo como uma metáfora pra comentar coisas do dia a dia. Ele apresentava, as pessoas faziam perguntas, ele respondia. Sempre fazia uma ponte com a realidade. Gozava as pessoas que estavam envolta, que perguntavam. Era muito brincalhão" (GAZZINELLI, 2019).

"Rio sozinho ao lembrar da sua Roseta, aquela chapa que você e seus amigos lançaram, lá se vão alguns poucos anos. Era política e poesia caminhando juntas, como não se via mais e muito menos se vê" (FIGUEIREDO et.al., 1984b). Roseta virou uma chapa que concorreu ao DA da Fafich em 1980, não ganhando por pouco, e influenciando A Cobra e a Borboleta, chapa que veio depois. Estes movimentos (de cintura) foram a raiz da Onda, que coordenou o DCE-UFMG, entre 1983-1984, com o lema "Cultura, meu bem!".

Transcrever o manuscrito de Roseta (1980) foi uma verdadeira proeza, que fiz com a mesma emoção com que digitalizei e li *Atrás do sol*. Comentei com Marcelo que foi realmente como decifrar a pedra de Roseta no Egito e me sentia Champollion (não sabia nesse momento que Zampier "incorporava" o professor Champollion). O manifesto, de autoria do cemflorista Murilo Almeida, traz cinco páginas de vivacidade e defesa do prazer e da inteligência, pura deglutição tupiniquim de milhares de referentes, um bloco dos que desafinam e desafiam o coro dos contentes, de músicas, palavras, imagens e gozo. Inicia-se com o esboço de um símbolo alquímico e o título *Eros e Tanatos: tesão x discurso*. O que segue é uma escrita em fluxo de pensamento.

> Roseta, Rosetum, Rosetamen, libertas quae sera tamem. A crítica que pode ser feita à Roseta é que ela nunca foi nova. A sua DINASTIA vem de 40 anos, 100 anos, 300 anos, 3000 a.C. Roseta é mandálica, é a unidade na DIVERSIDADE, é o TAO e ZEN "o tao é aquele que não pode ser dito". O livro do caminho perfeito que já foi escrito por Lao Tsé há mais de não sei que porrada de anos é a balada do lado que nunca teve luz. Quanta perda em não ter isso claro em frente aos olhos. Minhas crianças, será que vocês não perceberam que ela são vocês próprias lúdica. O vinho antes, o cigarro depois. A feijoada de sábado, a couve, a carne seca, a mandioca, o gersal, o trigo, a sopa de ervilha, o arroz integral, o gergelim, a soja, o pão, o ar puro, o suco de alface? Tão claro! Tão lúcido!

[237] Entrevista com Gustavo Gazzinelli, realizada por Clara Albinati, em 2019.

> Roseta se faz por pétalas, estilhaço de vida. É faca, é corte. Queijo e goiabada cascão. É poesia. É a CEMFLORES que está aí nas bocas. (Trecho introdutório do manuscrito de Roseta) (ALMEIDA, Murilo, 1980).

Roseta, como Cemflores, está carregada de influências Tropicalista, Antropofágica, e muitas outras ancestrais e milenares, misturadas despudoradamente: Lao Tsé, Oswald e Mário de Andrade, Bob Dylan, Caetano, Adorno, Marina Lima, Noel Rosa, Jorge Mautner, Adoniran Barbosa, Artaud, Rimbaud, Baudelaire, Joyce, Gil, Roland Barthes, Joãozinho Trinta, Gregório de Matos, Lupicínio Rodrigues, Dalva de Oliveira, Freud, Reich, Jung, Marcuse, Cartola, Pagú, Clarisse Lispector, Glauber Rocha, Grande Otelo, Garrincha, Gonzaguinha, Beatles e os Rolling Stones... Quer reinventar o movimento, ao mesmo tempo, dizem, não é nova, sempre esteve aí. No manifesto, as ideias se apresentam muito claras, por imagens, construindo alegorias, mas também, o que propõe parece impossível de sintetizar e decifrar por completo, não apenas pela caligrafia torta e a tinta das letras que vai desaparecendo, mas também por seus significados, por essa maneira de construção do discurso que, talvez, tenha se perdido no tempo. É fragmentária e evidente, nas combinações que propõe, e há aí uma forma despreocupada, divertida e livre – porra-louca? – de se abordar temas "sérios". Sinto que essa construção é já distante da forma como escrevemos, estruturamos o pensamento hoje, ao menos no meio acadêmico, político e/ou artístico, e, por isso, parece de difícil compreensão.

Talvez naquela época também Edwaldo se sentisse deslocado, é o que me conta Élida Murta[238] sobre o amigo:

> O Edwaldo tinha essa angústia, ele era deslocado, ele não era uma pessoa que cabia no mundo que ele tava vivendo. Ele era de outra dimensão assim mesmo. Nem era do tempo não, porque ele tava muito atento ao tempo. Ele era muito inteligente, absorvia tudo. [...] Ele tava na filosofia. Então ele tava estudando muito e ele era um curioso com tudo. Ele pesquisava, ia atrás de coisas que as pessoas não conheciam e não falavam e, ao mesmo tempo, voltava lá na pedra de Roseta. Ele fazia isso, mas tinha uma angústia. Ele sofria por amor, por exemplo. [...]
>
> Ele tentou morar em Leopoldina, fez um jornal lá, acabou quase sendo expulso da cidade, porque ele provocou, provocava as pessoas demais e com coisas que elas não estavam acostumadas. [...]
>
> Estava cada vez mais deslocado naquele mundo que ele tava vivendo. [...] Acho que juntou tudo. Ele foi até a casa da irmã na manhã que ele morreu, tomou um café com ela, se despediu, ele já tava com esse desejo. E aí diz que ele subiu no Acaiaca – aí já são as pessoas que testemunharam –, subiu e tinha uma porta aberta, uma janela aberta, ele entrou correndo na sala e voou pela janela. Foi isso, né, voou. (MURTA, 2020)

[238] Entrevista com Élida Murta, realizada por Clara Albinati, em 2020.

Durante vários meses, digitalizei arquivos, me senti uma revisora de catálogos, a desvanecer em meio àquilo tudo. Passei a escanear meu rosto ou parte do meu corpo ao final de cada jornada de trabalho. Imaginava uma estória: uma mulher descobre um arquivo, investiga, digitaliza. Não quer perder o mínimo detalhe, o mínimo fragmento. Todos aqueles elementos passam, aos poucos, a conformar uma história surpreendente em sua cabeça, cheia de passagens e ramificações. Tudo se explica perfeitamente para ela. Mas a mulher está tão dentro daquilo que já é incapaz de comunicar seus pensamentos a outro ser humano. Todas as maravilhas, crimes e ideias que vê parecem irrisórios ao olhar dos demais. Sem que perceba, é tragada pela máquina digitalizadora e passa a viver no mundo dos arquivos. A atmosfera envolta dela, nesse novo mundo em que habita, é escura e aquosa. Nesse lugar, a mulher é como uma Ofélia, imersa num poço profundo, do outro lado da tela ou do espelho.

Decido revelar as fotografias que fiz, quando quis ver o que Zampier viu antes de saltar. Ali estava o banco do parque municipal, onde se sentava o filósofo preguiçoso que conversava com as flores e os peixes e que foi acusado de pedófilo. Era aquela paisagem tropical, de árvores e folhas escuras e úmidas, enroscadas, as grades do parque municipal, o sorriso palhaço do minhocão e as pessoas que se divertem e desconhecem minha tristeza. Encontrar uma beleza ainda nas plantas, na água, nos barquinhos, nos namorados, no silêncio das folhagens.

Antes disso, estavam as fotos no apartamento. A cama desfeita, com uma luz curiosa, a cor quente da película, que acreditamos ser a cor da memória. A mesa pequena do café. O que vejo sentada desde a mesa: o edifício que parece um navio branco, um cruzeiro. Que algum dia disse ser minha televisão e, as janelas dos apartamentos, os diversos canais. Que observo todos os dias ao sentar para tomar o café da manhã, depois de preparar a pequena mesa com a toalha verde quadriculada e as comidas e então me acomodo para assisti-la. Talvez os vizinhos também me assistam do outro lado.

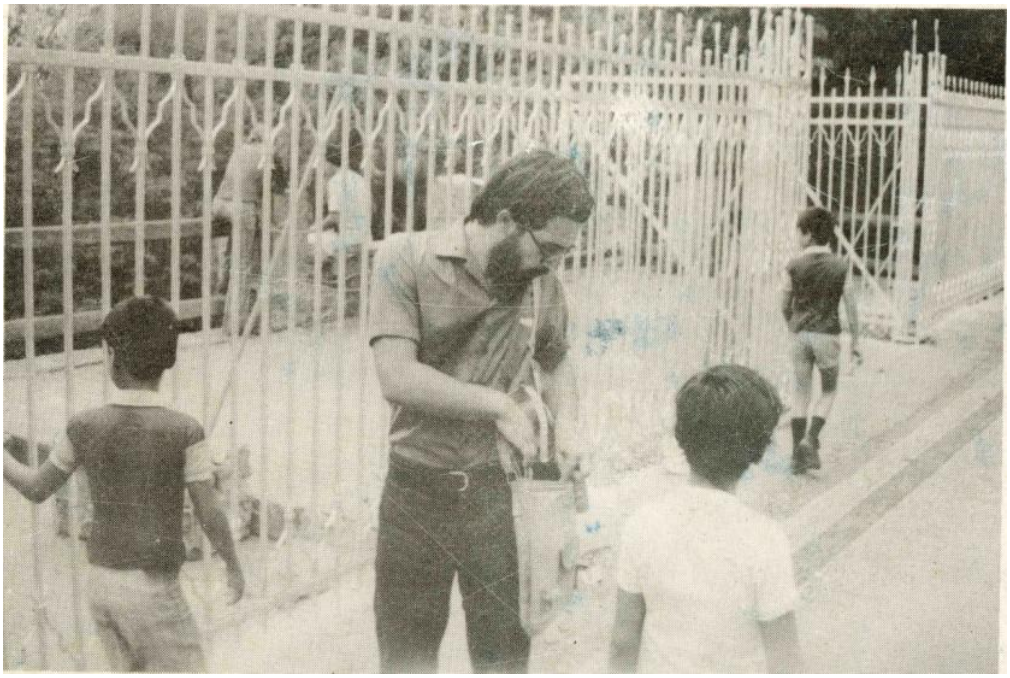
Então, caminho pelo parque, vejo mais uma vez, essas árvores, essa alegria, as crianças, os brinquedos, os namorados.

Quando se fizeram visíveis, as últimas imagens ficaram fragmentadas. Vejo a ponta da cruz na torre da igreja ao fundo meio desfocada. O topo do edifício. Não vejo seus clássicos índios Acaiacas nas colunas que sustentam o prédio. Há um porteiro ao

longe, muito brevemente vejo isso. Tudo está deslocado, cortado. Como se eu já não conseguisse pensar muito bem. Ou sentisse difuso.

Tinha medo de revelar essas imagens, como se eu pudesse me transformar no homem que salta do edifício. Demorei pelo parque para não chegar ao Acaiaca.

Figura 340 – Na fotografia vemos Edwaldo Zampier em frente ao Parque Municipal de Belo Horizonte.



Fonte: ZAMPIER, Edwaldo. **Atrás do sol**. Belo Horizonte: editora Comunicação, 1977a.

"No fundo da terra, pra lá dos alicerces, das sementes e dos corpos das gentes, não me enterraram. Me plantaram" (1977, p.87). Diz o homem-samambaia do conto *O homem e a planta* de Edwaldo Zampier, o Edi.



7 COMO FALAR POESIA

7.1 Atlântida submersa

Figura 341 – Greve da construção civil, Belo Horizonte, agosto de 1979.



Fonte: DIÁRIO da Tarde. Belo Horizonte, 1 ago. 1979.

Em 1979, os pedreiros ocuparam o centro de Belo Horizonte, gritavam: "Nóis constrói, nóis destrói!". Barricadas e *quebra-quebra*.

"não há interlocutores neste filme, América está nua, há 15 minutos e só sussurra frases ao léu, frases que não despertariam prazer em nenhum brasileiro, este filme causará A GUERRA OU A SUBVERSÃO DA ORDEM POLÍTICO-SOCIAL (8)[239] e nunca a dominação nipo-yankee-germânica das mentes daqui." (DOLABELA, 1982b).

Figura 342 – Capa do livro *Adeus América*, de Marcelo Dolabela, 1982. Na imagem, a atriz Anna Karina.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Adeus América**. Belo Horizonte, 1982b.

[239] O livro *Adeus, América* (1982), de Marcelo Dolabela, traz algumas citações combinadas aos diálogos dos personagens. "A guerra ou a subversão da ordem político-social" é um trecho extraído da Lei de Segurança Nacional.

No livro *Adeus, América*, de Marcelo Dolabela, escrito em 1982, acompanhamos o percurso de um filme de mesmo nome, protagonizado por uma mulher chamada América – espiã, feminista, revolucionária? Como leitores, nunca vemos de fato o filme, não conhecemos suas imagens, apenas somos informados sobre o impacto que sua exibição causa no mundo ficcional criado. Uma massa anônima abandona seus países de origem, passando a peregrinar junto à obra, onde projetada, *Adeus, América* provoca a dissolução da ordem mundial. No livro, o personagem Lothar Bilac, residente na rua Tupis em Belo Horizonte (assim como Marcelo Dolabela à época), é o realizador do filme. Empunhando bandeiras negras, os espectadores, transformados em "servonautas", acompanham o *tour* de exibições, não sentem fome ou sede e subvertem a ordem por onde passam (a posição ideológica dos seguidores não é clara). Países e continentes deixam de existir: "peru, argentina, austrália, china, indonésia, toda a áfrica, chile, índia, oriente médio, rússia, canadá, mongólia, alasca não existem mais. não ensinem mais isso em geografia" (DOLABELA, 1982b). Finalmente, *Adeus, América* chega ao Brasil. Belo Horizonte aguarda ansiosamente sua exibição. O livro e a estória se interrompem com a citação, também interrompida, de Mallarmé: *"Toute Pensée émet un Coup..."*

"Há muito tempo que um filme não suscita tanta movimentação, protestos ameaças, veladas ou não, quanto o polêmico filme de Godard. Por onde quer que seja exibido, as manifestações têm sido constantes (...)" (CENSURA..., 1986). Em 1985, Jean-Luc Godard lançou *Je vous salue, Marie*, provocando muitas polêmicas, o filme chegou a ser condenado publicamente pelo Papa João Paulo II. *Je vous salue, Marie* faz uma releitura da trajetória da sagrada família, contando a história de uma Maria na Paris contemporânea dos anos 1980. Marie é uma adolescente comum, frequenta o colégio e joga basquete com as amigas. Seu namorado, Joseph, é motorista de táxi. Uma noite, um desconhecido e uma menina lhe anunciam que está grávida. No filme, Maria vive o processo interior de aceitar o filho, resultado da imposição divina sobre seu corpo, e experimentar o estranho papel – não escolhido por ela – que passará a representar no mundo. *Je vous salue, Marie* chegou ao Brasil em 1986, mas foi censurado pelo governo Sarney, sendo a última obra censurada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (CARNEIRO, Ana, 2019, p. 81). Apesar disso, o filme foi apresentado em algumas universidades, como na USP e na PUC São Paulo (ENTINI, 2020). Durante essa exibição, a polícia chegou a disparar tiros para o alto, enquanto cerca de 500 estudantes assistiam ao filme (LIBERADO..., 1986). Em Belo Horizonte, agentes da

polícia apreenderam a cópia e levaram preso ao proprietário, Alexandre Viegas. O filme seria exibido no DCE-cultural da UFMG (CÓPIA..., 1986).

BIJOUX O'HARA[240] – No meu casamento com o Mário [Marompas] eles tinham feito um véu pra mim que eu não usei. Aí eu fui pro DCE e eu amo Godard, é um dos meus cineastas prediletos. Amo, amo. E aí, eu puta, querendo ver *Je vous salue, Marie* de qualquer maneira. Quando eu tava saindo pro DCE, tava um calor em Belo Horizonte horroroso. Aí eu lembro direitinho da minha roupa, uma saia branca, um topezinho branco, porque tava calor. Na hora que eu tava saindo, eu falei, vou de Nossa Senhora. Aí eu peguei o véu, que eu não usei como véu [no casamento], e botei na minha cabeça e chego lá no DCE assim. E aí, por que eu fiz isso? Pra homenagear o Godard e Nossa Senhora. Só pus o véu na minha cabeça e fui e eu tava toda de branco e o véu era branco. Quando eu chego lá, minha filha, a imprensa toda, porque baixou polícia federal, tava o Alexandre preso, aquela confusão, aquele furdunço lá no DCE da federal. Menina, quando eu chego lá, cheio de repórter, o povo só fez... [gesto de câmeras se voltando para ela] em cima de mim. Ah, o que é essa roupa? Isso é um protesto? Falei, não, isso não é um protesto, ele pode até servir de protesto, mas é uma homenagem, porque eu amo Nossa Senhora e amo o Godard. E aí, teve uma passeata de protesto. Quem foi na frente? Euzinha aqui. As coisas da minha vida acontecem muito assim. Fomos lá pra cúria. No outro dia eu acordo, minha mãe: "cê sabe, né? Me ligaram aqui que você tá em todas as capas de jornal do Brasil".

"Ai, Silma, cê tá no lugar errado, se você tivesse em Nova York, você ia ser a rainha do *underground* lá, eu tenho certeza! Mas cê tá em Belo Horizonte, essa roça!". Rindo, Silma Bijoux O'Hara (2020) me conta que Leca Kangussu[241] costuma lhe dizer algo assim.

Figura 343 – Contracapa do livro *Adeus América*, de Marcelo Dolabela, 1982.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Adeus América**. Belo Horizonte, 1982b.

[240] Entrevista com Silma Bijoux O'Hara, realizada por Clara Albinati, em 2020.
[241] Leca Kangussu (Imaculada Kangussu) é artista visual e, atualmente, docente na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Foi próxima ao núcleo Cemflores e às bandas, participante da cena contracultural de Belo Horizonte nos anos 1980. Na revista Fahrenheit nº3 (1989), há fotografias de sua autoria.

Belo Horizonte em chamas
(Divergência Socialista, com letra de Marcelo Dolabela)

Belo Horizonte está desesperada
A Terceira Guerra já foi declarada
O fogo destrói o edifício Maletta
Os jericós já tocam trombeta

Belo Horizonte está sitiada
A Praça Sete já foi atacada
A resistência chegou ao final
Bombas caem no Mercado Central

Tudo queima em Belo Horizonte
Não há mais Serra, não há mais monte
Eu moro aqui: no cu do Judas
Tudo afunda perto do Arrudas

Belo Horizonte foi arruinada
O Mineirão já virou barricada
A Savassi foi pro beleléu
e a classe média espera Papai Noel

Belo Horizonte foi destruída
Não há mais nada não há saída
É só escombro a Liberdade
A paz reina em toda a cidade

Tudo queima em Belo Horizonte
Não há mais serra, não há mais monte
Eu moro aqui: no cu do Judas
Tudo afunda perto do Arrudas

Em *Adeus, América* (1982), mas também em muitos poemas de Cemflores, assim como nas músicas da banda Divergência Socialista e, em particular, na obra de Marcelo Dolabela, é comum a evocação da destruição da cidade de Belo Horizonte[242], ocorrendo das mais diversas maneiras: por incêndio, inundação, implosão, insurreição...

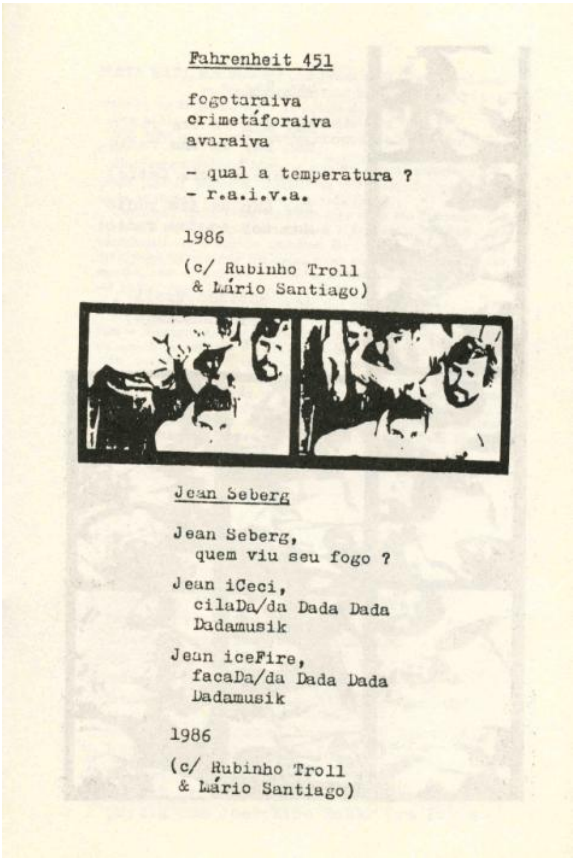
> aqui nada/ aqui ninguém/ aqui quase/ aqui porém/ aqui antes/ aqui além/ aqui fome/ aqui sem // Tudo em silêncio/ a cidade submersa/ papéis sobre a mesa/ a cidade submersa// Pela cara ninguém sabe quem é marginal/ o ódio da gente não sai no jornal// A minha, a minha vida é essa/ subir Bahia/ descer Floresta// Man Ray on the radio// (apareça Erik Satie) (DOLABELA [1986], 2013)

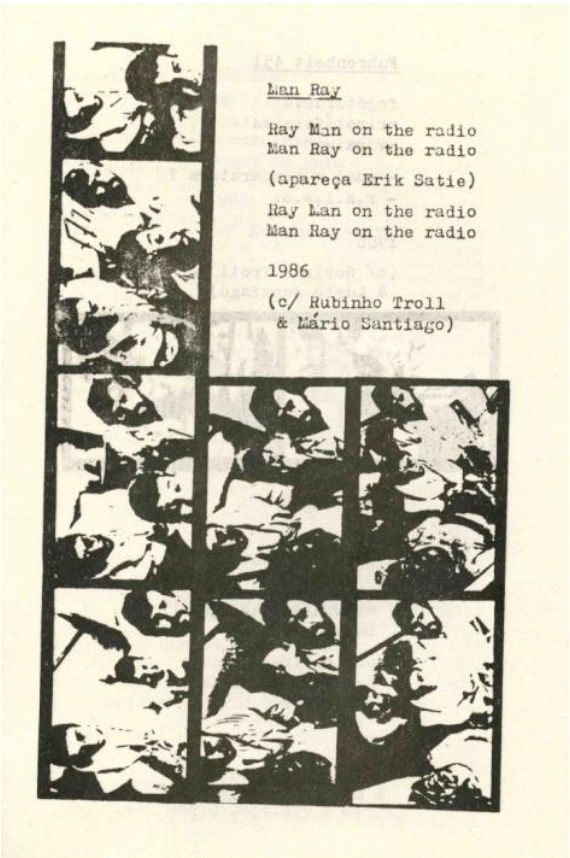
Na colagem musical com poemas de Marcelo Dolabela, *Thomas Morus Dub Aqui&Aqui/ Man Ray*[243] ([1986], 2013), tocada pela Divergência Socialista, a cidade é Atlântida submersa e desde a rádio, invoca-se Man Ray e Erik Satie. Convoca-se a

[242] Kaio Carmona (2015), na tese *26 poetas ontem: Belo Horizonte literária*, e Fabrício Marques (2015), no livro *Uma cidade se inventa: Belo Horizonte na visão de seus escritores*, observam que Belo Horizonte é um tema recorrente para a poesia local.
[243] A música *Thomas Morus Dub Aqui&Aqui/ Man Ray* pode ser escutada na 8ª faixa do CD *Substância* (2013), uma antologia de músicas com letras de Marcelo Dolabela: <https://www.youtube.com/watch?v=FwVmAWhQ9hI>, acesso em 12 de janeiro de 2021.

vanguarda para se sair do abismo, ou como companhia para percorrer o abismo[244]. "Eu estou: nas maravilhas do mundo/ no Coliseu da cidade/ no naufrágio dos poetas/ ouvindo Sheherazade" (DOLABELA [1992], 2006, p. 39). No poema *Maletta revisited #86*, de Marcelo Dolabela, o edifício Arcângelo Maletta é uma ilha na cidade submersa. "Arcádia sem fé e sem ouro" (IBIDEM), onde habitam imaginários: fantasmas vanguardistas se encontram com poetas marginais do terceiro mundo e tempos/espaços colidem antroPOPfágicamente. Uma passagem benjaminiana? Sim, se estivéssemos em Paris. Mas "aqui nada, aqui ninguém", "há bueiros sobre nossas cabeças/ e cães ladram vadios em nosso verde intestino"[245] (DOLABELA [1981], 2013).

Figuras 344 e 345 – Músicas da banda Divergência Socialista com letras de Marcelo Dolabela, 1986.





Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Divergência Socialista**: 1982-1988 / 44 letras. Belo Horizonte, 1989.

No capítulo III, na apresentação dos *arquinimigos dos Supermen*, Rubinho Mendonça nos conta sobre sua adolescência em Belo Horizonte, órfão de pai, acabou abandonando a escola e começou a trabalhar muito cedo, em serviços variados. Nessa

[244] "Abismo" é uma palavra recorrente na poesia de Marcelo Dolabela. Ver *O Abismo & O Abismo*, na faixa 11 do CD *Substância* (2013).
[245] Poema *Presuntos* de Marcelo Dolabela, musicado pela Divergência Socialista. A música *No no nuke/ Presuntos* é a faixa 10 do CD *Substância* (2013).

época, ao caminhar pela cidade – que batizou de Fedorizonte[246] em um poema –, sentia-se aterrorizado, pensando o que poderia fazer para sobreviver.

RUBINHO MENDONÇA[247] – O lance que eu acho que Belo Horizonte é horrível, para quem não tem nada, é uma merda. Não tem uma serra bonita, não tem praça, nem lagoa. Muita gente nem nunca foi nessa Lagoa da Pampulha. O lugar é muito longe. Então não tem nada. Tem uma coisa que é aceita e uma que não é aceita. O que não é compreendido é ridicularizado, combatido.

O documentário *Oito ou oitenta*, de Lucas Bambozzi e Rodrigo Minelli (2009), reúne depoimentos de integrantes da contracultura belorizontina dos anos 1980 e, em certo momento, já ao final do filme, há um diálogo entre os personagens, que discutem sobre as razões que levaram ao "fim" dessa geração oitenta. Gibi (Gilberto Cardoso, cineasta), Paulinho Brito (Nós Todos, Babyork, Complexo B), Fábio Cançado (fotógrafo) e outros conversam:

> **Paulinho Brito:**
> Eu sinto como que não tivesse havido uma sequência duradoura da agitação cultural dos anos oitenta.
>
> **Fábio Cançado:**
> Acho que todos os nossos fracassos dessa época, em Belo Horizonte, foram devidos à própria cidade. Fracasso subiu à cabeça mesmo. Tipo, nós tivemos um crescimento negativo muito grande. A cidade unia o inútil ao desagradável.
>
> **Gibi:**
> Não tem cinema, não tem literatura, não tem poesia, cara. O mundo esvaziou.
>
> **Fábio Cançado:**
> Basicamente o que a gente fez foi lutar contra uma cidade.

7.2 Nosso norte é o Sul

Nos poemas, músicas e relatos mencionados, ocorre uma pugna entre a cidade provinciana e a vanguarda. Desencontrados, a cidade (com todas suas impossibilidades) e os poetas estão, paradoxalmente, ligados. O surgimento de Cemflores, assim como os grupos que dela derivaram (como Sexo Explícito, Divergência Socialista e Último Número), dialogaram com uma realidade contextual específica, marcada por opressões e resistências. Ao contexto periférico belorizontino se friccionam outros mais amplos: o Brasil da crise da ditadura e de inícios da abertura democrática; as convergências e divergências em relação às diversas realidades latino-americanas; e as reverberações,

[246] Belo Horizonte é chamada assim por Rubinho Mendonça em um poema, publicado no livro *Tendências* de 1981.
[247] Entrevista com Rubens Mendonça, realizada por Clara Albinati, em 2020.

desde os centros de poder mundial, do aprofundamento do projeto neoliberal, assim como as frustrações quanto à perspectiva socialista, eclipsada momentaneamente. Essa última passagem é marcada pela queda do muro de Berlim, em 1989, que clausura simbolicamente uma época.

Durante a escrita da tese, por vários momentos surgiu o questionamento sobre a necessidade de localizar (ou não) de forma mais precisa a relação entre Cemflores e outras correntes literárias e/ou artísticas nacionais e internacionais. Sempre me senti um pouco refratária ou incômoda em desenvolver algo por esse caminho, embora, ao longo dos capítulos, tenha mencionado referências e diálogos que Cemflores estabeleceu com autores e grupos diversos, nos territórios da cultura e da política – antropofagia, tropicália, poesia concreta, poema/processo, Movimento de Arte Pornô, punk, arte postal, poesia marginal, Maiakovski, Sebastião Nunes, Godard, Walter Benjamin, Marx, comunismo... No entanto, não está presente, nos documentos que consultei no arquivo Dolabela, referentes à década de 1980, uma declaração explícita de vinculação de Cemflores a um movimento artístico determinado. A recusa à catalogação é constante no discurso do grupo e, de maneira mais evidente, nos textos críticos de Marcelo Dolabela daquela década. Como visto no capítulo III, Dolabela – nos textos *geração mimeógrafo: o campo minado da/de felicidade* (1981e) e na entrevista a Virgílio Mattos *Combate à caspa* (1981d), publicada na revista Alegria Bluesbanda nº3 – propõe estratégias criativas para esquivar seu trabalho e as ações de Cemflores da capitalização – apropriação e neutralização de sua potência crítica. As definições que convencionalmente delimitam os campos da política e da cultura são insuficientes para explicar essas manifestações que, em palavras de Marcelo Dolabela (1984c), "politiculturam" tudo.

Tentando aprofundar essas questões, nessa seção, colocamos Cemfores em fricção com alguns lugares da crítica.

7.2.1 Conceitualismo latino-americano

> O que não se pode perder de vista ao relacionar estas práticas situadas em épocas e conjunturas históricas tão distintas é seu esforço comum de questionar os limites da arte, sua pretensão de expandir suas fronteiras ou diretamente de abandonar seus territórios. Não obstante as diferenças evidentes de contexto entre os anos sessenta, oitenta e os 2001, os conecta também essa vontade manifesta de incidir sobre seu entorno.[248] (LONGONI, 2015, p.261) (tradução nossa)

[248] Do espanhol: "Lo que no puede perderse de vista al emparentar estas prácticas situadas en épocas y conyunturas históricas tan distintas es su esfuerzo común por poner en cuestión los límites del arte, su

Cemflores combinou política e cultura, agindo a partir de um impulso por transformar a realidade. Essa mesma disposição se repete (com diferentes particularidades) e se estende de forma ampla e difusa por espacialidades e temporalidades latino-americanas diversas, formando "constelações históricas em que um clima de época se condensa mediante a adoção de formas semelhantes" [249] (CARNEVALE, et. al., 2015, p.84). Sem nos fixarmos excessivamente em alguma categorização, podemos interpretar, inicialmente, essas manifestações sob a lente do *conceitualismo latino-americano*.

Luis Camnitzer – artista uruguaio, exilado nos Estados Unidos –, no livro *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2008), aborda o termo "conceitualismo latino-americano" para pensar sobre as poéticas políticas que se radicalizam a partir dos anos 1960, na América Latina, emuladas pela possibilidade real de irrupção de processos revolucionários e pela vitória da Revolução Cubana, em 1959.

Segundo Camnitzer, os conceitualismos latino-americanos dialogam com a arte, mas também com a política (em especial, a guerrilha), a literatura e a poesia (poesia visual, concreta) e a pedagogia (alternativa e emancipatória, como a desenvolvida por Paulo Freire no Brasil). "A arte, a política, a pedagogia e a poesia se superpõem, integram e polinizam" (CAMNITZER, 2008, p. 38), levando a que os conceitualismos adotem estratégias abertas e interdisciplinares. A relação com os contextos sócio-políticos é tão intensa nas manifestações abordadas, que o autor se questiona se o termo "contextualismos" não seria mais apropriado para caracterizá-las.

Para desenvolver sua análise, Camnitzer retoma dois agentes sociais, não pertencentes diretamente ao universo das artes visuais, que evocam a estratégia conceitualista: o movimento guerrilheiro Tupamaros e o educador, filósofo e político venezuelano Simón Rodríguez. "Tupamaros e Rodríguez – estão conectados muito mais intimamente com o conceitualismo latino-americano que muitas das obras de arte conceitual norte-americana ou europeia"[250] (CAMNITZER, p. 24-25) (tradução nossa).

---

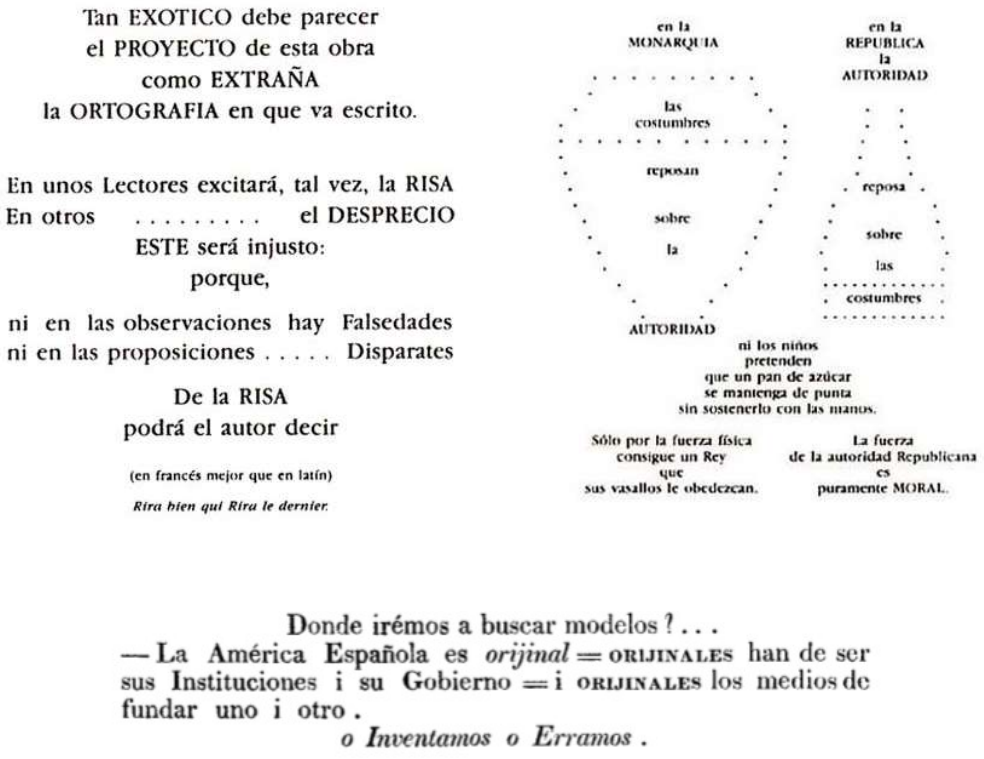
pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los sesenta, los ochenta y los 2001, los hermana también esa voluntad manifiesta de incidir sobre su entorno."

[249] Do espanhol: "constelaciones históricas en las que un clima epocal se condensa mediante la adopción de formas semejantes."

[250] Do espanhol: "Tupamaros y Rodríguez – están conectados mucho más íntimamente con el conceptualismo latinoamericano que muchas de las obras del arte conceptual norteamericano o europeo."

Surgindo no Uruguai em 1962, o movimento Tupamaros operou, sobretudo, no espaço urbano, congregando apoiadores dos círculos estudantil e intelectual. Em sua primeira fase de atuação, caracterizou-se pela realização de ações criativas e não-violentas, com um interesse pela imagem – em seus documentos, falam de uma "propaganda armada" e alguns de seus integrantes vieram do campo das artes. Também realizaram "ações urbanas" (assaltos a bancos, distribuição de alimentos e invasões de cinemas para a projeção de conteúdos revolucionários) que, estruturadas como "peças de teatro", converteram o espaço da cidade em uma espécie de cenografia, ativando processos criativos em zonas não-artísticas. Os Tupamaros não reivindicaram o caráter artístico de suas práticas, mas, para Camnitzer, o movimento representou um "fenômeno cultural", por romper as fronteiras que separavam a arte da vida cotidiana (IBIDEM, p. 27-73).

Figura 346 – Alguns textos de Simón Rodríguez, do livro *Sociedades Americanas*, 1828 (1842).



Tan EXOTICO debe parecer
el PROYECTO de esta obra
como EXTRAÑA
la ORTOGRAFIA en que va escrito.

En unos Lectores excitará, tal vez, la RISA
En otros . . . . . el DESPRECIO
ESTE será injusto:
porque,

ni en las observaciones hay Falsedades
ni en las proposiciones . . . . . Disparates

De la RISA
podrá el autor decir

(en francés mejor que en latín)

Rira bien qui Rira le dernier.

en la MONARQUIA
las costumbres
reposan
sobre
la
AUTORIDAD

en la REPUBLICA
la
AUTORIDAD
reposa
sobre
las
costumbres

ni los niños
pretenden
que un pan de azúcar
se mantenga de punta
sin sostenerlo con las manos.

Sólo por la fuerza física
consigue un Rey
que
sus vasallos le obedezcan.

La fuerza
de la autoridad Republicana
es
puramente MORAL.

Donde irémos a buscar modelos? . . .
— La América Española es *orijinal* = ORIJINALES han de ser sus Instituciones i su Gobierno = i ORIJINALES los medios de fundar uno i otro.
o Inventamos o Erramos.

Fonte: RODRÍGUEZ, Simón. Sociedades americanas en 1828 (fragmentos). **Periódico de poesía**. 2018.

Simón Rodríguez, por sua vez, trouxe uma contribuição – ainda nos séculos XVIII e XIX – à pedagogia igualitária e inclusiva na América Latina. Através de suas obras, buscou estabelecer um contato claro e didático com os leitores. Por isso, optou pela utilização de diferentes tamanhos e fontes de letras, trabalhando a disposição das

palavras na espacialidade da folha, criando diagramas mentais. O resultado é visualmente semelhante aos caligramas de Apollinaire. No entanto, Rodríguez não reivindicou uma intenção estética para seus trabalhos, sendo seu objetivo a disseminação de ideias com um interesse, sobretudo, comunicacional (CAMNITZER, 2008, p. 57-61).

Ao longo de *Didáctica de la liberación*, Camnitzer contrapõe os conceitualismos latino-americanos à arte conceitual *mainstream*, desenvolvida nos Estados Unidos e na Europa. A arte conceitual é entendida como um movimento artístico, com um estilo próprio, enquanto os conceitualismos se apresentam como algo mais amplo, por surgirem de forma salpicada e insistente em diversos tempos e espaços latino-americanos. "O *conceitualismo*, ao contrário, não sendo um movimento formalista, é muito mais amplo que a arte conceitual. [...] [C]omeçou em forma imprecisa e muito antes, e foi uma trama enorme de influências e forças históricas, culturais, políticas e econômicas"[251] (CAMNITZER, 2008, p. 46) (tradução nossa).

Camnitzer aponta que tanto a arte conceitual *mainstream* quanto os conceitualismos latino-americanos optaram pela *desmaterialização* e pela *textualização* como estratégias, mas essa escolha se deu por motivações diferentes em cada caso.

Segundo este autor, a arte conceitual hegemônica[252] aprofundou o caminho desenvolvido pelo minimalismo, representando sua continuidade histórica. Assim como o estilo precedente, a arte conceitual se interessou pela redução da matéria a sua essencialidade, optando, por isso, pela desmaterialização e textualização. Nas obras conceituais, observa-se a intenção de "substituir o objeto da experiência espacial e

[251] Do espanhol: "El *conceptualismo*, en cambio, no siendo un movimiento formalista, es mucho más amplio que el arte conceptual. [...] empezó en forma borrosa y mucho antes, y fue una trama enorme de influencias y fuerzas históricas, culturales, políticas y económicas."

[252] Lucy Lippard, no livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* ([1973], 1997), comenta que a arte Conceitual emergiu do Minimalismo, mas possuía princípios diferentes, enquanto, para o Minimalismo, "menos é mais"; a arte Conceitual buscava "dizer mais com menos" (LIPPARD, 1997, p.xiii). Neste livro, a autora também reivindica uma abordagem política da arte conceitual norte-americana que, apesar de ser lida como predominantemente apolítica, ao se contrapor à perspectiva greenberguiana dominante, soava radical à época. As articulações entre arte e política foram mais complexas e podemos mencionar *Art Workers' Coalition* (AWC), *Guerrilla Art Action Group* (GAAG), *Black Emergency Cultural Coalition* e *Women Artists in Revolution* (WAR), como coletivos que apresentaram um viés político em suas ações, manifestando-se contra a guerra no Vietnã, o racismo e o machismo no mundo da arte. Ainda a respeito das relações entre arte e política na arte conceitual norte-americana, o contato de Lippard com a vanguarda argentina nos anos 1960 foi muito significativo. A autora menciona esse fato na introdução de *Six years* (...) e, em alguns momentos do livro, comenta sobre Tucumán Arde.

perceptual unicamente por sua definição linguística"[253] (CAMNITZER, 2008, p. 281) (tradução nossa). Em geral, o conteúdo dos textos era tautológico, ou seja, referente à própria obra ou à instituição arte (IBIDEM, 2008, p. 47-48).

Por sua vez, a desmaterialização e a textualização para os conceitualismos latino-americanos representaram escolhas estratégicas, não motivadas tanto pelas discussões relacionadas às problemáticas artísticas[254] (desde a perspectiva da arte autônoma), mas por um interesse em comunicar mensagens que transbordam esse território (CAMNITZER, 2008, p. 48-55). Camnitzer aponta que a opção pela textualização se deu também por uma questão pragmática. Em contextos revolucionários ou agitados politicamente, há uma preocupação comunicacional e o texto é o meio que possibilita a transmissão de ideias de forma rápida e eficaz. A textualização, ademais, permite a produção de peças seriadas de baixo orçamento, com a impressão de manifestos, panfletos, postais e livrinhos que podem ser distribuídos a um número maior de pessoas, permitindo a difusão das ideias. Como vimos, essas foram estratégias adotadas por Cemflores.

Alguns pontos do texto de Camnitzer podem, no entanto, ser problematizados. Ana Longoni, em *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (2014), questiona a leitura do autor sobre o movimento Tupamaros, já que seu enfoque conduz à estetização des-historizada da experiência guerrilheira. Também critica a interpretação que Camnitzer faz de Tucumán Arde, por convertê-lo em "emblema *internacional* que funda o conceitualismo político latino-americano" (LONGONI, 2014, p.68). Nesse sentido, "sua catalogação dentro de um saber específico, uma disciplina, um gênero ou corrente artística lhe reserva um lugar preferencial e viável dentro da história da arte"[255] (IBIDEM) (tradução nossa), o que contribui para sua consagração mitológica.

Para Ana Longoni (2007), o conceitualismo (não apenas o latino-americano) é "uma estratégia de anti-discursos", sendo importante o desenvolvimento de uma crítica que não enclausure suas manifestações, mas que faça ressoar o potencial transformador das mesmas.

---

[253] Do espanhol: "(...) reemplazar el objeto de la experiencia espacial y perceptual por la solo definición lingüística."

[254] Segundo Camnitzer (2008, p. 281), os artistas latino-americanos conceitualistas exilados nos Estados Unidos se opunham ao minimalismo por considerar este movimento reacionário.

[255] Do espanhol: "Su catalogación dentro de un saber específico, una disciplina, un género o corriente artística le reserva un lugar preferente y asible dentro de la historia del arte."

> Se trata de um dos mais radicais experimentos artísticos que tende a se auto-dissolver no ato mesmo de se apropriar de territórios até então alheios à arte. Recorrê-lo como um instável território de fronteiras imprecisas nos ajudará a elidir versões estereotipadas ou tranquilizadoras categorias. [256] (LONGONI, 2007) (tradução nossa).

7.2.2 Como vai você, geração 80?

Em 1984, foi realizada, no prédio da Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro e no Parque Lage, a exposição *Como vai você, geração 80?*, que reuniu 123 artistas de todo país. Segundo Frederico Morais ([1991], 2004-2005, p.116), este foi um encontro de pessoas com interesses comuns, uma grande festa, entre os participantes havia pintores, escultores, objetistas, desenhistas e artistas *high tech* como Eduardo Kac. No entanto, a partir das leituras críticas do momento, a experiência acabou se consolidando como um símbolo da nova pintura, aposta que refletia o retorno internacional deste meio (PONTUAL [1984], 2004-2005, p.112), sua celebração e valorização no mercado. A exposição tornou-se um marco para a historiografia da arte nacional e dela foi cunhado o conceito Geração 80. O livro *Explode, geração*, de Roberto Pontual, lançado durante a mostra, ainda hoje, é uma de suas bases teóricas; assim como os textos do catálogo da exposição *Como vai você, geração 80?*, publicados na Revista Módulo, em 1984.

A partir dessas leituras, a Geração 80 estaria marcada por um retorno a "questões vinculadas ao território do ver" (COSTA [1983], 2004-2005, p.97), a uma perspectiva retiniana, relacionada à arte autônoma. Uma volta ao mundo interior, à visão subjetiva e à individualidade, realizada, predominantemente, através de uma "rock-pintura", em expressão de Frederico Morais ([1983], 2004-2005, p.98).

> Nesse mesmo ano de 82 escrevi sobre a nova pintura, que muitos definem como antiautoritária: ela é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 70. Um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação do gestual e da cor, quase um neo-informalismo ou neofigurativismo. O que muitas vezes passava por rigor e objetividade na arte da década passada era, na verdade, um excessivo hermetismo, e este, por sua vez, era um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não eram de sua competência. Contrariamente, quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo reestabelecer a comunicação com o público, a partir de temas mais próprios ao universo da arte.
> [...]

[256] Do espanhol: "Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a autodisolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte. Recorrerlo como un inestable territorio de fronteras imprecisas nos ayudará a eludir versiones estereotipadas o tranquilizadoras categorías."

> Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas, políticas) que sonhavam colocar a imaginação no Poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje, descrêem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado. (MORAIS [1984], 2004-2005, p.101)

Em direção semelhante, Roberto Pontual diz que a Geração 80 buscou um "descompromisso total", opondo-se tanto ao patrulhismo das esquerdas ortodoxas quanto à porra-louquice:

> A Geração 80 teve sorte, então, de começar pelo exorcismo de seus dois maiores perigos: o de herdar o espírito patrulheiro, castrador e sentinela, que andara tomando conta também da arte ao longo dos anos 70, e do de aceitar o salto-mergulho nas facilidades do "agora tudo ficou sendo possível e permitido". Maus tratos demorados sobre o corpo e alma da nação certamente aceleraram essa urgência de higiene. Tão melhor para todos que nada se exclua. E tão melhor, também, que no meio de uma tal lhaneza e ecumenicidade o nada proibir não seja gêmeo univitelino do tudo permitir. A saúde atual vem de uma poda generalizada nos excessos e de um metabolismo que, embora a duras penas, retomou enfim seu equilíbrio. (PONTUAL [1984], 2004-2005, p.114)

Essa visão, extremamente conservadora, que, em uma frase, diz que nada se exclua, e, em outra, convoca uma extirpação do que considera negativo, utilizando um vocabulário higienista, claramente, não contempla a experiência de Cemflores.

Há, sim, alguns pontos importantes de contato com a análise que fizemos até aqui daquele contexto. Frederico Morais, em *Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?* (1984), comenta sobre o surgimento de uma nova cultura baseada na alegria e um processo de carnavalização da política, refletindo a conjuntura, marcada pela abertura democrática. A campanha das Diretas Já é mencionada como um exemplo dessas movimentações. Observa-se uma reivindicação do prazer e o artista Jorge Guinle (1984) se refere ao ato de pintar como feito orgástico.

Mas, como vimos ao longo da tese, a questão foi mais complexa. É evidente, a partir do caso específico de Cemflores e dos grupos que dela derivaram, além daqueles com os quais dialogou, que a invenção de uma nova cultura baseada na alegria não implicou, para toda uma geração, em um "descompromisso total" ou em "deixar as grandes questões de lado" ou que o interesse por essas questões significasse a adesão a posicionamentos "patrulhistas" ou ortodoxos. Ao contrário, os artistas, poetas, estudantes e ativistas que abordamos lançaram dúvidas e propuseram mudanças de paradigma em torno à discussão sobre política e cultura. A estratégia da alegria é também uma estratégia política. A campanha das Diretas Já é festiva e é política, como o próprio nome indica, trata-se de uma campanha pelo voto direto. Roseta, Onda,

Cemflores, até mesmo a ex-Cemflores, as bandas punk e revistas como *Luta & Prazer* buscaram, de diferentes maneiras, *politiculturar* tudo, ou seja, questionar e reinventar, na teoria e na prática, a política e a cultura, em interlocução com uma discussão sobre o prazer, a sexualidade e a liberdade. Parece haver ocorrido uma tentativa de re-elaboração das ideias e das ações em torno aos conceitos de vanguarda, revolução e utopia, em diálogo com as possibilidades apresentadas por aquele contexto específico da década de 1980.

Em relação aos esforços de escritura de uma contra-memória da história da arte deste período, comentamos, na introdução da tese, que, em 2012, a *Red Conceptualismos del Sur* apresentou os resultados do projeto *Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Através desse trabalho, a RedCSur trouxe uma importante contribuição, ao recuperar manifestações artísticas periféricas, *underground*, marginais, vinculadas aos movimentos sociais e que se relacionavam estreitamente com os contextos políticos da época. O trabalho foi conduzido por cerca de 40 pesquisadores ibero-americanos, que analisaram e socializaram arquivos e reuniram depoimentos dos participantes destas cenas culturais, tornando-as visíveis. Essa e outras iniciativas vêm problematizando a perspectiva historiográfica que reforça a vinculação da arte dos anos 1980 ao *boom* da pintura expressiva, descolada de preocupações políticas.

7.2.3 Ativismos artísticos

> O ativismo é fazer comum um desejo, a decisão de mudar as formas de vida sob condições incertas, sem garantias. Quando esse desejo e determinação podem ser compartilhados, o agenciamento intensivo que constitui um movimento social translada uma dimensão agônica/utópica à vida cotidiana, o tempo do ócio, as relações passionais, o lar, a cama, seus sonhos. A paixão privada adota uma responsabilidade pública. Nisso consiste viver de forma política.[257] (HOLMES, 2015, p.285) (tradução nossa)

Um conceito interessante para por em diálogo com Cemflores é o de *ativismos artísticos*, cujo surgimento remonta à vanguarda europeia de entreguerras. Marcelo Expósito, Ana Vidal e Jaime Vindel trazem essa noção, no texto *Activismos artísticos* (2012), para refletir sobre algumas manifestações dos anos 1980, apresentadas no marco de *Perder la Forma Humana (....)*. Os autores comentam que a opção pelo termo

[257] Do espanhol: "El activismo es hacer común un deseo, la decisión de cambiar las formas de vida bajo condiciones inciertas, sin garantías. Cuando ese deseo y determinación pueden compartirse, el agenciamiento intensivo que constituye un movimiento social traslada una dimensión agonística/utópica a la vida cotidiana, el tiempo de ócio, las relaciones pasionales, el hogar, la cama, tus sueños. La pasión privada adopta una responsabilidad pública. En eso consiste vivir de forma política."

"ativismo artístico" – ao invés de "arte ativista" – se deu pela possibilidade de ressaltar a palavra "ativismo", que funciona como substantivo, enquanto a arte se torna o adjetivo, que permite "destacar a dimensão artística de certas práticas de intervenção social" (EXPÓSITO et. al., 2012, p.43).

> A "arte" aqui é também um conceito ressignificado: se deve entender como um campo ampliado de confluência e de articulação de práticas "especializadas" (plástica, literatura, teatro, música) e "não especializadas" (formas de invenção e saberes populares, extrainstitucionais). Em definitiva, quando dizemos "ativismo artístico", devemos considerar como a síntese prática de uma multiplicidade: não é um estilo, nem uma corrente, nem um movimento.[258] (IBIDEM) (tradução nossa)

O ativismo artístico desbloqueia o sentido comum do que se considera arte (EXPÓSITO et. al., 2012, p.44). Os ativistas podem ser artistas ou não, aliar suas operações com a dos movimentos sociais e/ou atuar nas margens das instituições ou em uma complexa e estratégica relação com elas. Negam, na prática, a separação entre arte e ação social e dialogam com a imediatez e a urgência de contextos históricos de interpelação. Muitas vezes suas ações apresentam um caráter colaborativo, o trabalho em rede e o interesse por ocupar a esfera pública. As obras podem se caracterizar por uma "materialidade débil", já que a ênfase se desloca para a produção imaterial (relações, subjetivação) (IBIDEM, p.50). Nesse sentido, é comum a utilização de técnicas acessíveis de reprodução da imagem, como a fotocópia. Há um interesse pela invenção de dispositivos simples, que possam ser socializados e reproduzidos por qualquer pessoa em qualquer lugar, rompendo com a noção de autoria e com as fronteiras das especialidades, estimulando a capacidade humana de imaginar e criar.

7.2.4 Descentrados

> Esses movimentos artísticos não estavam reclamando um lugar no mundo da arte ou o reconhecimento de sua existência periférica, mas algo muito mais audaz e crítico: queriam problematizar o estatuto da relação instituída e convencionalizada entre a arte e a política, que está posta aqui em questão, já não apresentada em termos de "conteúdos ideológicos". É colocado em discussão o lugar atribuído à arte nas dinâmicas coletivas de transformação da existência.[259] (LONGONI, 2007) (tradução nossa).

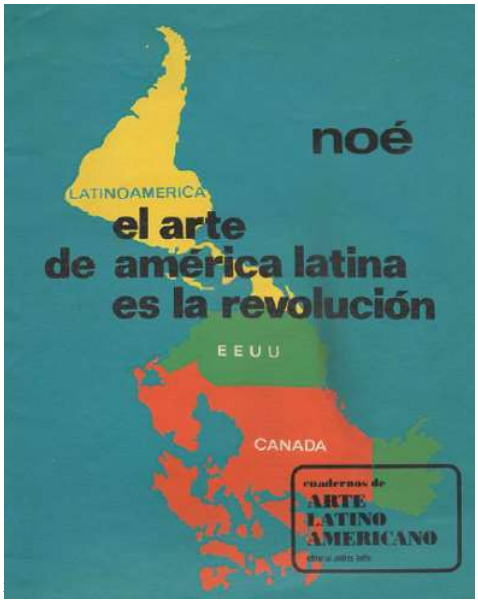
---

[258] Do espanhol: "El 'arte' es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas 'especializadas' (plástica, literatura, teatro, música...) y 'no especializadas' (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos 'activismos artísticos', se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento".

[259] Do espanhol: "Estos movimientos artísticos no estaban reclamando un lugar en el mundo del arte o el reconocimiento de su existencia periférica, sino algo mucho más audaz y crítico: querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo. Es el estatuto de la relación instituida y convencionalizada entre el arte y la política lo que está puesto aquí en cuestión, ya no planteada en términos de 'contenidos ideológicos'. Está puesto en discusión el lugar atribuido al arte en las dinámicas colectivas de transformación de la existencia."

Comenta Ana Longoni, ao pensar sobre práticas que tensionam as relações entre arte e política, especialmente, nos anos 1960 e 1970 na Argentina, foco de sua pesquisa. Para a autora, as perspectivas dos artistas estudados ultrapassavam as problemáticas suscitadas pela arte autônoma, desbordando em programas artísticos-políticos que associavam as ideias-força *vanguarda* e *revolução* (LONGONI, 2017). Nesse sentido, podemos entender algumas passagens dessa história. Assim, em 1968, no cerne da vanguarda argentina e da radicalização revolucionária, artistas da cidade de Rosário, em um manifesto, lido no Instituto Di Tella[260], dizem: "Declaramos que a vida de 'Che' Guevara e a ação dos estudantes franceses [Maio de 68] são obras de arte maiores que a maioria das bobagens penduradas nos milhares de museus do mundo... Morram todas as instituições, viva a arte da Revolução"[261] (apud CARNEVALE et. al, 2015, p.154) (tradução nossa). "A arte da América Latina é a revolução" é o título do livro do argentino Luiz Felipe Noé (1973). A frase, escrita sobre o mapa invertido das Américas, ecoa a conhecida proposta do artista uruguaio Joaquín Torres García: "Nosso norte é o Sul" – *América invertida*, de 1943.

Figuras 347 e 348 – Capa do livro *El arte de América Latina es la revolución*, de Luis Felipe Noé (1973) e o desenho *América invertida*, de Joaquín Torres García (1943).





Fonte: LONGONI, Ana. Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. IN: **MODOS** revista de história da arte – v. 1, n. 3, setembro – dezembro de 2017. Campinas, UNICAMP.
Fonte: MENEZES, Cynara. Nosso norte é o sul. **Socialista Morena**: arte e política. 2012.

O Instituto Torcuato Di Tella é um espaço cultural na Argentina, abrigou manifestações de vanguarda nos anos 1960.

Do espanhol: "Declaramos que la vida del 'Che' Guevara y la acción de los estudiantes franceses [Mayo del 1968] son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas, colgadas en los miles de museos del mundo... Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución."

> E tudo já foi dito pelo sábio Holanda:/ isso aqui é só uma periferia sem centro!/ É cada um por si e ninguém está dentro! [...] Isso aqui é, e sempre será, uma periferia sem centro,/ Com um deus sádico aumentando o tormento/ Sem um único pobre diabo para dar alento! (Trechos de *Estudando a marginalia*, poema de Emília Mendes. In: CARMONA et.al., 2020, p. 239-240).

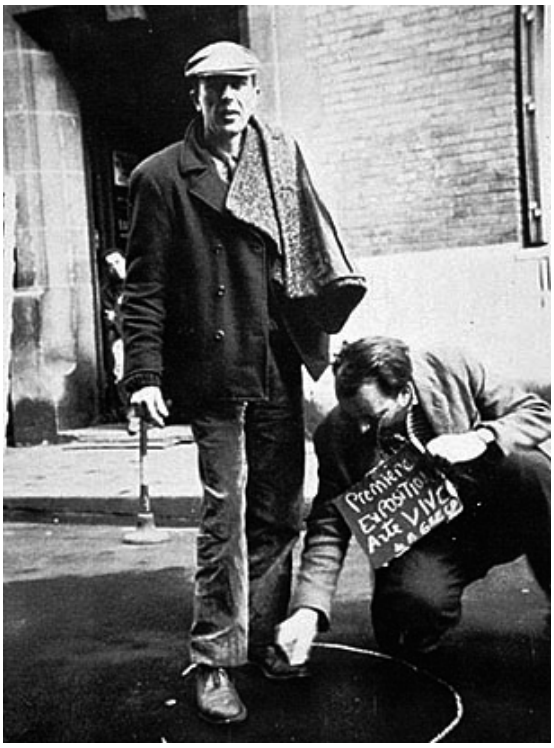
Roberto Schwarz, no texto *As ideias fora do lugar*[262] (1977), reflete sobre as dinâmicas centro-periferia e a incorporação das ideias metropolitanas no Brasil, tendo como foco a obra de Machado de Assis e a época em que este autor se insere. No período, o sistema de pensamento europeu em voga era o Liberalismo com sua defesa do "trabalho livre", forma mais lucrativa de exploração da mão de obra para o capitalismo que se consolidava. Tal sistema, transplantado para o Brasil, chocava-se com a realidade escravista local. Suas ideologias não descreviam nossa sociedade e funcionaram mais como ornato e marca de fidalguia para as classes privilegiadas que tinham acesso a esse repositório cultural. As *ideias fora do lugar* provocavam um desacordo entre a representação e o contexto, "desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo" (SCHWARZ [1977], 1992, p.12). Este texto polêmico suscitou (ou retomou) uma discussão sobre a possibilidade de desenvolvimento de ideias próprias em territórios marcados pela colonização nas periferias do mundo. Problemática, em realidade, antiga e recorrente, que, ao lado das reflexões sobre as identidades, movimentam os intelectuais latino-americanos ao longo de, ao menos, os últimos dois séculos.

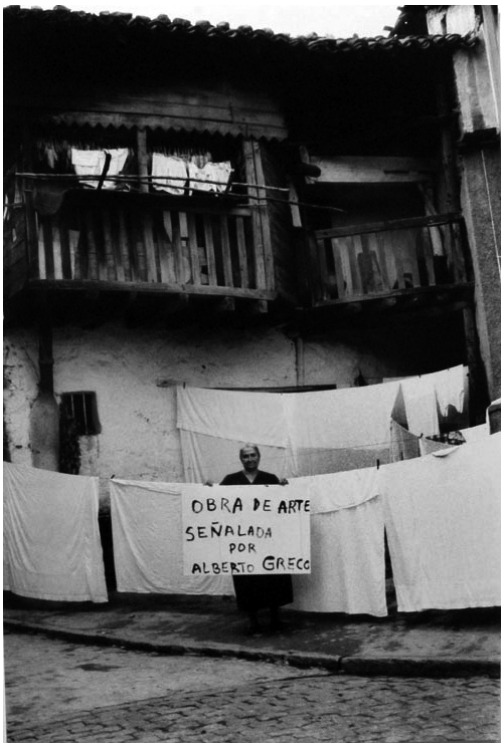
Pensando sobre a dinâmica centro-periferia no campo das artes visuais, podemos nos deter um pouco nas manifestações conceitualistas na América Latina, que recentemente vêm sendo recuperadas e visibilizadas, através do trabalho de diversos pesquisadores da região. Devido a suas localizações descentradas, essas pesquisas acabam encontrando alguns entraves no que se refere à divulgação e ao reconhecimento internacional. Ainda assim, esses trabalhos passam a tensionar uma perspectiva historiográfica hegemônica, interessada em destacar certos artistas em detrimento de outros, determinar origens e fixar marcos espaciais e temporais precisos.

---

[262] O texto integra um conjunto de ensaios de Roberto Schwarz sobre o pensamento de Machado de Assis, publicado por primeira vez em 1977, no livro *Ao vencedor as batatas*. Pode ser consultado no link: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1969951/mod_resource/content/0/Roberto%20Schwarz%20-%20As%20Id%E2%80%9Aias%20Fora%20do%20Lugar.pdf>, acesso em 10 de julho de 2021.

Figuras 349 a 351 – Os *vivo-dito*, do artista argentino Alberto Greco, consistiram no gesto de *señalar* ou apontar pessoas, coisas, casas... definindo-as como arte. Em seus *señalamientos*, Greco desenhava círculos com giz em torno das pessoas, ou etiquetava lugares com cartazes com sua assinatura ou frases como "Alberto Greco es un genio" ou "obra de arte señalada por Alberto Greco". O artista chegou inclusive a envolver o povoado espanhol Piedralaves com um rolo de papel branco, definindo-o como uma obra de sua autoria.







Fonte: GRANDO, Angela; HIPÓLITO, Rodrigo. O sentido constelar na obra de Alberto Greco. In: QUEIROZ, João Paulo (coord.) **De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020**: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Lisboa: CIEBA/FBA, Universidade de Lisboa, 2020, pp. 138-146.

Nesse sentido, para uma historiografia *mainstream*, a arte conceitual se originou nos Estados Unidos e Europa, em meados dos anos 1960. Entretanto, em *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)*, Ana Longoni (2007) menciona manifestações conectadas ao conceitualismo na América Latina que contradizem essas fixações historicistas, observando sua ocorrência já no início dos anos 1960. A autora cita como exemplos os *señalamientos* de Alberto Greco (desde 1961), a queima de

obras de Marta Minujín em Paris (1963) e a poesia visual de Edgardo Antonio Vigo. Também críticos e artistas locais inventaram conceitos sugestivos – como "arte no-objetual" (Juan Acha[263], Peru), "deshabituación"[264] (Ricardo Carreira, Argentina), "deshacedor de objetos" e "revulsionar" (Edgardo Antonio Vigo, Argentina) – em um esforço crítico singular de compreensão das particularidades dos fenômenos artísticos que surgiam em suas regiões.

Uma passagem bastante representativa da dinâmica centro-periferia, que ressalta as realizações do centro em detrimento das periféricas, refere-se ao termo "desmaterialização". Desenvolvido simultaneamente por Oscar Masotta[265], na Argentina, e por Lucy Lippard, nos Estados Unidos, através dessa noção, os críticos propunham, em diferentes abordagens, interpretar a arte conceitual e contemporânea. Provavelmente, houve algum tipo de confluência entre os autores, Masotta viajou aos EUA, em 1966 e 1967, e Lucy Lippard foi à Argentina em setembro de 1968, como júri de uma premiação artística. Apesar da simultaneidade, Lippard se tornou internacionalmente reconhecida por sua leitura da arte conceitual, centrada na ideia de desmaterialização. Paralelamente, o pensamento de Masotta foi eclipsado e, apenas recentemente, vem sendo recuperado[266].

> O reconhecimento de que a aparição do conceitualismo latino-americano foi simultâneo ao dos campos artísticos centrais obriga a repensar o vínculo entre centro-periferia partindo de parâmetros muito diferentes ao de irradiação ou difusão desde a metrópole às margens de tendências artísticas internacionais.
> [...]

[263] Juan Acha: crítico de arte, curador e teórico, nascido no Peru e residente no México. Sua obra foi estudada por Miguel Lopez e Emílio Tarazona.

[264] "Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas o una simple alteración no justificada, se produce una deshabituación", comenta Ricardo Carreira (apud LONGONI, 2015, p.261) a respeito do conceito de *deshabituación*.

[265] Oscar Masotta foi uma figura inclassificável e plurifacetada que marcou o cenário cultural argentino nos anos 1950 e 1960. "Seu intenso trabalho como ensaísta o leva a territórios diversos: escreveu sobre arte, literatura, história em quadrinhos, política e psicanálise. É reconhecido como introdutor do pensamento de Lacan na América Latina e Espanha" (DEBROISE et. al., 2017, p. 242). Também realizou *happenings* e *anti-happenings*.

[266] Oscar Masotta recupera o termo "desmaterialização" do texto *O futuro do livro*, do vanguardista russo El Lissitsky, quem, em 1927, observa que "a desmaterialização é a característica da época". O artista russo comenta como a materialidade das cartas vai sendo substituída pela utilização do telefone e pela predominância da rádio: "A matéria diminui; o processo de desmaterialização aumenta cada vez mais. Preguiçosas massas de matéria são substituídas por energia liberada" (LISSITSKY apud MASOTTA, [1968], 2004, p.335). O conceito *desmaterialização* é apresentado por Masotta por primeira vez em uma palestra no Instituto Di Tella, em 1967. Esta apresentação dá origem ao texto *Después del pop: nosostros desmaterializamos*, publicado no livro *Conciencia y estructura* (1969). Mais sobre uma discussão sobre o conceito de desmaterialização pode ser encontrado em: MASOTTA, Oscar. **Revolución en el arte**: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004. Com estudo preliminar e organização de Ana Longoni.

> Inclusive se poderia arriscar que qualquer leitura em termos de centro/periferia corre o risco de colocar as produções realizadas na margem em termos de atraso, pobreza, distância e exotismo.[267] (LONGONI, 2007) (tradução nossa).

A partir dessa constatação, evidencia-se a necessidade do estabelecimento de outra epistemologia que não recorra à lógica comparativa centro/periferia para a abordagem crítica das manifestações político-artísticas na América Latina. No texto, *Descentrados*, ao invés de periféricas, Longoni (2006a) propõe nomear como "descentradas" às condições particulares de produção e circulação da arte latino-americana. "Com o termo *descentrado* pretendo aludir àquilo que está deslocado do centro, mas também a um centro que já não se reconhece como tal, estranhado, desconcertado, que está fora de seu eixo"[268] (LONGONI, 2006a) (tradução nossa). A perspectiva descentrada questiona a presunção da unilateralidade da circulação de informações e reconhece uma fluidez e insubordinação das ações latino-americanas em relação às definições metropolitanas. Considera também o "desenvolvimento próprio e singular, em meio a condições diferentes de produção, circulação e recepção das obras, de outro estado de conformação dos sujeitos e da estrutura do campo, de outras formas de relação com o poder político e econômico"[269] (IBIDEM) (tradução nossa). Estimula, enfim, a uma transformação paradigmática da crítica, pela recusa do viés interpretativo baseado em nexos comparativos, que reforça o posicionamento colonialista de que as ideias surgem no centro e se difundem para a periferia. Essa lógica conservadora é subvertida, fazendo emergir uma dinâmica mais caracterizada por trocas e conflitos.

RUBINHO MENDONÇA[270] – Em Belo Horizonte, você faz as coisas, aí você chega e mostra: olha o que eu fiz. Não ficou legal? Não é isso que a gente faz? Mas, em Belo Horizonte, você chega e mostra e a pessoa fala: ah, mas não ficou legal que nem aqueles americanos. Continua aí batalhando que você chega lá. Que um dia você chega lá, cara? Já chegou. O que é que for feito, já é. Não tem que amadurecer. É o que é. É isso aqui e não tem mais nada. Não

---

[267] Do espanhol:"El reconocimiento de que la aparición del conceptualismo latinoamericano fue simultánea a la de los campos artísticos centrales obliga a repensar el vínculo entre centro-periferia partiendo de parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes de tendencias artísticas internacionales.
[...]
Incluso podría arriesgarse que cualquier lectura en términos de centro/ periferia corre el riesgo de colocar a las producciones realizadas en el margen en términos de retraso, pobreza, lejanía o exotismo."

[268] Do espanhol: "Con el término *descentrado* aludo a aquello que está desplazado del centro (aquello habitualmente considerado 'periferia') sino también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, desconcertado, que está fuera de su eje."

[269] Do espanhol: "(...) desarrollo propio y singular, en medio de condiciones diferentes de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político y económico."

[270] Entrevista com Rubens Mendonça, realizada por Clara Albinati, em 2020.

tem nada debaixo, nada atrás. Você não vai tentar abrir e achar a coisa lá dentro. Já é. Se você acha que tem que atingir alguma coisa, você já está sentando na coisa. Já está vestindo a coisa. Você está encostando na coisa, você é a coisa.

A aproximação descentrada, mais fluida e avessa às classificações, interessada, não em fixar o objeto de estudo, mas em detonar o potencial disruptivo contido em seus materiais "adormecidos", sempre me soou mais pertinente para pensar Cemflores.

7.3 Inferno

> Assim, uma outra cidade se escreve: AUSÊNCIA. Dela nunca se sai. Sempre se está chegando. Na verdade, é uma cidade sem portas. Não existem os lados de fora e de dentro, apenas uma passagem entre uma origem perdida e um fim infinito. Sua geografia é composta de abismos que se incompletam com os abismos de cada um de seus habitantes. Como estes, a cidade desvia-se continuamente, fazendo com que as coisas nela existentes estejam sempre fora do lugar, deslocadas. Dessa forma, os abismos nunca cessam de produzir-se: abismos dentro de abismos. Àquele onde poetas chegam, encontra-se uma grande biblioteca de livros não escritos, em forma de labirinto, por onde os abismos se comunicam. (O RAP..., 1998, p.16)

Um narrador nos apresenta essa cidade infernal, labiríntica e em ruínas, por onde poetas, artistas e filósofos de vários tempos/espaços caminham e conversam em jornadas para lugar nenhum, entre árvores e pedras. Os diálogos são indicados pelas iniciais dos nomes e sobrenomes dos poetas: EP, CL, MD, WB, OA, AV, CAN, JPJ, VM, TN, MF, PL, OP. Ezra Pound, Camilo Lara, Marcelo Dolabela, Walter Benjamin, Oswald de Andrade, Adriana Versiani, Carlos Augusto Novais, José Pereira Júnior, Vladimir Maiakovski, Torquato Neto, Mário Faustino, Paulo Leminski, Octavio Paz?

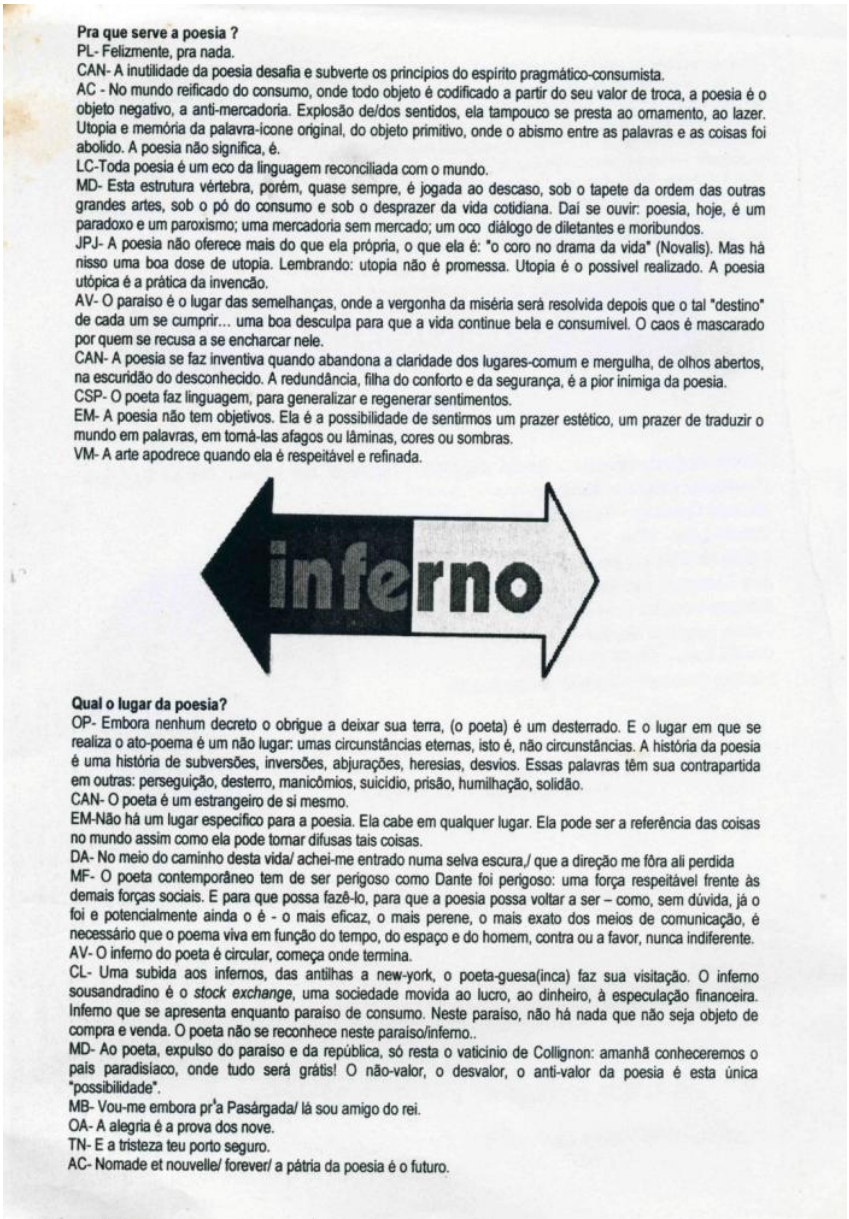
O diálogo, publicado na contracapa do jornal Inferno (Belo Horizonte, 1998), com o título *O rap dos desatinados* (p.16), é uma montagem de citações que cria uma discussão fragmentária em torno ao que é o poeta e qual o lugar da poesia. Carlos Augusto Novais conta que, para fazer o jornal, cada participante trouxe suas referências no cinema, música, artes visuais e literatura e, a partir desses dados, compuseram um diagrama, presente na parte central da publicação (Figura 31, no envelope *Red-Dia*). Depois, cada integrante elaborou algumas perguntas, que serviram de base para *O rap dos desatinados*.

CARLOS AUGUSTO NOVAIS[271] – Na época, o Humberto Werneck havia, cinco anos antes, publicado um livro chamado *O desatino da rapaziada* [1992], que era um livro contando a boemia dos escritores e jornalistas de Belo Horizonte, de uma geração, que eram Drummond, Abgar Renault, aquela turma toda. E o livro chamava *O desatino da rapaziada*. Diante daquilo eu disse –

[271] Entrevista com Carlos Augusto Novais, realizada por Clara Albinati, em 2021.

gente, nós estamos aqui fazendo essas perguntas, da nossa geração, o que nosso grupo pensa e não pensa, eu vou fazer o seguinte – *o rap dos desatinados*. Nós somos os desatinados, nós não somos a rapaziada. A gente bagunçou o coreto, essa turma toda, em certo sentido. E o rap estava ainda começando, uma coisa nova. Rap é a sigla – ritmo e poesia – *rythm and poetry*. Aí estava tudo dentro, é o rap dos desatinados. Então, eu pensei naquele livro do [Ítalo] Calvino, das cidades [*As cidades invisíveis*, 1972], e mais ou menos bolei que era uma mistura do livro com um rap, um conversando com o outro. Montei uma mini peça, uma esquete de conversa, mas sem a preocupação de alinhavar muito. A ideia era desfragmentar mesmo. Era um rap, todo mundo falando um monte de coisa em desatino, mas que, de certa forma, era um retrato teórico nosso. Virou *O rap dos desatinados*.

Figura 352 – Verso do panfleto promocional *Recitais do Inferno*, Belo Horizonte, 1999.



Pra que serve a poesia ?
PL- Felizmente, pra nada.
CAN- A inutilidade da poesia desafia e subverte os princípios do espírito pragmático-consumista.
AC - No mundo reificado do consumo, onde todo objeto é codificado a partir do seu valor de troca, a poesia é o objeto negativo, a anti-mercadoria. Explosão de/dos sentidos, ela tampouco se presta ao ornamento, ao lazer. Utopia e memória da palavra-ícone original, do objeto primitivo, onde o abismo entre as palavras e as coisas foi abolido. A poesia não significa, é.
LC-Toda poesia é um eco da linguagem reconciliada com o mundo.
MD- Esta estrutura vértebra, porém, quase sempre, é jogada ao descaso, sob o tapete da ordem das outras grandes artes, sob o pó do consumo e sob o desprazer da vida cotidiana. Daí se ouvir: poesia, hoje, é um paradoxo e um paroxismo; uma mercadoria sem mercado; um oco diálogo de diletantes e moribundos.
JPJ- A poesia não oferece mais do que ela própria, o que ela é: "o coro no drama da vida" (Novalis). Mas há nisso uma boa dose de utopia. Lembrando: utopia não é promessa. Utopia é o possível realizado. A poesia utópica é a prática da invencão.
AV- O paraíso é o lugar das semelhanças, onde a vergonha da miséria será resolvida depois que o tal "destino" de cada um se cumprir... uma boa desculpa para que a vida continue bela e consumível. O caos é mascarado por quem se recusa a se encharcar nele.
CAN- A poesia se faz inventiva quando abandona a claridade dos lugares-comum e mergulha, de olhos abertos, na escuridão do desconhecido. A redundância, filha do conforto e da segurança, é a pior inimiga da poesia.
CSP- O poeta faz linguagem, para generalizar e regenerar sentimentos.
EM- A poesia não tem objetivos. Ela é a possibilidade de sentirmos um prazer estético, um prazer de traduzir o mundo em palavras, em tomá-las afagos ou lâminas, cores ou sombras.
VM- A arte apodrece quando ela é respeitável e refinada.

inferno

Qual o lugar da poesia?
OP- Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, (o poeta) é um desterrado. E o lugar em que se realiza o ato-poema é um não lugar: umas circunstâncias eternas, isto é, não circunstâncias. A história da poesia é uma história de subversões, inversões, abjurações, heresias, desvios. Essas palavras têm sua contrapartida em outras: perseguição, desterro, manicômios, suicídio, prisão, humilhação, solidão.
CAN- O poeta é um estrangeiro de si mesmo.
EM-Não há um lugar específico para a poesia. Ela cabe em qualquer lugar. Ela pode ser a referência das coisas no mundo assim como ela pode tornar difusas tais coisas.
DA- No meio do caminho desta vida/ achei-me entrado numa selva escura,/ que a direção me fôra ali perdida
MF- O poeta contemporâneo tem de ser perigoso como Dante foi perigoso: uma força respeitável frente às demais forças sociais. E para que possa fazê-lo, para que a poesia possa voltar a ser – como, sem dúvida, já o foi e potencialmente ainda o é - o mais eficaz, o mais perene, o mais exato dos meios de comunicação, é necessário que o poema viva em função do tempo, do espaço e do homem, contra ou a favor, nunca indiferente.
AV- O inferno do poeta é circular, começa onde termina.
CL- Uma subida aos infernos, das antilhas a new-york, o poeta-guesa(inca) faz sua visitação. O inferno sousandradino é o *stock exchange*, uma sociedade movida ao lucro, ao dinheiro, à especulação financeira. Inferno que se apresenta enquanto paraíso de consumo. Neste paraíso, não há nada que não seja objeto de compra e venda. O poeta não se reconhece neste paraíso/inferno..
MD- Ao poeta, expulso do paraíso e da república, só resta o vaticínio de Collignon: amanhã conheceremos o país paradisíaco, onde tudo será grátis! O não-valor, o desvalor, o anti-valor da poesia é esta única "possibilidade".
MB- Vou-me embora pr'a Pasárgada/ lá sou amigo do rei.
OA- A alegria é a prova dos nove.
TN- E a tristeza teu porto seguro.
AC- Nomade et nouvelle/ forever/ a pátria da poesia é o futuro.

Fonte: Arquivo Dolabela.

Figura 353 – *O rap dos desatinados*, publicado na contracapa do jornal Inferno, Belo Horizonte, 1998.

Concluiu o narrador:

"O atlas do Grande Khan também contém os mapas de terras prometidas visitadas na imaginação mas ainda não descobertas ou fundadas (...)."

Ao folhear este atlas, o Grande Khan disse:

"- É tudo inútil, se o último só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito."

E Marco Polo, ao final do livro, disse:

"- O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço."

Assim, uma outra cidade se escreve: AUSÊNCIA. Dela nunca se sai. Sempre se está chegando. Na verdade, é uma cidade sem portas. Não existem os lados de fora e de dentro, apenas uma passagem entre uma origem perdida e um fim infinito. Sua geografia é composta de abismos que se incompletam com os abismos de cada um dos seus habitantes. Como estes, a cidade desvia-se continuamente, fazendo com que as coisas nela existentes estejam sempre fora do lugar, deslocadas. Dessa forma, os abismos nunca cessam de produzir-se: abismos dentro de abismos. Aquele onde poetas chegam, encontra-se uma grande biblioteca de livros não escritos, em forma de labirinto, por onde os abismos se comunicam. Pessoas conversam em silêncio:

EP: Pode-se lutar contra a ignorância e até mesmo contra a estupidez orgânica; mas contra (...) vastos interesses comerciais e probabilidades (são) por demais adversas.

CL: Uma subida aos infernos, das antilhas a new-york, o poeta-guesa(inca) faz sua visitação. O inferno sousandradino é o *stock exchange*: uma sociedade movida ao lucro, ao dinheiro, à especulação financeira. Inferno que se apresenta enquanto paraíso do consumo. Neste paraíso, não há nada que não seja objeto de compra e venda. O poeta não se reconhece neste lugar. Parece não haver lugar para o poeta neste paraíso/inferno.

MD: A contracapa do segundo cd do grupo feminino *dominatrix* traz a seguinte mensagem: *este cd custa 7 reais em shows, 10 reais pelo correio ou em lojas, se você quiser pagar mais que isso, o problema é seu.*

EP: Os artistas são as antenas da raça.

MD: Quando os poetas aprenderão e exercitarão esta simples e fundamental lição? O poeta deve agir diretamente na cena.

Outras vozes se juntam à conversa:

WB: Discutir não é sua seara. Contemplar sem ilusões o mercado literário.

MD: Chang Yü diz: Sob uma isca aromática, há sempre um peixe fisgado.

OA: Só há determinismo onde não há mistério.

MD: No mundo da usura, dívida nenhuma - nem em nome da poesia -, é digna.

AV: Muitos tentam encobrir a própria miséria e a alheia, atravessando de barco o fosso que nos separa do tal lugar das possíveis semelhanças. O poeta precisa mergulhar e vasculhar os cantos escuros e lamacentos. Sorver o espaço entre o incomunicável e o comunicável.

Conversando, as pessoas percorrem a cidade, de uma periferia a outra. Quanto mais se afastam, mais perto ficam de outro abismo. Daquele ou desse outro lado, a cidade cresce para dentro de si mesma. Arquitetos projetam ruínas. Engenheiros desconstroem. As pessoas encontram-se e se despedem continuamente. O labirinto as une. Agora, num resto de praça:

CAN: O paraíso burguês é um negócio da china.

AV: O paraíso é o lugar das semelhanças, onde a vergonha da miséria será resolvida depois que o tal "destino" de cada um se cumprir. É uma boa desculpa para que a vida continue bela e consumível. O caos é mascarado por quem se recusa a se encharcar nele.

JPJ: Sob a ordem aparente de nossos atos cotidianos, pulsa o absurdo. Mas porque pulsa, porque ainda nos faz senti-lo em sua presença pulsante, é que a ele nos atemos. Poesia: nomeação do absurdo? Talvez. Mas nomear não significa esconder, encobrir o medo do abismo, o abismundo. Dar forma ao absurdo é colocar a nu o cotidiano hipócrita, desvelar a miséria da fome e dos sentidos.

CAN: A redundância, filha do conforto e da segurança, é a pior inimiga da poesia, seu inferno.

OA: Contra a memória fonte do costume, a experiência pessoal renovada.

CAN: A poesia é outra história: o que diz são marcas do silêncio.

WB: Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar de trabalho de Penélope do esquecimento?

CAN: A palavra poética são flutuações, vazios, lacunas, recortando a solidez homogênea da memória.

EP: Todo erro ou inabilidade de método que se insinuou ou que foi inculcado num homem, durante anos, continua provavelmente a ser um erro - não de modo apenas passivo, mas um erro ainda propagado por certo número de educadores, por preguiça, hábito ou obstinação natural.

MD: Neste sentido, o poeta é um anti-educador. Marcel Duchamp diz: não repetir apesar do bis. Max Bense diz: há poesia onde palavras diferentes se encontram pela primeira vez.

VM: Tudo que pode ser tão facilmente destruído, merece isto.

MD: Tiragens pequenas exigem leitores e não: amigos e parentes piedosos

VM: É preciso conceder imediatamente todos os direitos de cidadania à nova linguagem: grito em lugar de cantilena, rufar de tambor em lugar de ninanana.

MD: Ao poeta resta uma única cena: o máximo pela primeira vez.

As pessoas continuam suas jornadas para lugar nenhum, caminhando vários dias entre árvores e pedras.

CAN: Criar é correr riscos. Poesia é risco, disse Augusto.

WB: Corra sobre paus e pedras, não quebre as pernas.

TN: Toda palavra guarda uma cilada.

JPJ: O poema é sempre presença, é jogo que joga o leitor ao abismo. Por isso, aventura é sair o mesmo de um bom poema. Aventura e viagem. Jogo, mas não recreação.

CL: A poesia está condenada a cumprir um rito clandestino, encerrada numa atmosfera de conspiração e cerimônia subterrânea. Ao poeta resta conspirar contra o paraíso, realizar sua "crítica do céu" através do único caminho que lhe resta: a criação. A crítica via poesia. Crítica ao indianismo heróico-idealista. Crítica às heroínas do nosso olimpo literário. Promover a dessacralização da poesia. De Palmeiras a Palmares.

OA: Qualquer esforço nesse sentido será bom.

MF: O poeta contemporâneo tem de ser perigoso como Dante foi perigoso: uma força respeitável frente às demais forças sociais.(...) E para que possa fazê-lo, para que a poesia possa voltar a ser - como, sem dúvida, já o foi potencialmente ainda o é - o mais eficaz, o mais perene, o mais exato dos meios de comunicação, é necessário, em suma, que o poema viva em função do tempo, do espaço e do homem - contra ou a favor, nunca indiferente.

WB: Marx disse. Eu digo: o poeta - assim como o conspirador - deverá assumir tal função profissionalmente.

EP: As artes, a literatura, a poesia são uma ciência, tal como a química. Seu assunto é o homem, a humanidade, o indivíduo.

MD: Um poeta-cidadão-político-conspirador profissional: na vida cotidiana, na política, na poética. Chen Hao diz. Shu Tzu diz: no planejamento, nunca um movimento inútil, na estratégia, nunca um passo em vão.

VM: Saibam que para os nossos pescoços, pescoços de Golias do trabalho, não existem números adequados de colarinho nos guarda-roupas da burguesia.

MD: O poeta - como quis dom Duchamp - deverá ser um laboratório de intempestividade e de subversão. Combater o mito do herói/poeta individualista. Terra de um. Terra de nenhum.

Estranha cidade onde tudo desaba sem peso: a história, a ciência, a arte... o homem. Aqui tudo é queda vertiginosa, fundo sem fundo. Sem gravidade. Em Ausência, embora haja tantos encontros, a arte é a vida dos desencontros, como o presenciado na terceira margem de uma outra única rua de mão única.

WB: Marx diz. Eu digo: quando os puritanos protestaram contra a vida depravada dos papas... o cardeal Pierre d'Aill trovejou contra eles: só o diabo em pessoa ainda pode salvar a igreja católica, e vós exigis anjos!

MD: O poeta - expulso do paraíso e da república -, em sua eterna diáspora, em sua eterna luta contra a redundância, deverá combater "papas", "diabos" e "anjos".

PL: Esculhambe-se vire-se altere dê alteração considere a possibilidade de ir pro Japão rejeite o projeto de felicidade que a sociedade te propõe.

OA: A alegria é a prova dos nove.

TN: E a tristeza teu porto seguro.

MD: Aos desertados do paraíso e da república, só resta o vaticínio de Collignon: amanhã, conheceremos o país paradisíaco, onde tudo será grátis! O não-valor, o desvalor, o anti-valor da poesia é esta única "possibilidade".

CAN: A inutilidade da poesia desafia e subverte os princípios do espírito pragmático-consumista.

OP: Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. O esforço que se gasta em sua criação não pode ser reduzido ao valor trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo.



VM: A arte apodrece quando ela é respeitável e refinada.

JPJ: A poesia não oferece mais do que ela própria, o que ela é: "o coro no drama da vida" (Novalis). Mas há nisso uma boa dose de utopia. Lembrando: utopia não é promessa. Utopia é o possível realizado. A poesia utópica é a prática da invenção.

MD: A poesia é outro único valor da utopia.

Pelos transcaminhos de Ausência, suas inter e intravias, todos são estrangeiros. Tudo o que em um é resposta, em outro é pergunta.

OP: Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, (o poeta) é um desterrado.

CAN: O poeta é um estrangeiro de si mesmo.

CL: Mas continua a construir seus artefatos, perceber a realidade presente. O tempo presente. Transitar: no reino das coisas, no reino das palavras. Se não há um lugar para o poeta, sua viagem é sem regresso.

OP: E o lugar em que se realiza o ato-poema é um não lugar: umas circunstâncias eternas, isto é, não circunstâncias. (...) A história da poesia no século XIX é, como a história do séc. XX, uma história de subversões, inversões, abjurações, heresias, desvios. Essas palavras têm sua contrapartida em outras: perseguição, desterro, manicômios, suicídio, prisão, humilhação, solidão.

CAN: É possível a felicidade para o estrangeiro? J. Kristeva disse: o estrangeiro suscita uma nova idéia de felicidade. Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Asentada, presente, por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse provisório perpétuo.

CL: Como lembram os versos de A. Caetano: Torquato não sobreviveu a Nosferatu / vocu para longe das palavras / Rimbaud tomou seu barco bêbado rumo ao sol / Maiakovski destruiu o coração e o mecanismo cruel desse difícil ofício da vida.

Em Ausência o vazio vive revolvendo formas. Roteiros... Roteiros... Roteiros: grita OA , dirigindo-se aos seus companheiros.

OA: A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

CAN: A poesia se faz inventiva quando abandona a claridade dos lugares-comuns e mergulha, de olhos abertos, na escuridão do desconhecido.

WB: O romance é semelhante ao mar. Sua única pureza está no sal.

VM: (...) para o júbilo / o planeta / está imaturo. // É preciso / arrancar / alegria / ao futuro. // Nesta vida / morrer não é difícil. / O difícil / é a vida e seu ofício.

MD: Buscar a invenção. Combater os diluidores.

VM: Nosso lema: permanecer sobre a rocha da palavra nós, em meio ao mar das vaias da indignação.

MD: Li Ch'iian diz. Sun tzu diz: a guerra é como uma fogueira; quem não puser de parte as armas será consumido por elas.

CL: Empreender uma luta para manter a imaginação inteiramente livre de imposições. Experimentar, sim, as possibilidades: vida / poesia.

MD: Chang Yü diz. Sun Tzu diz: exército confuso, vitória alheia. Eu digo: Como o poeta é um catador de trapos, sua arma é sua rapidez de fazer circular sempre novas informações - contra-assepsia da ordem instituída do mundo capitalista. Poetar é conversar em eco. Chang Yü diz: a única coisa inestimável é a divina rapidez.

OA: Roteiros... Roteiros...

MD: A poesia é uma outra política. A poesia, diferente do trabalho em série, do trabalho alienado, pede que a informação seja colocada o mais rápido possível em circulação. Combater a inércia e a entropia das linguagens. Negar comida aos cupins.

JPJ: A poesia "não se vende", não se rende. Criação, invenção e utopia são os fantasmas do consumidor, do burguês-luxo-lixo. Porque o burguês(esse enfeudado), mercador da miséria, glutão nababo de nabos podres, não suporta a diferença, a "outra voz". Não suporta qualquer tempo que não seja o da sua refeição, o de seu presente vazio, sem passado e futuro.

WB: De toda a política só entendo uma coisa: a revolta.

MD: O poeta - Charles Baudelaire diz - tem a "metafísica do provocador" & "exige da vida mais que um sanduíche".

JPJ: A revolta não é decadente, nem o prazer é moeda barata. O prazer pobre do consumo é uma espécie de anestésico ao doente terminal. Dá-lhe a satisfação de um paraíso ilusório. A poesia, entretanto, nega a ilusão, não promete nada. Ao contrário, desperta seu público da mesmice letárgica. A poesia, para nos valermos de uma metáfora culinária, é pimenta nos olhos pesados de sono.

VM: Sou poeta. É justamente por isto que sou interessante. E sobre isto escrevo. Sobre o restante: apenas se foi defendido com a palavra.

AV: No caos o poeta constrói a linguagem. A linguagem é a procura da expressão. A procura é a essência do poeta e dura o tempo da existência.

MF: O poeta fala também a si próprio, organizando-se através de sua poesia. Enquanto o poeta purga ou melhora o leitor ou ouvinte, fazendo-o "mudar de vida", purga também e também melhora a si mesmo, mudando continuamente de vida, até, se possível, fixar-se em formas definitivas de realização. Através de sua arte o poeta se concentra, se afirma, se liberta - da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção.

AV: A alquimia do ato criativo, a busca da fórmula que transubstancie a percepção - do que está dentro e à margem do inferno criado pela sociedade - em palavra é a opção possível para o poeta, que tendo essa busca como essência, se liberta de um e cai num outro inferno. O inferno do poeta é circular, começa onde termina.

WB: Conteúdo e forma são na obra de arte um só: teor. Teor é o provado. A viilidade das obras está no ataque. O artista sai à conquista de teores.

AV: No exercício da criação a procura permanece e o teor se configura. Uma das funções da arte é desconsertar a realidade e remeter o homem para um nível não oficial de consciência.

Cidade sem limites, em qualquer instante, a todo momento, passado presente futuro, o tempo está atuando na (des)construção de Ausência. Como agora.

o rap dos desatinados

p.16

Fonte: DOLABELA, Marcelo; LARA, Camilo; NOVAIS, Carlos Augusto e VERSIANI, Adriana (org.). Jornal **Inferno** nº1. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, 1998.

O *rap dos desatinados* aparece no jornal Inferno nº1 (Associação Cultural Pandora, Belo Horizonte), sendo lançados dois números dessa publicação, o primeiro em 1998 e o segundo em 1999[272]. O rap era apresentado em *Recitais do Inferno*, em que os integrantes, de forma performática, incorporavam as diferentes vozes daquele desatino poético. "Fizemos dentro da igreja [de Divinópolis] com capacetes, com lanterna dessas pessoas que entram em cavernas, lanterna na testa. Fizemos dentro da igreja, com aqueles ecos todos e tal. Cada um ficou numa posição, num lugar diferente, cada um com um personagem daquele" (NOVAIS, 2021)[273].

O diálogo entre os poetas em *O rap dos desatinados* guarda semelhanças com procedimentos já presentes no início de Cemflores, como *Morte da colagem nº1* (Cemflores nº1, 1978) e *quem desafia o coro dos contentes* (Cemflores nº2, 1978), montagens de textos, realizadas entre 1978 e 1998, que se aproximam nos títulos desatinados e desafinados e no teor apocalíptico.

Morte da colagem nº1 (1978) tem montagem e ideia de Marcelo Dolabela e combina poemas de Arthur Rimbaud, Torquato Neto e Carlos Drummond de Andrade e imagens de Janis Joplin e Charles Chaplin. As palavras desse quinteto de artistas malditos se embaralham em uma espécie de diálogo infernal, em que as vozes, sem autoria explicitada, vêm de diferentes épocas e lugares e coincidem em um murmúrio de exilados poetas, repelidos por esse mundo. Onde a vida era um festim em que se abriam todos os corações e de um agora de todas as esperanças humanas desvanecidas. "Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens" (A. Rimbaud). De um homem que fechou a porta e se enforcou na cortina. Dos que almoçam pedra e chão. Dos que desafiam o coro dos contentes, do poeta tocado por um anjo torto, um pouco morto e louco. Da poesia como risco, estar sempre em perigo. "Ponha a boca no mundo:

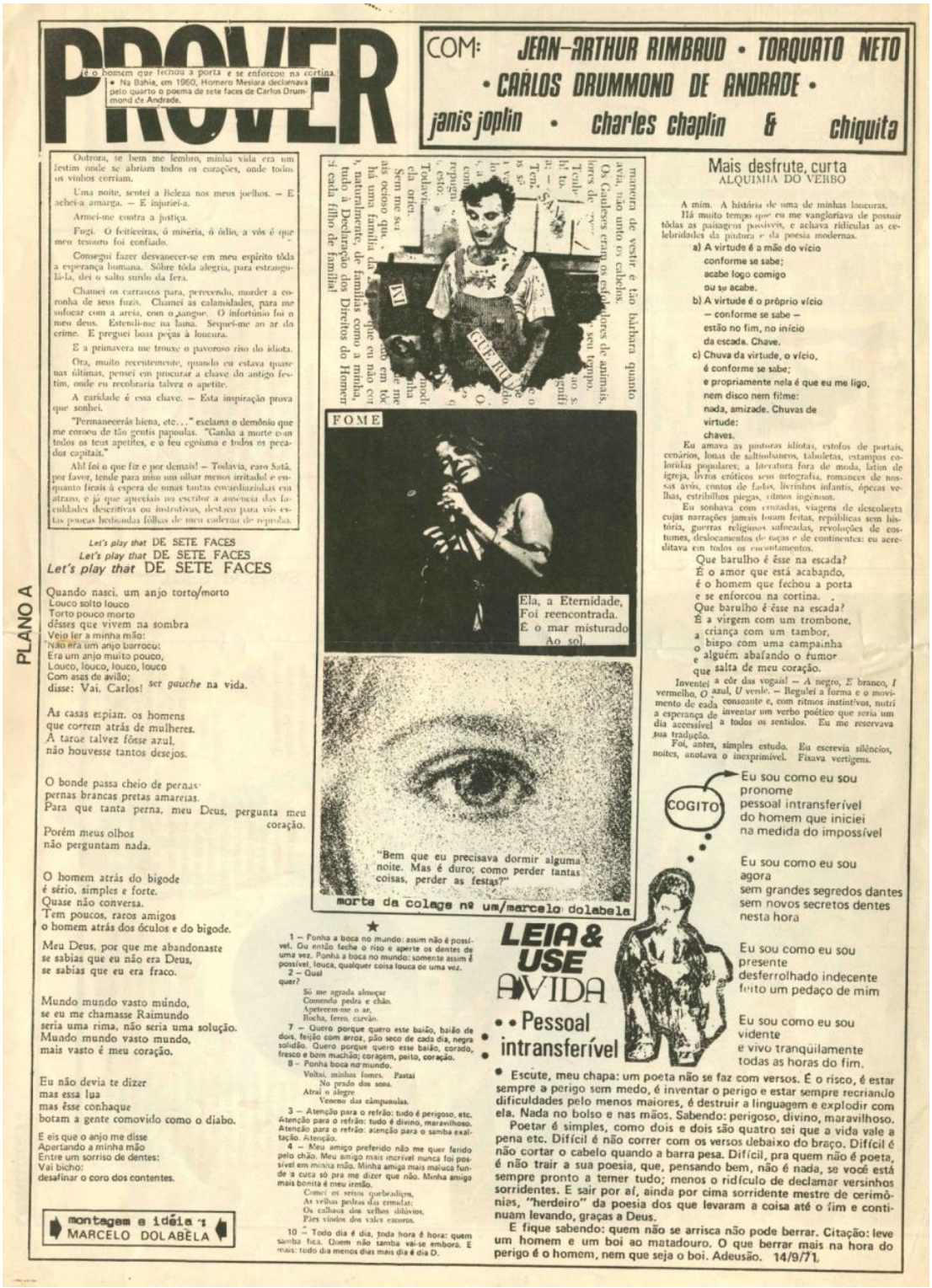
---

[272] Entre os coordenadores do primeiro número do jornal Inferno, estavam Marcelo Dolabela, Carlos Augusto Novais e outros poetas que não foram participantes de Cemflores, como José Pereira Júnior, Adriana Versiani e Camilo Lara (integrante do grupo Dazibao, em Divinópolis). Entre os colaboradores são mencionados: Ana Caetano, Bruno Verner, Celina Lage, José Américo Miranda, Luciano Cortez, Maria José Bretas, Teresa Dias e Wlademir Dias-Pino. Em Inferno nº2, participaram ainda Emília Mendes, Carlos Lopes, Jacyntho Lins Brandão, Lincoln Continentino, Rogério Barbosa da Silva e Solange Pessoa.

[273] Os *Recitais do Inferno* remetem a *Palabras Ajenas* (1965-1967), "colagem literária" realizada pelo artista argentino León Ferrari, composta por fragmentos de textos extraídos de fontes diversas, criando um diálogo infernal entre ditadores, imperialistas, líderes religiosos e fascistas. Assim como em *Recitais do Inferno*, a colagem foi interpretada por diferentes atores, neste trabalho de Ferrari, a performance dura cerca de 7 horas. Ver: https://www.museoreinasofia.es/actividades/palabras-ajenas

assim não é possível. Ou então feche o riso e aperte os dentes de uma vez" (T. Neto). De viver tranquilamente todas as horas do fim.

Figura 354 – *Morte da colagem nº1*, montagem e ideia: Marcelo Dolabela, 1978.



Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores n.1, 1978.

Em *O rap dos desatinados* (1998), os poetas se encontram no inferno, mas:

> O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem é e o que, no meio do inferno, não é inferno e preservá-lo, e abrir espaço. (p. 16)

Em *O rap dos desatinados*, o Inferno no qual vivemos todos os dias é o paraíso do consumo. Camilo Lara diz: "Neste paraíso, não há nada que não seja objeto de compra e venda. [...] Ao poeta resta conspirar contra o paraíso". O poeta deve ser um anti-educador, suas palavras "são flutuações, vazios, lacunas, recortando a solidez homogênea da memória", diz Carlos Augusto. Nessa conversa, Marcelo Dolabela evoca Marcel Duchamp: o poeta é um laboratório de intempestividade e subversão.

No paraíso do consumo, os poemas não valem nada, já que não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. Para Octavio Paz: "como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo" (O RAP..., 1998, p.16).

Figuras 355 e 356 – *tá na cara tzara* (1984) e *dadalobela soup* (1987). Poemas visuais de Marcelo Dolabela, que dialogam com o dadaísmo e com a arte pop.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

Figura 357 – *tzara tarzan* (1987). Poema visual de Marcelo Dolabela.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

Assim como os dadaístas, os poetas desatinados desejam tornar suas obras impróprias para qualquer utilização contemplativa, fazer anti-mercadorias que criam ruídos nas prateleiras. Marx Art: "A inutilidade da poesia desafia e subverte os princípios do espírito pragmático-consumista" (O RAP..., 1998, p.16).

No paraíso capitalista, qual o lugar da poesia e do poeta? Todos em Ausência são estrangeiros (embora não existam saídas na cidade). Octavio Paz diz: "Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, (o poeta) é um desterrado". Para Carlos Augusto: "O poeta é um estrangeiro de si mesmo". Mas continua a perceber a realidade presente, o tempo presente, nos recorda Camilo Lara (O RAP... 1998, p.16). Walter Benjamin poderia dizer: o escritor não está fora do mundo e deve desvelar o papel que representa no interior das relações de produção.

> É possível a felicidade para o estrangeiro? J. Kristeva disse: o estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada, presente, por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse provisório perpétuo. (O RAP... 1998, p.16)

7.4 Feliz 94

No início da década de 1980, a política de valorização do dólar levou ao aumento dos juros internacionais e da dívida externa brasileira. O país se submeteu às demandas do Fundo Monetário Internacional e, para pagar as contas externas, o governo optou por realizar cortes de "gastos" públicos e contenção salarial, provocando a redução do PIB, a inflação e o desemprego. As camadas mais empobrecidas da

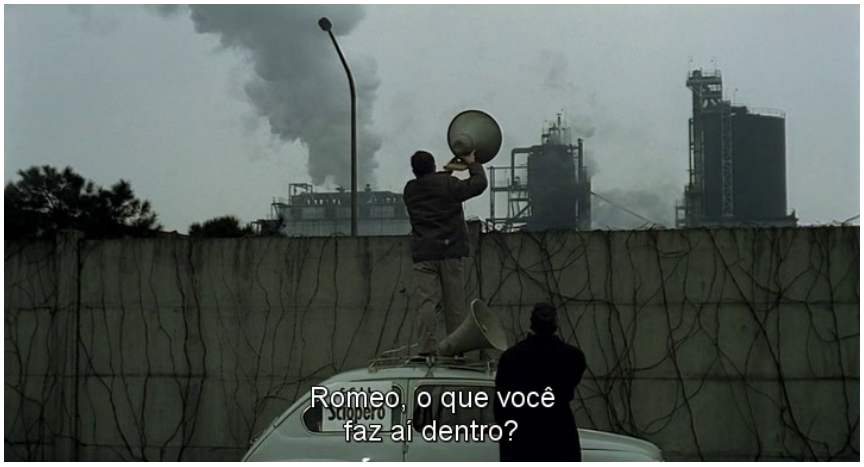
população foram duramente atingidas, ocorrendo, paralelamente, um vergonhoso aumento da concentração de renda entre os mais ricos (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p. 85). Para conter a espiral inflacionária, ao longo dos anos 1980, foram criadas diferentes moedas e adotados vários planos econômicos – Plano Cruzado, Cruzado II, Plano Bresser, Arroz-com-feijão, Plano Verão –, nenhum deles foi bem sucedido. "Entre 1980 e 1993, o Brasil teve quatro tipos de moeda, cinco congelamentos de preços, nove planos de estabilização econômica e onze índices diferentes para medir a inflação" (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.496). Em 1985, as greves reacenderam, sob a coordenação da CUT, com a adesão de 6 milhões de trabalhadores, foi o maior movimento grevista da história do país até então. Esse número foi superado pelas greves de 1987, 1988 e 1989. A truculência policial estava presente nos atos, evidenciando um "continuísmo" do recurso da repressão ditatorial. 1988 foi também o ano de elaboração da nova Constituição brasileira, esse processo foi acompanhado por enorme participação popular, articulada pela CUT, PT, sindicatos e movimentos sociais. No entanto, o Congresso, atribuído de poderes constituintes, estava formado em sua maioria por políticos conservadores que imprimiram seus interesses de classe na nova Constituição. As "emendas populares" com maior número de assinaturas da população – como as que se referiam à reforma agrária (assinada por mais de 1 milhão de pessoas), à estabilidade laboral (500 mil assinaturas) e à jornada semanal de 40 horas – foram derrotadas (ALMEIDA, Gelsom, 2011). O texto constitucional causou desaprovação tanto à direita como à esquerda, apesar de trazer avanços no campo das liberdades democráticas e dos direitos dos trabalhadores, apresenta um caráter geral conservador, mantendo intacta a essência do poder, no que tange à propriedade privada e aos privilégios dos militares. 1989 iniciou com a maior greve da história do país, ocorrida em março. Durante o ano, houve um aumento extraordinário da inflação, acumulada em 1.900%, beirando a hiperinflação (IBIDEM, p.156). Em 1989, ocorreu também a primeira eleição direta para presidente, após a ditadura. A votação foi para o segundo turno, sendo disputada entre Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Fernando Collor de Melo (PRN). As pesquisas de intenção de voto davam empate técnico entre os candidatos, Lula tinha 46% e Collor 47% (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.492). Três dias antes da votação, o Jornal Nacional da rede Globo divulgou uma edição [274]

[274] A edição do debate entre Lula e Collor nas eleições de 1989, apresentada no Jornal Nacional da rede Globo, pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mc5Ghq13smk>, acesso em 21 de janeiro de 2021.

completamente tendenciosa do último debate presidencial, em que Collor saía favorecido. A população brasileira, cansada de tantos planos econômicos, resolveu decidir as eleições dando vitória a este candidato, que se apresentava como um salvador da pátria, avesso à política, trazendo a promessa de estabelecer uma "cruzada moralizadora" contra a corrupção (IBIDEM, p.491) e de derrubar a inflação com "um tiro só". Como sabemos, os problemas brasileiros apenas aumentaram, o governo lançou um pacote econômico, o "Brasil Novo" ou Plano Collor, que provocou arrocho salarial, desemprego, recessão e o confisco de parte do dinheiro das contas-correntes, das aplicações financeiras e das contas de poupança da população (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p.159; SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.493). Um ano depois do início do governo, fortemente marcado pela corrupção, o cenário era: "salário mínimo 25% menor, a média salarial 65% menor que a média em 1985, queda de 6,87% no PIB em 1990 e 13% de taxa de desemprego" (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p.160). Com o Plano Collor II, empresas estatais foram privatizadas e o Brasil abriu as portas para o mercado internacional (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.494).

A década de 1980, com suas fulgurantes lutas sociais, foi um período fundamental para a consolidação da democracia no país, mas também se fechava de forma um tanto amarga, com uma anistia que favorece os militares, a derrota da emenda Dante de Oliveira, uma nova Constituição que não contempla importantes reivindicações populares e a vitória de Collor, em 1989. Na América Latina, aprofundava-se o projeto neoliberal. Enquanto, no cenário internacional, propagava-se o sentimento de desilusão em torno ao socialismo.

Figura 358 – Grevistas gritam mensagens por megafone para trabalhadores "fura-greve", no filme *Deserto Vermelho* de Michelangelo Antonioni, 1964.



Fonte: DESERTO vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1964.

Ao final de 1989, minha mãe colava no carro – um corcel 73 vermelho – um adesivo que dizia "Feliz 94", com o rosto sorridente do Lula. Na época, estava aprendendo a ler e tentava decifrar seu significado.

Em meados dos anos 1980, em plena crise inflacionária, meus pais jantavam na escola municipal, onde eram professores, para economizar e comentavam sobre o "parafuso do Ferrara"[275]. Também participavam de discussões no sindicato[276]. Minha mãe era responsável por ir às escolas "fura-greve", conversar e tentar convencer os colegas a aderir às mobilizações. Às vezes ela não conseguia entrar e lançava os panfletos por cima do muro. Quando conseguia, seu discurso era mais ou menos o seguinte:

> A greve é um desses momentos que, mesmo previstos, trazem sua parcela de surpresa. O que era previsto é o que sempre está aí: o resultado insatisfatório das negociações, num momento em que reivindicações localizadas de categorias, e notadamente a de professores, afetam muito pouco a disposição de uma política voltada para a recessão e o arrocho salarial. Por outro lado, há a surpresa de um movimento que extrapola suas questões de categoria e que, por certo tempo, toma o centro de Belo Horizonte, num exercício intenso de cidadania.
>
> [...]
>
> Interessa pouco se tal exercício fez ou não "cosquinhas" no governador [Newton Cardoso], como ele mesmo se pronunciava. De qualquer maneira, fez cosquinhas no nosso desejo, naquele desejo meio sonâmbulo que, de vez em quando, pula pela janela e se apresenta com toda sua força utópica: transformação da escola, transformação do trabalho, transformação da sociedade. (ALBINATI, Ana Selva, 1987, p.23).

Encontro esses fragmentos em um texto intitulado *Greve*, de autoria da minha mãe, Ana Selva Albinati, publicado na revista Fahrenheit nº2, de 1987. Neste mesmo ano, ocorreram 2.188 greves no país, totalizando 132 milhões de jornadas não trabalhadas (ALMEIDA, Gelsom, 2011, p. 153). Em 1987, eu tinha 4 anos e discursos como esse, que, desde então, ouço muitas vezes através dos meus pais, marcam meu modo de ser. A partir daqui, já estou no mundo e começo a desenvolver minhas próprias memórias dos acontecimentos. Reuniões de poesia, reuniões de marxismo, reuniões de greve, manifestações, passeatas, recitais, encontros nos bares... minha perspectiva de criança de tudo isso.

Marcelo Dolabela relembra que nessa época também a crise da AIDS avançava pelo Brasil, criando muita desilusão.

---

[275] Sérgio Ferrara, político do PMDB, foi eleito prefeito de Belo Horizonte em 1985, à época, a merenda escolar foi afetada pela crise. Meus pais e outros professores comentavam que na cantina da escola apenas serviam macarrão parafuso, que apelidaram de "parafuso do Ferrara".

[276] A UTE – União dos Trabalhadores do Ensino –, desde 1979, e, a partir de 1990, o Sind-UTE – Sindicato Único dos Trabalhadores em Educação de Minas Gerais.

MARCELO DOLABELA[277] – A crise foi de 1986 até 1989 ou 88. Uma grande crise no Brasil. Crise econômica, a AIDS começou a chegar mesmo, pesada. Já tinha notícia da AIDS em 1982-83, mas era uma pessoa ali, morreu um cara nos Estados Unidos, não tinha a coisa no cotidiano. [...] As liberdades sexuais que existiam, com a AIDS, barrou tudo. [...] Eu acho que nunca mais vai repetir uma geração daquela. Porque a questão de doenças venéreas não existia nenhuma, tinha antibiótico pra tudo, tinha pílula anticoncepcional... A questão da sexualidade já tava bem liberada. [...] Aí quando chega a AIDS, pronto, foi uma ducha de água fria no pessoal. [...] Em pouco tempo, teve a crise econômica, teve o Sarney, depois teve o Collor, teve a questão da AIDS, que chegou pegando todo mundo. No nosso círculo, várias pessoas morreram, várias pessoas estão infectadas até hoje.

Roberto Soares – soropositivo e um sobrevivente dessa crise – também relembra este como sendo um período "dark", em que muitos amigos morreram.

ROBERTO SOARES[278] – O HIV nessa época surge fortissimamente, e já surge destruindo, porque não tinha o remédio. Aí nesse fluxo, de repente, nós estávamos com uma convivência bacana em BH, aquela coisa feliz de DCE, aí as pessoas começam a morrer. Foi um ano *dark*. Aí veio o *dark*... Muitos amigos morreram, gente de tudo quanto é jeito. Morria de HIV, morria de acidente. Foi uma tragédia para nós, de mortandade.

Marcelo Dolabela me conta sobre um medo que aquela juventude passou a sentir: "Eu tenho um amigo, cenógrafo, que me disse: fui pra São Paulo buscar trabalho, fiquei com tanto medo que voltei pra BH e casei. Eu casei de medo" (2009). Pergunto: medo de que?

MARCELO DOLABELA[279] – Medo do mundo! Esse mundo tá tão esquisito, que eu vou casar, ter filho e ficar na minha. E desse jeito, várias pessoas casaram e tiveram filho. Eu vou organizar minha vida, ficar no meu cantinho aqui. Aquela frase "você ainda tá nessa?", era a frase que todo mundo falava, "pô, cê ainda tá nessa aí? Por que cê ainda não arrumou sua vida?". Parecia o fim do mundo. [...] A crise chegou pesada. [...] Todo mundo foi embora. Uma vez fiz a conta, dessa geração minha e do Luciano, 84 pessoas moram fora de Belo Horizonte, a maioria no exterior e algumas no Rio, São Paulo, teve gente que foi lá pra Tocantins, que o negócio estava tão barra pesada. Isso em 1980, início de 1990.

7.5 Vanguarda/ utopia/ poesia

Se Cemflores recusou sua classificação em algum movimento específico da arte ou da poesia, isso não ocorreu com a perspectiva da vanguarda, que reivindicou e sempre esteve presente em suas discussões. Ações poéticas em fusão com a vida,

[277] Entrevista com Marcelo Dolabela, realizada por Clara Albinati, em 2009.
[278] Entrevista com Roberto Soares, realizada por Clara Albinati, em 2020.
[279] op.Cit.

socialização dos meios de produção e práticas, embaralhamento dos papéis de produtor e receptor. Para Cemflores, "vanguarda transforma-se em *estar com*" (1979). Essas ideias, presentes nos manifestos e plasmadas em poéticas políticas, movimentaram o grupo desde o início.

> A relação entre utopia e vanguardas se dá dentro da história do início do século passado, do século XX, em que o projeto utópico dessas vanguardas artísticas estava relativamente colado ao projeto utópico social mais genérico. No momento que esse projeto utópico social mais genérico decai, por exemplo, com a burocratização da União Soviética, o projeto estético se descola dessa possibilidade material de sua realização como realização concreta humana. O que sobra, portanto, é muito uma tentativa de manter presente certas possibilidades de representar o mundo, mesmo que descolado dessas possibilidades concretas de transformação. Em função disso, se pode se encaminhar, deslocar, entre esteticismo e realização utópica propriamente do projeto que vai poder se realizar simplesmente como linguagem e não como realização concreta humana. (CORTEZ, 2001)

Luciano Cortez relaciona o ocaso das vanguardas históricas à dissipação da perspectiva revolucionária na primeira metade do século XX na Europa. Este depoimento é parte de uma entrevista no programa televisivo *Vereda Literária*[280], em que os poetas Ana Caetano, Marcelo Dolabela, Carlos Augusto Novais e Luciano Cortez divulgaram o CD *Cacograma* (2001)[281], que reunia experimentos poéticos sonoros de vários artistas de Belo Horizonte.

O encarte do CD traz uma espécie de manifesto ou editorial (como era comum desde as publicações de Cemflores), com uma discussão sobre poesia, vanguarda e utopia. Nele, os poetas perguntam: com o fracasso da vanguarda e o fim da utopia, qual o lugar da poesia? "Se a ideia de utopia está aderida à existência mesma das vanguardas, ainda há futuro para a vanguarda? Como falar de poesia com o fim da utopia?" (DOLABELA et al., 2001).

---

[280] *Poesia sonora e oralização* foi o tema do programa *Vereda Literária*, de lançamento do CD *Cacograma*, exibido em 16 de fevereiro de 2001. A condução da entrevista é de Helton Gonçalves de Souza, com participação de Ana Caetano, Marcelo Dolabela, Carlos Augusto Novais e Luciano Cortez. O vídeo pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DWhrdd8wH5Y>, acesso em 17 de julho de 2021.

[281] O CD *Cacograma* (2001) foi organizado por Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Jair Fonseca, Levi Carneiro, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela. Os poetas fazem uma homenagem a Juca (Geraldo Graciano). O CD contou também com a participação de Ana Gusmão, Celina Lage, Clôde Franco, Délio Esteves, Divergência Socialista, Fernando Righi, Los Borrachos, Maíra Buarque, Ronnie Bauer, Rosana Caetano e Silma Bijoux O'Hara.

Figuras 359 e 360 – Editorial/Manifesto no CD *Cacograma*, 2001.



A seleção de poetas e poemas que compõem este CD nasceu das discussões sobre as vanguardas na modernidade tardia. Se a idéia de utopia está aderida à existência mesma das vanguardas, ainda há futuro para a vanguarda? Como falar de poesia com o fim da utopia?

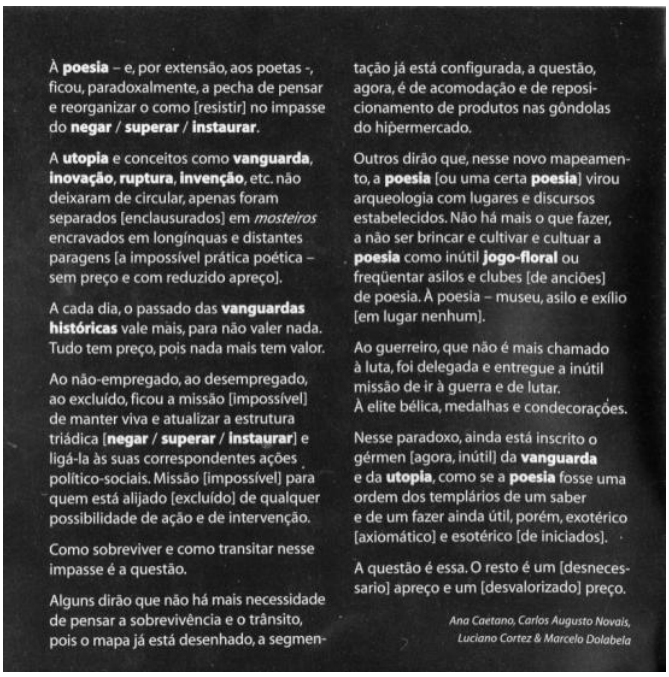
Nas **vanguardas históricas** – futurismo, cubismo, cubofuturismo, dadá, surrealismo — a questão era: **negar / superar / instaurar**. **Negar** a tradição. **Superar** a ordem [artística] vigente. **Instaurar** novos processos artísticos [ou anti-artísticos]. Contra a tradição e a arte. Contra a ordem burguesa/capitalista. Contra o apreço pedagógico e histórico. Contra o preço mercadológico e usurário. Pois o gosto reproduzia duas lógicas: uma lógica do bom-gosto; outra, do bom-preço. Gosto, porque vale. Vale, porque gosto.

Essa estrutura triádica [**negar / superar / instaurar**] correspondia a ações político-sociais semelhantes.

O fim [ou a passagem] das **vanguardas históricas** para as **vanguardas tardias** esvaziou essa correspondência e abandonou a utilidade dessa estrutura triádica.

Esse esvaziamento se deu: pela inutilidade [**negar / superar / instaurar**] e pela assimilação do **inútil** que se queria **negar / superar / instaurar**. **Negar / superar / instaurar** migrou do campo funcional do fazer artístico para a possibilidade formal e [apenas] teórica de pensar a pertinência dessas ações. Houve uma separação entre ação e reflexão. A ação se encapsulou no fazer artístico. A reflexão foi devolvida aos paracampos da arte – filosofia, sociologia, história, psicanálise, análise do discurso, lingüística, etc. O confronto artístico [ou anti-artístico] passou [ou voltou] a se inscrever apenas nos campos do apreço e do preço. Esse é o impasse e a única questão a se responder. Nessa redução, a indústria cultural e a produção artística [ou anti-artística] se adequaram e, ao mesmo tempo, descartaram possibilidades que não se adequavam a essa relação de convivência [e auto-alimentação] mútua.

Do lado da exclusão, sem dúvida, está a **poesia**, que voltou a ser um inutensílio na gôndola dos hipermercados, e/ou, às vezes, matéria-prima para a convivência mútua entre indústria e produção [cultural, artística e/ou anti-artística].



À **poesia** – e, por extensão, aos poetas -, ficou, paradoxalmente, a pecha de pensar e reorganizar o como [resistir] no impasse do **negar / superar / instaurar**.

A **utopia** e conceitos como **vanguarda**, **inovação**, **ruptura**, **invenção**, etc. não deixaram de circular, apenas foram separados [enclausurados] em *mosteiros* encravados em longínquas e distantes paragens [a impossível prática poética – sem preço e com reduzido apreço].

A cada dia, o passado das **vanguardas históricas** vale mais, para não valer nada. Tudo tem preço, pois nada mais tem valor.

Ao não-empregado, ao desempregado, ao excluído, ficou a missão [impossível] de manter viva e atualizar a estrutura triádica [**negar / superar / instaurar**] e ligá-la às suas correspondentes ações político-sociais. Missão [impossível] para quem está alijado [excluído] de qualquer possibilidade de ação e de intervenção.

Como sobreviver e como transitar nesse impasse é a questão.

Alguns dirão que não há mais necessidade de pensar a sobrevivência e o trânsito, pois o mapa já está desenhado, a segmentação já está configurada, a questão, agora, é de acomodação e de reposicionamento de produtos nas gôndolas do hipermercado.

Outros dirão que, nesse novo mapeamento, a **poesia** [ou uma certa **poesia**] virou arqueologia com lugares e discursos estabelecidos. Não há mais o que fazer, a não ser brincar e cultivar e cultuar a **poesia** como inútil **jogo-floral** ou freqüentar asilos e clubes [de anciões] de poesia. À poesia – museu, asilo e exílio [em lugar nenhum].

Ao guerreiro, que não é mais chamado à luta, foi delegada e entregue a inútil missão de ir à guerra e de lutar.
À elite bélica, medalhas e condecorações.

Nesse paradoxo, ainda está inscrito o gérmen [agora, inútil] da **vanguarda** e da **utopia**, como se a **poesia** fosse uma ordem dos templários de um saber e de um fazer ainda útil, porém, exotérico [axiomático] e esotérico [de iniciados].

A questão é essa. O resto é um [desnecessário] apreço e um [desvalorizado] preço.

Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Luciano Cortez & Marcelo Dolabela

Fonte: CACOGRAMA (CD). [Organizadores] Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Jair Fonseca, Levi Carneiro, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela. Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 2001.

7.5.1 Espartilhos

A discussão pode se relacionar à *Teoria da vanguarda* [282], livro de Peter Bürger, publicado em 1974, trabalho referencial sobre o tema e que levantou polêmicas e críticas desde seu surgimento. O livro aborda o processo de descolamento paulatino entre arte e práxis vital – sua função social –, ao longo do desenvolvimento da sociedade burguesa, e o surgimento das vanguardas históricas, ocorridas na Europa nas décadas de 1910-1920. Através da perspectiva da arte autônoma, que se consolidou ao final do século XIX, com o esteticismo, a produção artística se volta cada vez mais a questões internas formais, a arte se torna conteúdo de si mesma. A partir desse cenário bem configurado, alguns artistas tomaram consciência do descolamento entre sua prática e a sociedade, e passaram a realizar a autocrítica da arte, por meio das manifestações de vanguarda, propondo uma reconfiguração da relação entre arte e práxis vital. "Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um

[282] Escrito em um contexto de frustração das expectativas dos movimentos estudantis de maio de 1968, *Teoria da vanguarda* é um livro que deve ser compreendido em diálogo com esse momento de crise. Ana Longoni comenta sobre o impacto do contexto nesta obra: "O clima de desânimo frente ao desmonte do protesto social e contracultural dos anos prévios está inscrito em seu olhar desesperançado sobre as potencialidades críticas da arte em termos de uma clausura paralisante" (2006b). Tal impacto é mencionado por Bürger no pósfácio à segunda edição da *Teoria da vanguarda*.

ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte[283] como instituição descolada da práxis vital das pessoas" (BÜRGER, [1974], 2008, p.105). A preocupação das vanguardas não se localizou, assim, em uma disputa sobre estilos, mas em realizar saltos qualitativos na relação arte/vida. A perspectiva não foi, entretanto, a de promover uma reintegração entre arte e práxis vital burguesa, com a qual os artistas estavam em desacordo, mas estimular o surgimento de uma *nova* práxis vital (IBIDEM, p.106). Essas ideias se deram em contextos marcados por revoluções, expectativas revolucionárias e pela experiência da Primeira Guerra Mundial.

Para Bürger, as vanguardas artísticas fracassaram em seu esforço de fusão entre arte e práxis vital e de superação dialética da instituição arte. Apesar disso, Bürger aponta que a instituição se transforma no processo de autocrítica, ao problematizar as noções de gênio e estilo, por exemplo. "Ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época" (BÜRGER [1974], 2008, p.50-51).

É necessário ressaltar aqui que os "fracassos" no território da arte estiveram conectados a derrotas em um plano político-social mais amplo. Ou seja, a superação da instituição arte e a reconexão entre arte e vida se relacionavam à superação da ordem burguesa, através de processos revolucionários, o que não pode ocorrer nos países europeus. Na URSS, houve um período de atuação intensa da vanguarda, nas décadas de 1910 e 1920, que retrocedeu em paralelo à burocratização do regime stalinista, com a perseguição de artistas e intelectuais.

As experiências abarcadas pela *Teoria da vanguarda* são definidas, pelo autor, como constitutivas da "vanguarda histórica" e sua temporalidade se localiza em um marco determinado, que se encerra com o fracasso das aspirações revolucionárias. Caso corroboremos totalmente essa perspectiva, apenas poderíamos olhar para essas experiências como fechadas no passado de um tempo cronológico. Ao longo da *Teoria da vanguarda*, Bürger critica a neovanguarda, surgida nos Estados Unidos e na Europa no pós-guerra, nas décadas de 1950 e 1960. Para o autor, a neovanguarda haveria repetido as experiências vanguardistas de choque em um contexto posterior, momento

[283] Instituição arte significa aqui, não apenas os espaços físicos que abrigam a arte, mas as ideias que postulam, em um determinado momento, o que é arte e que delimitam esse campo em relação às outras manifestações do mundo.

em que essas provocações, já assimiladas pela instituição arte, perderiam o sentido. Com esse gesto, a neovanguarda não apenas diluiu o potencial disruptivo de suas próprias ações como também teria afetado o legado revolucionário da vanguarda histórica. Assim, segundo o autor, "sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas" (BÜRGER, [1974], 2008, p.123). É nesse ponto que se concentra a crítica de Hal Foster à *Teoria da vanguarda* de Peter Bürger. No texto, *Quem tem medo da neovanguarda?*, publicado em 1996, o pesquisador norte-americano torna mais complexo este debate, através, entre outros procedimentos, da utilização da ideia de trauma na psicanálise para analisar a neovanguarda. Segundo a teoria psicanalítica, uma experiência apenas é internalizada e conscientizada como trauma quando se repete em uma nova situação que volta a evocar, em um efeito a *posteriori*, o primeiro acontecimento traumático. Como as expectativas da vanguarda – de fusão da arte à práxis vital[284] e de superação da instituição arte – não chegaram a se realizar plenamente (assim como o socialismo no âmbito social), esses experimentos retornam na neovanguarda, ressoando seu potencial utópico interrompido, que põe em tensão as relações arte-vida.

> A vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito *posteriori* que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição. (FOSTER [1996], 2015, p.46)

O interessante da proposta de Foster é que implode o tempo cronológico fechado da interpretação de Bürger e o expande, em uma amplitude temporal que abarca retornos traumáticos. "O projeto da vanguarda como um todo se desenvolve no efeito a *posteriori*. Uma vez parcialmente reprimida, a vanguarda volta, e continua voltando, mas *volta do futuro*: essa é sua temporalidade paradoxal" (FOSTER [1996], 2015, p.47).

Na entrevista à *Vereda Literária*, para o lançamento do CD *Cacograma*, Ana Caetano comenta:

---

[284] Foster também questiona sobre a forma como Bürger define "arte" e "vida": "O que é arte e o que é vida para ele? A simples oposição entre ambas já tende a ceder à arte a autonomia que está em questão e situar a vida num ponto fora de alcance" (FOSTER [1996], 2015, p.34).

> Ser vanguarda é ser contra eu acho as soluções finais: a história acabou, o mundo acabou, que as coisas acabaram, quer dizer, não existem as grandes conclusões, e o papel da vanguarda é e será sempre o do desafio dessas soluções finais. Então, não deixar que se cristalize, que a vanguarda se torne uma peça de museu ou que essas experimentações sejam de novo um cânone, que vai ser simplesmente outra vez fixo e estudado na escola como se fosse uma coisa rígida. (FARIA, 2001)

A perspectiva que cristaliza as vanguardas em um espaço/tempo determinado – Europa dos anos 1910-1920 – é extremamente problemática para pensar as vanguardas na América Latina. Nesse sentido, a partir de suas pesquisas sobre a arte nos anos 1960-1970, na Argentina, Ana Longoni (2006b) problematiza a teoria da vanguarda de Bürger, por se apresentar como um *"corset"* ("espartilho", em português), uma estrutura que constringe e limita. Em seu lugar, propõe aprofundar sobre os distintos usos da categoria "vanguarda", tanto no interior de um debate teórico (via teorias da vanguarda já consignadas), quanto por seu uso "de época", ou seja, as formas, diversas e, por vezes, contraditórias, em que o termo "vanguarda" é apropriado e evocado pelos sujeitos envolvidos no processo – artistas, críticos, gestores, público, intelectuais, ativistas, quadros políticos, etc. –, observando que este é um conceito em disputa e em redefinição contínua.

7.5.2 Como falar poesia depois do fim da utopia?

A primeira faixa do CD *Cacograma* é *Heidegger's song #1 e 2*[285], poemas de Marcelo Dolabela, transformados em música pela Divergência Socialista. Silma Bijoux O'Hara e Marcelo Dolabela cantam/recitam essas palavras escritas em restos de nuvens e letras que se transformam em pedras de sal. O poema termina com a pergunta: "como falar poesia/ depois do fim da utopia?".

> **Heidegger's song # 1** e **2**
>
> 1
> palavras escritas em restos de nuvens
> transformam as letras em pedras de sal
> os ventos que vêm sob os pés da memória
> sopram as pétalas do azul do caos
> os anjos que olham os escombros da história
> vão além da lei do bem e do mal
>
> as palavras da tribo o nome de Deus
> o eterno carimbo impresso no céu
>
> 2
> como falar da verdade
> na casa de Sheherazade?
> como falar de pecado

[285] *Heidegger's song #1 e 2* é a faixa 1 do CD *Substância* (2013), ver: <https://www.youtube.com/watch?v=FwVmAWhQ9hI>, acesso 14 de janeiro de 2021.

na casa de enforcado?

como falar consciência
na casa da violência?
como falar pro poeta
de sua obra completa?

como falar de amor
no lar do torturador?
como falar de cultura
na casa da ditadura?

como falar de ruído
pra quem não tem mais ouvido?
como falar poesia
depois do fim da utopia?

Heidegger's song #1 e 2, assim como os outros trabalhos que compõem o CD *Cacograma*, estabelece um diálogo evidente com a filosofia de Walter Benjamin. Aqui há a menção ao anjo que olha os escombros da história e um "pessimismo revolucionário" perpassa as estrofes. "A organização do pessimismo é a única palavra de ordem que nos impede de perecer", diz Pierre Naville (apud LÖWY, 2010, p.24), em *A revolução e os intelectuais* (1928), pouco depois, Walter Benjamin retoma a noção, em seu artigo sobre o surrealismo (1929). A partir da crítica ao historicismo e ao conceito de progresso que o estrutura[286], Benjamin observa uma correlação entre modernidade e barbárie, em uma visão da catástrofe como contínuo da história. Desde essa perspectiva, a revolução não será um acontecimento já dado, iminente, que brotará do curso "natural" dos fatos. Nesse sentido, o pessimismo revolucionário, como posicionamento crítico, ativo e prático, que se diferencia do derrotismo paralisante, é uma atitude que permite a interpretação da realidade e a organização de forças concretas que convoquem o surgimento de interrupções no interior da barbárie. Permite, assim, o reconhecimento do "tempo-de-agora" – *Jetztzeit*, em expressão de Walter Benjamin –, temporalidade permeável às transformações.

No CD *Cacograma*, o título remete a uma poética elaborada a partir da organização provisória de cacos, trapos e escombros, é formado da união de um radical e um sufixo – "caco" e "grama" – cujos significados se chocam. Segundo Marcelo Dolabela (2001) em entrevista ao programa *Vereda Literária*, as palavras que terminam com "grama", sobretudo no plano da poesia, em geral, portam um sentido positivo:

[286] Ou seja, uma escrita da história desde a perspectiva dos vencedores, construção composta por grandes feitos, encadeados em linha ascendente rumo ao progresso. Na visão do historicismo, o passado é essa cadeia coerente de acontecimentos. Por sua vez, o anjo da história benjaminiano vê esse mesmo passado como um amontoado de ruínas.

epigrama, holograma, logograma... Já o radical "caco", na língua brasileira, vincula-se a sentidos negativos, um exemplo é a ideia de "caco" no teatro, que se refere à incorporação pelos atores de falas improvisadas, com a intenção de camuflar algum erro ou lacuna na apresentação. No CD Cacograma, os conceitos de ruína e ruído guiam a estrutura sequencial das músicas e poemas, é o que nos diz também Dolabela:

> É a ideia da ruína que principalmente o Walter Benjamin coloca, do anjo olhando a ruína da história. E no caso de um CD sonoro, eu acho que a ruína dessa história não é uma ruína silenciosa, pelo contrário, ela é extremamente ruidosa. Cada vez que a gente olha pra ela, cada vez que a gente mergulha e se sente ainda dentro dessa ruína, a gente escuta os sons, escuta o que realmente essa Babel fala pra gente. [...] Ao mesmo tempo esses cacos que a gente tenta, não só resgatar ali e amarrar, como também entender o que cada caco fala pra gente. (DOLABELA, 2001)

A arte de vanguarda se interessou pela *assemblage* de fragmentos e cacos do consumo e da história. Sobre esse aspecto, em *Teoria da vanguarda*, Bürger retoma o conceito de alegoria de Walter Benjamin, presente no livro *Origem do drama barroco alemão* (1928). Observa que as obras de arte anteriores às vanguardas estavam constituídas de unidades que buscavam compor um todo orgânico. Diferentemente, a "obra de arte não-orgânica" da vanguarda se caracteriza pela montagem de fragmentos conflitantes e heterogêneos, emulando o gesto do alegorista (BÜRGER [1974], 2008, p.162). O alegorista benjaminiano é aquele que "arranca um elemento à totalidade do contexto da vida" (...), evidenciando a falsa aparência dessa totalidade, "junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido" (IBIDEM, p.141).

Também no *tempo-de-agora* – de 2021, 2001 e 1989 –, as tarefas de "organização do pessimismo" e o gesto do alegorista, ao voltar crítica e afetivamente sobre as ruínas do passado, ganham sentido. O que fazer em um horizonte pouco permeável às transformações sociais? Os caminhos que alguns membros de Cemflores traçam – juntos ou em novas configurações e parceria poéticas – passam a girar em torno à questão: *como falar poesia depois do fim da utopia?*

7.5.3 Fahrenheit 451

ANA CAETANO [287] – Foi uma ideia que começou com Marcelo. Ele foi o grande idealizador, como ele foi de muita coisa. A gente juntou na época várias pessoas. Então foi Marcelo, Gláucia Machado, Levi [Carneiro]. [...] Era mais uma revista que um grupo, porque se você olhar, vão mudando os integrantes. A ideia era criar uma revista que fosse um pouco a continuação dessa ideia da

[287] Entrevista com Ana Caetano de Faria, realizada por Clara Albinati, em 2019.

> vanguarda, que a gente conseguisse resgatar essa ideia da utopia, da vanguarda. [...] Uma repaginação do projeto Cemflores para um momento posterior, que já era um momento diferente, em 1986.

Reverberando as tarefas de organização do pessimismo e escuta de ruídos/ruínas, surgiu a revista Fahrenheit 451, sendo lançados três números – em 1986, 1987 e 1989 – e um quarto e último número, o CD *Cacograma*, em 2001. O título da revista alude ao romance homônimo de Ray Bradbury – *Fahrenheit 451* (1953) – em que o autor imagina um futuro distópico, onde o pensamento crítico representa uma ameaça e os livros são proibidos e, por isso, devem ser incinerados. 451 é a temperatura de queima do papel, expressa em graus fahrenheit. Em 1966, François Truffaut também lançou o filme *Fahrenheit 451*, uma adaptação do romance de Bradbury pelo cineasta da *nouvelle vague* francesa.

Figuras 361 e 362 – Capa e contracapa da revista Fahrenheit 451 nº1, 1986.



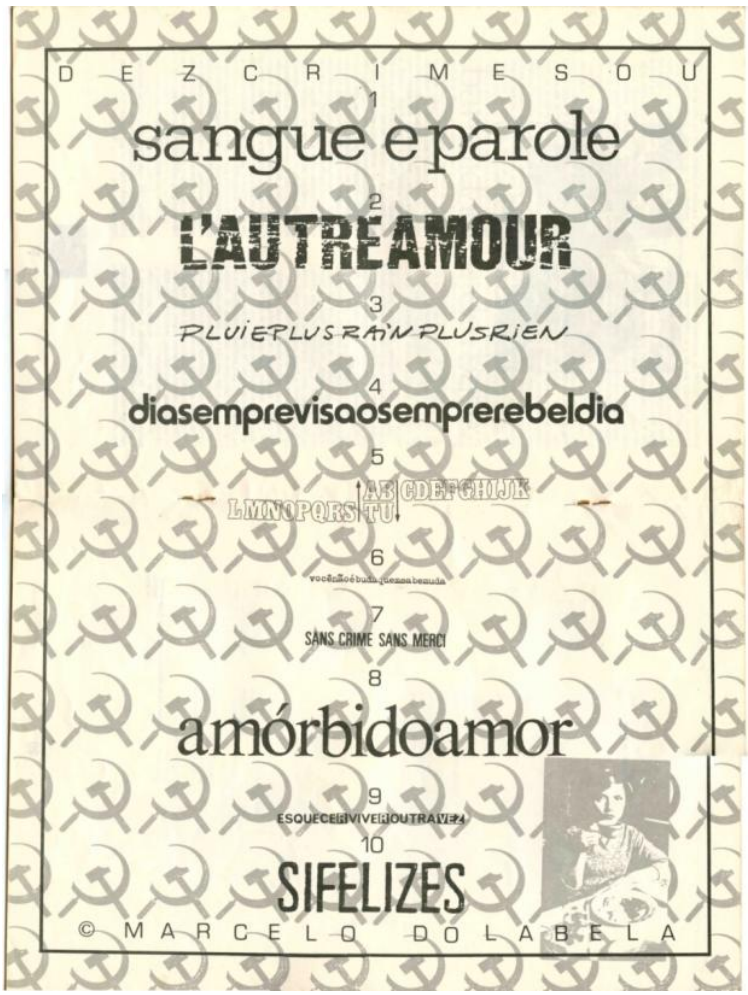
Fonte: CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; LEROY, Jimmy e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº1. Belo Horizonte, 1986.

A revista Fahrenheit 451 nº1[288] (1986) apresenta muita proximidade com as publicações de Cemflores, com poemas, poesia visual, breves textos teóricos,

[288] Participaram da revista Fahrenheit nº1 (1986), como editores: Ana Caetano, Marcelo Dolabela, Gláucia Vieira Machado, Jimmy Leroy e Levi Carneiro. Também colaboraram: Luciano Cortez, Fernando Pires Fonseca, Cássio Martinho Soares, Raimundo Nonato, Luiz Dulci, José Luiz Furtado, Ram Mandil, Eri Gomes, Paco Cac, Zwinglio José, Rubinho Troll (Rubens Mendonça), Fátima Lamounier, Cláudio

combinados a imagens em alto contraste, criando uma estética artesanal punk. A capa traz um fotograma do filme *A chinesa*, de Godard, em que vemos um personagem que lê o livro vermelho. O fundo da capa é de um amarelo vibrante, do qual as imagens em vermelho se destacam. Entre os textos críticos no interior da revista, encontramos uma breve apresentação da obra do Marquês de Sade, por Gláucia Machado; uma análise da relação poesia/música, por Marcelo Dolabela; um estudo sobre o livro *EX-POEMAS* de Augusto de Campos, por Luciano Cortez; e uma apresentação do livro *Poesia reunida* do poeta José Paulo Paes, por Luiz Dulci. O centro da revista traz um cartaz em que palavras-poemas de Marcelo Dolabela são combinadas com a repetição seriada da foice e do martelo ao fundo.

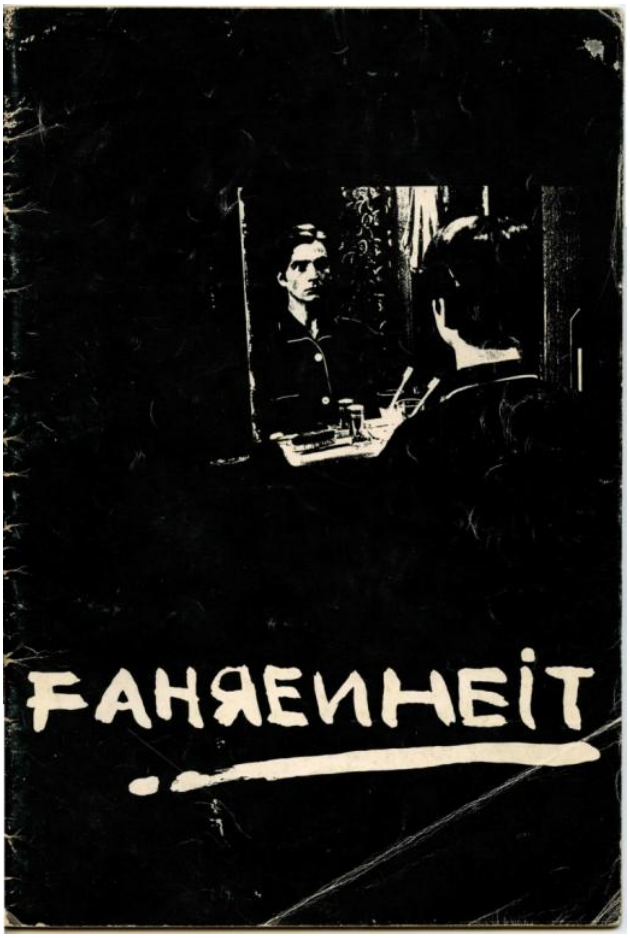
Figura 363 – Pôster com poemas de Marcelo Dolabela, 1986.



Fonte: CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; LEROY, Jimmy e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº1. Belo Horizonte, 1986.

Gontijo Guimarães (Cao Guimarães), J.D. Dantes e Os baldes. O número contou ainda com o apoio financeiro de Luiz Dulci.

Figura 364 – Capa da revista Fahrenheit 451 nº2, 1987.



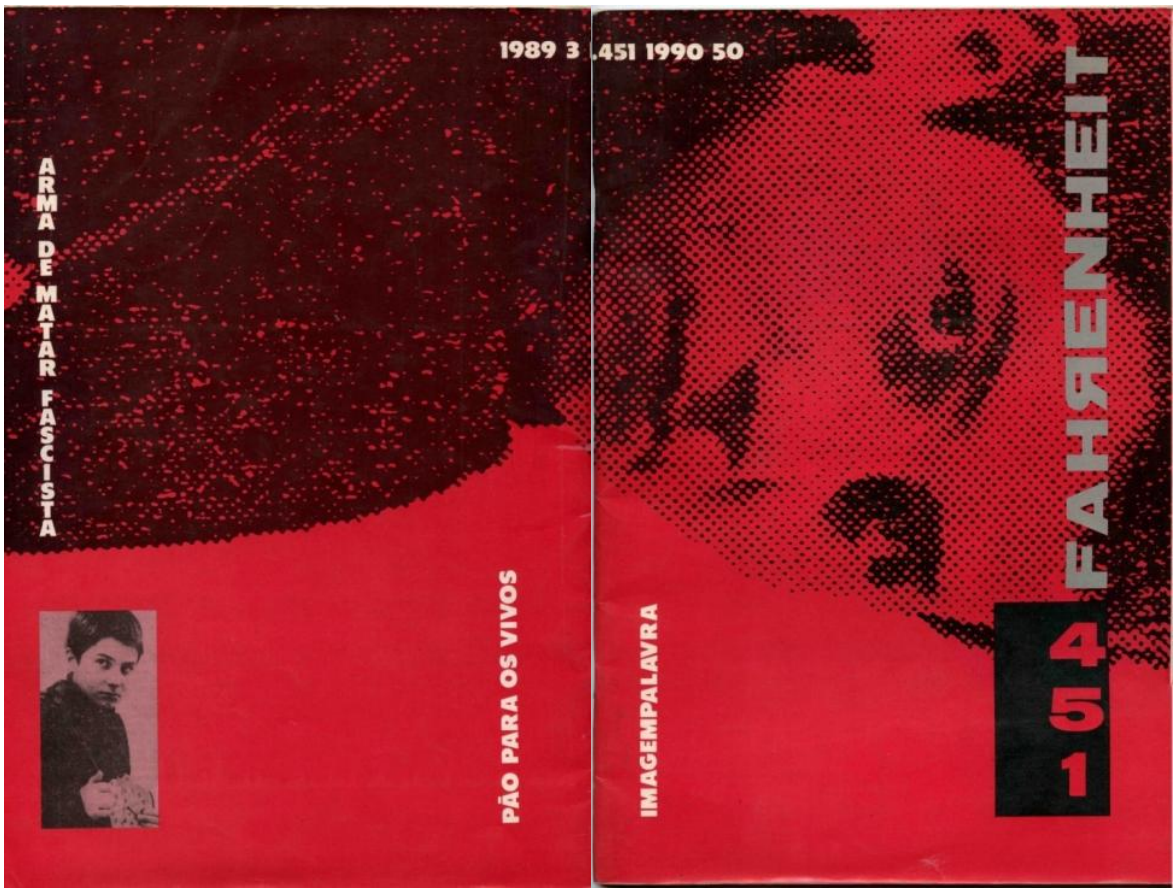
Fonte: AVRITZER, Leonardo; CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº2. Belo Horizonte, 1987.

A revista Fahrenheit 451 nº 2 [289] (1987) apresenta também na imagem de capa uma cena de um filme da *nouvelle vague*, imersa em um fundo negro. Neste número, chama atenção a predominância de artigos teóricos de maior fôlego e certo retraimento da presença da poesia. Entre os textos teóricos, encontramos uma análise da *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, realizada por Leonardo Avritzer e Hugo Cerqueira; um texto sobre Nietzsche, por Vitória Dias e Luzia Gontijo Rodrigues; um ensaio sobre poesia, por Levi Carneiro; e traduções diversas: Jean Baudrillard, Walter Benjamin e poemas de Emily Dickinson.

[289] Participaram de revista Fahrenhei nº2 (1987), como editores: Ana Caetano, Gláucia Machado, Leonardo Avritzer, Levi Carneiro e Marcelo Dolabela. Com colaboração de: Hugo Cerqueira, Régis Bonvicino, Marcus Vinícius de Faria, Vitória Dias, Luzia Gontijo Rodrigues, Ana Selva Albinati, Teodoro Rennó Assunção, Ram Mandil, Eneida Maria de Souza, Nelson Vaz, Fátima Lamounier, Ana Paula Condé, Alcino Leite Neto, Vander Diniz Araújo e Fernando Pires Fonseca. O número contou ainda com o apoio financeiro de Sandra Starling.

A revista Fahrenheit 451 nº3[290] (1989) traz na capa uma imagem do filme *Os incompreendidos* (1959) de François Truffaut, em um fundo vermelho, e os dizeres: "IMAGEMPALAVRA", "ARMA DE MATAR FASCISTA"[291] e "PÃO PARA OS VIVOS". A artista Glória Campos realizou o projeto gráfico da revista. O número está composto quase inteiramente por poemas, os grafismos das letras encontram maior "respiro" na espacialidade da página. Há um diálogo entre palavras e imagens – desenhos abstratos e colagens. Destaca-se, nesse número, a participação de vários artistas visuais.

Figuras 365 e 366 – Contracapa e capa da revista Fahrenheit 451 nº3, 1989.



Fonte: ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo e FARIA, Ana Caetano de (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº3. Belo Horizonte, 1989.

[290] Participaram da revista Fahrenheit nº3 (1989), como editores: Ana Caetano, Levi Carneiro, Marcelo Dolabela e Teodoro Rennó Assunção. Com a colaboração de: Isaura Penna, Jimmy Leroy, Cristiano Rennó, Raimundo Nonato, Alícia Duarte Penna, Lincoln Volpini, Gato Jair, Guilherme Freire Garcia, Hélio Rola e Leca Kangussu. Com projeto gráfico de Glória Campos.

[291] A citação na capa da revista Fahrenheit nº3 vem de *"This machine kills fascists"* ("Essa máquina mata fascistas"), mensagem que o músico norte-americano, Woody Guthrie, colocou em seu violão, nos anos 1940.

Enquanto na primeira revista há maior imbricação entre poesia e teoria, palavra e imagem, arte e política; o segundo número é mais sóbrio e denso com diversas análises filosóficas. Já o terceiro, parece aprofundar em uma pesquisa mais formal em torno à palavra e à imagem.

Figura 367 – Marcelo Dolabela, Ana Caetano e Levi Carneiro com os três números da revista Fahrenheit 451, 1990.



Marcelo Dolabela, Ana Caetano e Levi Carneiro, editores de 'Fahrenheit 451', apresentam, da esquerda para a direita, respectivamente, os números três, um e dois da revista

Fonte: PAIVA, Esdras. Revista 'Fahrenheit 451' chega à terceira edição. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, p.25, 15 jan. 1990.

Gostaria de trazer alguns comentários de Ana Caetano – que participou como editora nos três números – sobre a revista Fahrenheit nº2, e analisar um pouco essa publicação tão contrastante em relação às outras Fahrenheit e também às revistas anteriores de Cemflores, pelo predomínio de textos teóricos, vinculados em grande parte à Escola de Frankfurt.

Por que a opção pela teoria naquele momento?

ANA CAETANO[292] – A gente estava em uma crise, na época, uma crise com a esquerda. A gente era marxista. A segunda revista é preta, ela é bem pesada, os artigos grandes, teóricos. Na época eu estava apaixonada pelo Walter Benjamin. Comecei a ler muito o Benjamim. O Leo [Leonardo Avritzer] escreveu um texto grande sobre a Escola de Frankfurt. É uma revista mais *dark*, mais sombria.
[...]
A gente já tinha uma crítica ao marxismo, ao socialismo real e estávamos tentando repensar isso via teoria crítica.
[...]

[292] Entrevista com Ana Caetano de Faria, realizada por Clara Albinati, em 2019.

Já tinha uma crítica ao stalinismo e ao que a União Soviética havia se tornado. Já tinha uma crítica enorme a Cuba também, ao autoritarismo e uma tentativa de rediscutir se era possível ter uma teoria crítica e de transformação da sociedade que não fosse autoritária. Porque todas as experiências socialistas no mundo estavam extremamente autoritárias. E a gente tinha um problema muito sério com isso.

Segundo a poeta, os filósofos da Escola de Frankfurt apontaram parâmetros para o pensamento daquele presente de crise da esquerda e contribuíram para a compreensão do que estava acontecendo. Nesse sentido, a teoria havia sido um refúgio, através do qual era possível realizar esses questionamentos.

Comento sobre certa melancolia que começa a habitar as publicações, poemas e músicas dos integrantes do grupo. Ana Caetano (2019) encontra esse estado também em um processo de auto-avaliação da esquerda brasileira naquele momento, uma melancolia com relação ao que foram, apontando a necessidade de reconstrução, de buscar outros caminhos. Nesse aspecto, a noção de melancolia revolucionária de Walter Benjamin indica uma chave de leitura, por traduzir "o sentimento da reiteração do desastre, o medo de uma eterna volta das derrotas" (LÖWY, 2010, p.25) e, ao mesmo tempo, reivindicar uma aposta na possibilidade da luta emancipatória. Ana Caetano (2019) comenta:

ANA CAETANO – Benjamin é um homem melancólico, que olha para as ruínas da história, mas ele é um melancólico otimista, porque acha que é possível existir ainda, dentro da esquerda e dentro de um pensamento progressista e de uma teoria crítica, uma solução. E que essa solução necessariamente passa pela arte, pela palavra, pelos movimentos artísticos e culturais. Ele praticamente escreve, se você olhar o Benjamim assim, a escrita dele é uma poesia em prosa. O texto dele é muito poético. Ele é todo metafórico. [...] Para mim o Benjamin era um poeta. Então, eu acho que a Fahrenheit é um pouco melancólica por isso. Ela é tão melancólica quanto foi a teoria crítica que, na época, pra gente era uma saída, digamos assim.

7.5.4 Poema pós-utópico

> Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a poesia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*[293], voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. Concordo com Octavio Paz quando expõe, nas páginas finais de *Los Hijos del Limo*, que a

[293] A noção "princípio esperança" foi desenvolvida pelo filósofo marxista alemão, Ernst Bloch (1954). Segundo Haroldo de Campos, relaciona-se à esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente (1997, p.265).

> poesia de hoje é uma poesia do "agora" (prefiro a expressão "agoridade"/*Jetztzeit*[294], termo caro a Walter Benjamin): uma poesia "do outro presente" e da "história plural", que implica uma "crítica do futuro" e de seus paraísos sistemáticos. (CAMPOS, Haroldo, 1997, p.268-269)

Haroldo de Campos traz o conceito de pós-utópico para pensar a produção poética surgida no ocaso das perspectivas revolucionárias e de desilusão em relação às experiências reais de socialismo no mundo. Campos se baseia na tese de Octavio Paz de que a poesia aspira se encarnar na história, observando, ao mesmo tempo, um dissídio entre essas duas esferas. Houve constantemente uma relação contraditória de fascinação e repulsão, adesão e rompimento entre os poetas e os movimentos revolucionários da modernidade (PAZ, 1990, p.10-11). A ambição de transformar a realidade encontrou seu ápice com as vanguardas, que desejaram unir arte e vida: "a vanguarda não foi unicamente uma estética e uma linguagem; foi uma erótica, uma política, uma visão de mundo, uma ação: um estilo de vida"[295] (IBIDEM, p.148) (tradução nossa). No entanto, à medida que esse futuro sonhado se aproximava, revelava-se autoritário, burocrático, rígido e/ou repressor: "os homens começam a ver com terror o porvir e o que apenas ontem pareciam maravilhas do progresso hoje são seus desastres. O futuro já não é o depositário da perfeição, mas do horror"[296] (PAZ, 1990, p.213) (tradução nossa). Como consequência, estabeleceu-se uma crise das ideologias, caracterizada pelo descrédito em relação ao futuro e seus paraísos geométricos (IBIDEM, p.216).

> O presente era sempre posto entre parêntesis, eram exigidos sacrifícios do presente em nome desse paraíso futuro e o paraíso se transformava numa espécie de pesadelo totalitário ou uma espécie assim de desfiguração geométrica do paraíso prometido. Esse é o esquema de reflexão do Paz. Em nome do futuro, se faz o veto, o interdito do presente, fica-se deixando de curtir o presente por um futuro que é prometido e defraudado no momento que ocorre. As novas gerações descobriram o presente, o corpo. E aí não estão interessadas mais nessa hipóstase político-teológica de soluções paradisíacas, querem viver o aqui e o agora. E a poesia reflete isso. (CAMPOS, Haroldo, 1986) [297]

Em oposição à submissão do presente à expectativa de um futuro quimérico, ocorre a reivindicação do *tempo-de-agora* – ou da *agoridade*, em expressão de Campos. Paz observa essa tendência no movimento de revalorização do corpo, em contraposição

---

[294] Nesta tese, mencionamos o conceito benjaminiano de *Jetztzeit* como "tempo-de-agora".

[295] Do espanhol: "la vanguardía no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión de mundo, una acción: un estilo de vida."

[296] Do espanhol: "los hombres empiezan a ver con terror el porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino del horror."

[297] Entrevista com Haroldo de Campos, *Um encontro no Aleph*, realizada por Ana Caetano de Faria, Marcelo Dolabela, Gláucia Machado e Levi Carneiro, no marco do projeto *Fahrenheit 451*, em 1986. Pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=8UJxoCjE1Io>, acesso em 19 de julho de 2021.

a sua dessacralização pelo capitalismo, que o reduz a mero instrumento de trabalho. "O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas. [...] O corpo não somente nega o futuro: é um caminho em direção ao presente"[298] (PAZ, 1990, p.219) (tradução nossa). Passado e futuro se transformam em dimensões do presente, onde convergem todos os tempos (IBIDEM, p.220).[299]

Como operar poeticamente a poesia da agoridade? Pergunta Haroldo de Campos. O poema, que reflete esse momento pós-utópico, apresenta uma "virtualidade transhistórica" (PAZ, 1990, p.225). Segundo Campos, essa poética realiza a "apropriação crítica de uma pluralidade de passados", encara a poesia transtemporalmente, combina e presentifica a pluralidade dos passados possíveis (1997, p.269). "A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que entre o passado heterogêneo e o futuro desabitado, a poesia é o presente"[300] (PAZ, 1990, p.227) (tradução nossa).

7.5.5 Utopia medíocre

No texto *Hacer política con nada*, publicado no catálogo da exposição *Perder a forma humana: uma imagem sísmica dos anos oitenta na América Latina*, Roberto Amigo (2012) vincula a existência da arte política dos anos 1980 à ideia de derrota. Como a perspectiva revolucionária dos anos 1960 foi colapsada, junto ao arrasamento dos corpos e subjetividades durante as ditaduras militares, restou atuar com nada. Realizar ações, caracterizadas por uma "materialidade marginal, sustentada na serigrafia, a fotocópia e o corpo" (AMIGO, 2012, p. 145).

> A primeira marca da arte política dos anos oitenta é que sua existência se deve à derrota. Este ponto, poucas vezes mencionado, é central: o diferencia de toda ação artística produzida nas décadas anteriores, que aspiravam atuar no processo revolucionário e de liberação; a arte dos oitenta – salvo no Peru – carece de todo valor profético e teleológico, atua sobre os saldos da derrota. É arte desarmada. Em meados dos sessenta, Pablo Suárez podia afirmar seu desejo de usar a arte como uma arma; afinal de contas a prática artística devia ser abandonada para passar à clandestinidade e à luta armada ou à proletarização fabril. A arte então deveria emular as estratégias da ação política transformando-se em uma ação rápida, tática

[298] Do espanhol: "El cuerpo y la imaginación ignoran al futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas. (...) el cuerpo no solamente niega el futuro: es un camino hacia el presente (...)."

[299] A reivindicação do corpo como território do prazer, em oposição à tortura ditatorial, também está presente na *estratégia da alegria*, como vimos no capítulo IV.

[300] Do espanhol: "La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirma que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesia es el presente."

> de guerrilha, de interrupção do sistema. Nos oitenta, deve se sustentar em táticas artísticas. Atuar com nada.[301] (IBIDEM) (tradução nossa).

Em 2014, entrevistei Ana Longoni sobre o projeto *Perder a forma humana*. O livro/catálogo resultante desta pesquisa se propõe a ser uma caixa de ferramentas para as lutas do presente. No livro, os temas estão organizados alfabeticamente em forma de glossário, onde a última letra é "U" e a palavra: "Utopia". Mencionando o texto de Roberto Amigo, peço que Longoni comente sobre qual o sentido da utopia para os grupos de artistas abarcados pela pesquisa.

> Sim, é uma bonita união a que você fez, entre essa imagem de que há que refundar a ação política depois de uma derrota ou em meio a uma derrota. E o que acontece com a utopia? E aí achamos muito interessante como não se deixa de lado a utopia, mas se inventam outras utopias que são utopias possíveis ou como dizem os peruanos "utopias medíocres". "Utopias medíocres" quer dizer utopias com o que tenho à mão, não é uma utopia inalcançável, um horizonte de expectativas de transformação radical de tudo, mas que se trata de converter, transformar a vida, minha vida e a vida dos que estão ao meu redor. (LONGONI apud ALBINATI, Clara, 2014)

O conceito de "utopia medíocre" foi criado por Los Bestias[302] – coletivo de estudantes de arquitetura peruanos – e consistiu na ocupação do espaço urbano limenho com a construção de zonas de convívio, estruturadas com materiais pobres e domésticos, tendo como referência as construções populares, afirmando o valor da autoconstrução e da arquitetura coletiva e efêmera. Realização de uma utopia possível, através de práticas micropolíticas, a "utopia medíocre" "empreende um incompreensível e absurdo ato de elaboração de algum presente suportável, habitável" (BICZEL, 2012, p. 260).

> A utopia medíocre tem a ver com a capacidade de operar modificações engenhosas, adaptações astutas, e com a subversão: tem a ver com uma forma particular de operar e *criar espaços* no mundo, aqui e agora. A "mediocridade" degrada a perfeição utópica, mas este ato de contaminação faz que os brilhantes e elevados

[301] Do espanhol: "La primera marca del arte político de los años ochenta es que su existencia se debe a la derrota. Este punto, rara vez señalado, es central: lo diferencia de toda acción artística o imagen política producida en las décadas anteriores, que aspiraban a actuar en el proceso revolucionario y de liberación; el arte de los ochenta – salvo en el Perú – carece de todo valor profético y teleológico, actúa sobre los saldos de la derrota. Es arte desarmado. A mediados de los sesenta Pablo Suárez podia afirmar su deseo de usar el arte como arma; a fin de cuentas la práctica artística debía ser abandonada para pasar a la clandestinidad y a la lucha armada o a la proletarización fabril. El arte, entonces, debía emular las estrategias de acción política de tornarse en una acción rápida, táctica de guerrilla, de interrupción del sistema. En los ochenta, la acción política, por el contrario, debe sostenerse en tácticas artísticas. Actuar con nada."

[302] As ações de Los Bestias foram uma resposta ao rápido crescimento urbano da cidade de Lima nos anos 1980, que deixou em evidência as desigualdades sociais do país. O aumento da imigração de camponeses para o espaço urbano levou ao surgimento de muitas "barriadas" e vivendas foram construídas de forma autônoma e precária em espaços marginais. Essas construções contrastavam com as grandes edificações da cidade, e, desde a arquitetura, marcava-se um abismo social.

> planos utópicos para a existência futura descendam ao mundano e se materializem na cotidianidade do presente.[303] (IBIDEM, p. 259) (tradução nossa)

"A saga da poesia: ser por um dia", nos diz Ana Caetano (em RECITAIS..., 1999). Também, em entrevista ao programa *Vereda Literária* (2001), comenta que o poeta de vanguarda é aquele que sabe que a utopia acabou. Mas não se conforma. Busca reinventá-la, através do alargamento do universo poético, do transbordamento de fronteiras, da invasão do mundo com sua experimentação.

Encontramos o propósito de materializar a utopia na cotidianidade em Cemflores, na Onda, no jornal Inferno... Marcelo Dolabela diz, em *O rap dos desatinados*, que "A poesia é o único valor da utopia" (1998, p.16). Para José Pereira Júnior: "Utopia não é promessa. Utopia é o possível realizado. A poesia utópica é a prática da invenção" (IBIDEM). "(poeta – em grego "poietes" = aquele que faz). De um tempo: aquele que sobreviveu às intempéries da memória. De um espaço: aquele que não se rendeu à globalização da indiferença" (RECITAIS..., 1999). Rubinho Mendonça diz: "Você já está sentando na coisa. Já está vestindo a coisa. Você está encostando na coisa, você é a coisa" (2020). Nos manifestos da Onda, utopia é uma a roupa que se veste no cotidiano: "Isto quer dizer que o futuro da utopia terá seu fim, o lugar da utopia será o próprio presente, e nós faremos o exercício dela" (UM FANTASMA..., 1983).

7.5.6 Palavra e mundo

CARLOS AUGUSTO NOVAIS[304] – [Para a poesia] O novo pode estar para trás, pra frente, no futuro, no presente. É aquilo que o Leminski dizia: a tecnologia avança, um Boeing é mais tecnológico que um teco-teco, um supersônico é mais tecnológico que um Boeing. Mas, na poesia, não. Um Mallarmé não é mais que Homero. Não tem essa. A poesia não anda pra frente, ela anda para todos os lados. Então o novo tá lá atrás, lá na frente, tá no futuro, tá no passado.

Na revista Fahrenheit nº2 (1987), há um texto de Levi Carneiro, intitulado *A língua em eco*, em que aborda a relação entre palavra e mundo, nas origens da linguagem e para a poesia moderna e contemporânea. No texto, o autor se refere a um dos capítulos do livro *História da linguagem* ([1969] 1974), de Julia Kristeva, em que a autora trata sobre a linguagem nas sociedades ditas "primitivas" ou "pré-históricas".

[303] Do espanhol: "la utopía medíocre tiene que ver con la capacidad de operar modificaciones ingeniosas, adaptaciones astutas, y con la subversión: tiene que ver con una forma particular de operar y *crear espacio*s en el mundo, aquí y ahora. La 'mediocridad' degrada la perfección utópica, pero ese acto de contaminación hace que los brillantes y elevados planes utópicos para la existencia futura desciendan a lo mundano y se materialicen en la cotidianidad del presente."

[304] Entrevista com Carlos Augusto Novais, realizada por Clara Albinati, em 2021.

Kristeva observa que, "embora *fale*, *simbolize*, *comunique*, isto é, estabeleça uma distância entre si mesmo (o sujeito) e exterior (o real) para significar num sistema de diferenças (a linguagem), o homem primitivo não *reconhece* esse ato como um ato de *idealização* ou *abstração*" (1974, p.82). Não concebe uma dicotomia nítida entre matéria e espírito, real e linguagem, muito menos entre "significante" e "significado". Através do sujeito enunciador – sua materialidade (corpo, voz, entranhas) e sua espiritualidade –, a linguagem toca o mundo, "participa como um elemento cósmico do *corpo* e da *natureza*. A sua ligação com a realidade corporal e natural não é abstracta ou convencional, mas sim real e material" (KRISTEVA, 1974, p.82).

> Em outras palavras, a linguagem era um eterno retorno inscrito na circularidade intrínseca às imagens e aos sons que a geravam, uma vez que estes eram produzidos como frágeis cópias ou imitações da natureza. Esta linguagem da pré-história tinha o mágico poder de, servindo-se de uma constelação sígnica tocada pelas forças cósmicas, reinventar o mundo a cada expressão ou imagem. (CARNEIRO, Levi, 1987, p.34)

Anne-Marie Christin, em *A imagem enformada pela escrita* (2006), reflete sobre as origens da escrita e as vinculações entre palavra e imagem, observando como, ao longo da história ocidental, essas duas esferas expressivas passam por um processo de gradual separação. Com o desenvolvimento do alfabeto grego, em que cada letra remete a um fonema, vogal ou consoante, essas relações se ofuscam quase que completamente. Entretanto, Christin defende a tese de que a "escrita não constitui uma representação da fala; [mas que] ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem" (2006, p. 64). A autora remarca que a função da palavra em suas origens foi a de promover a coesão do grupo, reger suas trocas internas, enquanto a imagem se relacionava à possibilidade de comunicação com aqueles que não falam a mesma língua, com outros mundos, com os deuses. Christin encontra uma filiação da escrita com a adivinhação antiga: os chineses liam através do fogo sobre os cascos das tartarugas e, na Mesopotâmia, previsões eram feitas a partir da leitura dos lobos do fígado do cordeiro. Os cascos de tartaruga e o fígado do cordeiro representavam superfícies acolhedoras do invisível, onde as revelações seriam anunciadas e o sistema da língua divina poderia se expressar (IBIDEM, p.70). "A filiação dos signos da escrita com relação aos da adivinhação não deixa dúvida: o surgimento da escrita ideográfica na China é bem próximo ao surgimento dos signos da adivinhação, e são gravados de forma a se assemelhar a eles" (IBIDEM). A escrita haveria surgido do reconhecimento da superfície, do desenvolvimento do que a autora chama de *pensamento de tela*. Nessa perspectiva, os

vazios e os intervalos na superfície ganham relevância: “A experiência fundadora não é a do traço, mas do ‘vazio’ – ou seja, do intervalo – graças ao qual toda comunicação entre uma determinada superfície e o mundo que a transcende é suscetível de se abrir” (CHRISTIN, 2006, p.76). Mesmo o alfabeto grego, em que a importância do visível perde relevância, carregaria esse fantasma.

No livro *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* ([1966], 2000), Michel Foucault desenvolve uma arqueologia do pensamento ocidental, marcado pelo surgimento e a descontinuidade de epistemes, entendidas como campo das relações entre ciências e práticas discursivas que caracterizam uma determinada época.

Foucault inicia o livro abordando a episteme da Renascença, em voga até o fim do século XVI, para a qual “a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (FOUCAULT, 2000, p.23). Desta antiga forma de pensamento, surgiu uma complexa trama semântica para a compreensão das articulações que vinculariam todos os elementos do cosmos: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia* eram algumas das figuras que permitiam entrever as ligações subterrâneas entre coisas tão díspares. Com isso, pretendia-se desvelar as conexões entre microcosmo e macrocosmo. Como a linguagem e as palavras fazem parte do mundo e das coisas, também participariam do jogo de similitudes a decifrar. Esse esforço se relacionava à crença de que houve um Texto inicial, divino e absolutamente certo e transparente. No entanto, sua legibilidade haveria sido destruída em Babel, para a punição dos homens (FOUCAULT [1966], 2000, p.49). A natureza era como um tecido ininterrupto de palavras, uma espessa camada de signos, sendo necessário interpretá-los e comentá-los infinitamente, dada a impossibilidade de se voltar ao Texto primeiro. Por isso, Foucault diz que, nesse período, o mundo se enrolava sobre si mesmo: “cada discurso se endereça a essa primeira escrita, cujo retorno ao mesmo tempo promete e desvia. [...] O comentário se assemelha indefinidamente ao que ele comenta e que jamais pode enunciar” (IBIDEM, p.57).

A partir do século XVII, ocorreu uma descontinuidade dessa episteme na cultura ocidental: “A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. [...] O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz” (IBIDEM, p.59).

Para Foucault, *Dom Quixote* (1605) é a primeira das obras modernas. Nela, o personagem central sai pelo mundo – a *meseta* espanhola – disposto a confirmar, na

realidade, o que contam os livros, as estruturas e acontecimentos presentes nos romances de cavalaria que lê. Como o mundo não se assemelha àquelas histórias, Dom Quixote, sob o olhar dos demais personagens, adquire características de um louco: "toma as coisas pelo que não são e as pessoas umas pelas outras. [...] Inverte todos os valores [...], porque acredita, a cada instante, decifrar signos" (FOUCAULT [1966], 2000, p.67).

> *Dom Quixote* desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. (IBIDEM, p.65)

Para Foucault, talvez apenas os poetas e os loucos remetam ainda àquela antiga *epistémê*, pela insistência de ambos em assinalar similitudes. Atitude que dialoga/choca com a postura irônica do momento posterior, do qual são também partícipes.

> O poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersas. Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas.
> [...]
> [Poetas e loucos] estão ambos nessa situação de "limite" – postura marginal e silhueta profundamente arcaica – onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. (FOUCAULT [1966], 2000, p.67-68)

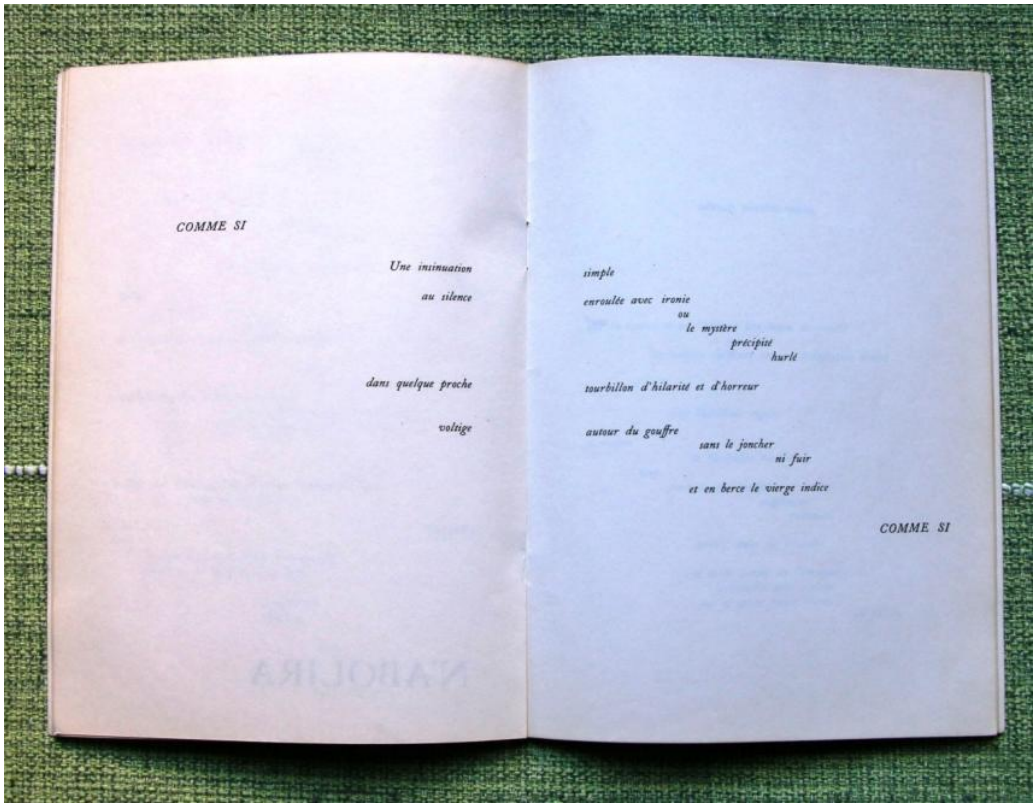
Para Levi Carneiro, em *A língua em eco* (1987), a poesia busca tocar novamente a "língua natural" e revisitar elos perdidos entre escrita, imagem e mundo.

> Toda poesia, por exemplo, se constrói em relação com um certo desejo da linguagem reconciliada, a supressão do abismo entre a natureza e a palavra falada ou escrita pelo homem. Talvez porque o trabalho poético se faça no limite de tensão entre as coisas e as palavras e, explorando a vibração mítico-metafórica das palavras no poema, não possa fugir da aspiração de ver o sonho de retorno à língua natural completar-se. (CARNEIRO, Levi, 1987, p.34)

Essa perspectiva está muito presente na poesia moderna que redescobre a espacialidade do papel, o *pensamento de tela*, em que o branco da página são silêncios (ou aberturas à comunicação) e as letras são, ao mesmo tempo, significante e significado: grafismos, timbres e intensidades. O caso paradigmático é o livro-poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* de Stéphane Mallarmé (1897). Nele, o céu se escreve, em um encontro entre escrita e astronomia, semelhante ao sistema de signos do Zodíaco, em que formas figurativas e formas geométricas se misturam (ARBEX, 2006, p.26). Neste mesmo sentido, para Haroldo de Campos, o poema relaciona as sete

estrelas da Ursa maior, os pontos negros na face branca dos dados que rolam e as palavras que se apresentam visualmente como palavras-pontos-de-luz (1991, p.191). O papel é como o espaço constelar, onde as estrelas se espraiam. Céu e mar, o poema também evoca um naufrágio, a composição das palavras na página remete às ondas e às vagas e turbilhões de água, as letras são como bolhas de espuma. *Um lance de dados* é ainda um poema-partitura – com indicação de silêncios, timbres, volumes – e estimula sua leitura em voz alta, a muitas vozes[305].

Figura 368 – Página de *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé ([1897] 1991).



Fonte: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio e MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

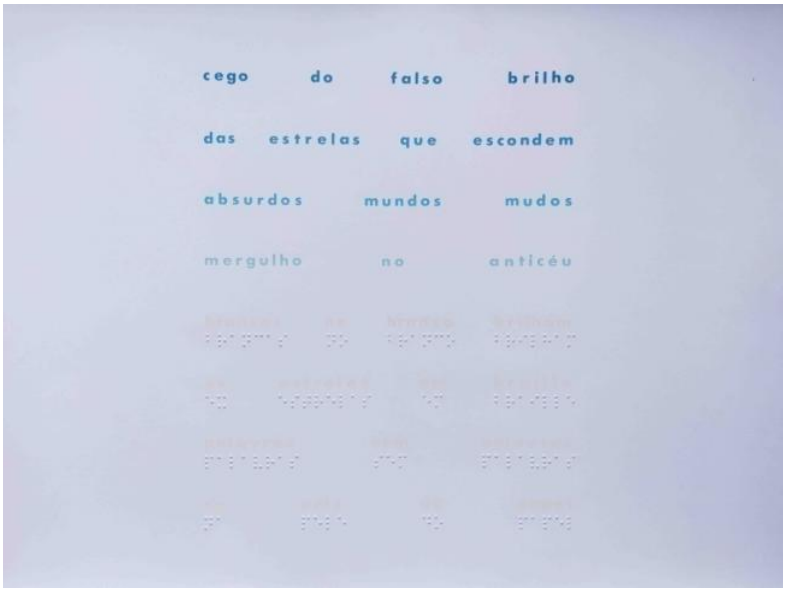
"O poema, enquanto objeto que permite um tocar o mundo, tem uma especial relação com os objetos a que se refere. Atinge através da condensação de palavras, ou mesmo de fragmentos destas, a ambiguidade da realidade" (CORTEZ, 1986, p.4). Diz Luciano Cortez, no artigo *ex-poemas: poemas do dizer*, publicado na revista Fahrenheit nº1 (1986), em que apresenta o livro *EX POEMAS* (1980-1985) de Augusto de Campos.

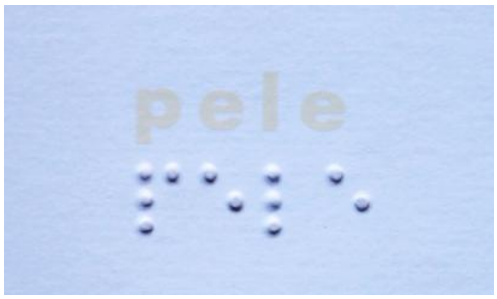
[305] Danièlle Huillet e Jean-Marie Straub realizaram, em 1977, o filme *Toute Révolution est un Coup de Dés*, uma interpretação a muitas vozes do poema de Mallarmé *Un Coup de Dés*. O filme pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=3rhb71VBrdI>, acesso em 02 de fevereiro de 2021.

O procedimento "verbivocovisual"[306] – e também táctil – da poesia de Augusto de Campos faz "saltar as palavras do espaço bidimensional do papel: 'TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO'" (IBIDEM, p.2). *EX-POEMAS* é um conjunto de grandes folhas soltas, com impressões em serigrafia em que há um trabalho com fontes de letras diversas e cores, além da inserção da escrita em braile em um dos poemas, formando constelações que podem ser tocadas pelo leitor. O poema tem texturas, cores, materialidade.

Figuras 369 a 371 – *EX POEMAS 1980-1985* de Augusto de Campos. Impressões serigráficas em papel A3. "cego do falso brilho/ das estrelas que escondem/ absurdos mundos mudos/ mergulho no anticéu// brancas no branco brilham/ ex estrelas em braile/ palavras sem palavras/ na pele do papel".







Fonte: CAMPOS, Augusto de. **EX POEMAS** 1980-1985. São Paulo: Edições Serigráficas Entretempo, 1985.

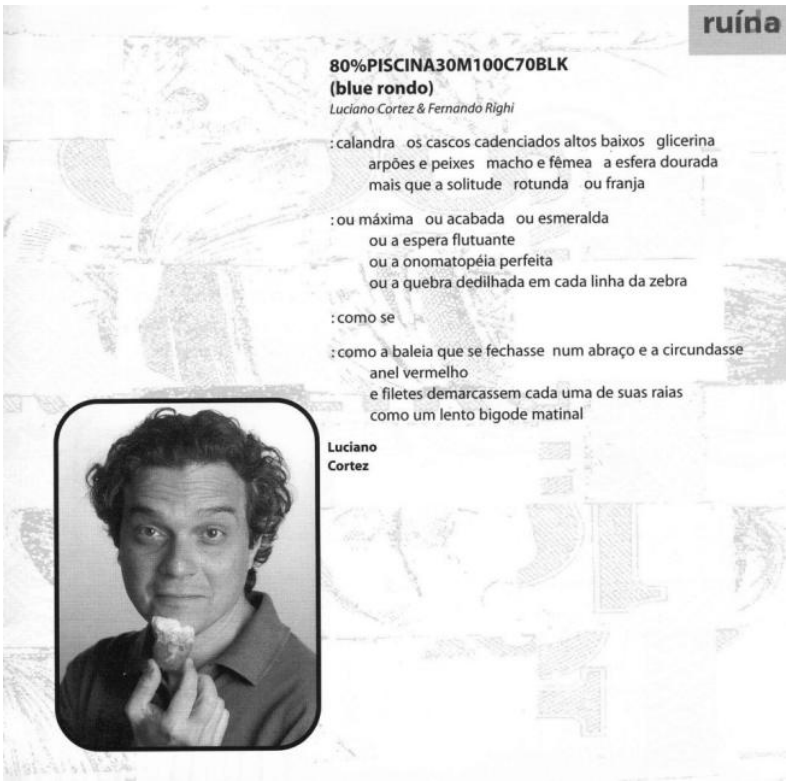
Em seu próprio trabalho, Luciano Cortez busca realizar uma espécie de desconexão, ou criação de ruídos ou desentendimentos, entre as palavras e as coisas. Uma "desabituação" (Ricardo Carreira) das palavras em relação a sua utilização no

[306] Termo criado pelos poetas concretos para se referir à conjugação, na poesia, entre palavra, sonoridade e visualidade.

cotidiano, provocando uma percepção estranhada sobre a linguagem e o mundo. Um processo de desalienação da palavra-mundo?

> O tipo de trabalho que eu realizo em poesia tem uma proximidade com o trabalho que realizo em pintura. É uma tentativa de repensar essas possibilidades de representação. No caso, o que as diversas linguagens podem propiciar. No caso específico da poesia, esse material é a linguagem e a palavra. E ela tem uma dificuldade imediata que ela tende a representar de forma muito imediata, tem relações muito imediatas com a própria realidade, então a tentativa do trabalho é muito de detonar ou fazer fragmentar essas relações imediatas com o real a partir de uma espécie de estudo plástico das relações entre as palavras nos textos, nos poemas. De forma a que se possa criar uma espécie de difusão de sentido que não é comum na linguagem cotidiana. (CORTEZ, 2001)

Figura 372 – Poema de Luciano Cortez, no CD *Cacograma* (2001).



Fonte: CACOGRAMA (CD). [Organizadores] Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Jair Fonseca, Levi Carneiro, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela. Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 2001.

Em 1995, Marcelo Dolabela fez o livro-objeto *Supercílio* (1995), composto por um pote de plástico transparente com poemas e objetos diversos. Semelhante aos sedimentos que descansam no fundo do mar, os poemas ficam na base desse recipiente e, por cima, há vários elementos: "pedras, objetos que representam um traço do feminino, objetos que representam traços do conceito de masculino na nossa sociedade, algodão, sal... Até chegar propriamente no final que é a palavra 'supercílio', bordada

num pano vermelho" (DOLABELA, 1997)[307]. Como o vermelho das pálpebras fechadas e a visão que tateia através dessa membrana e desses objetos que ocultam os poemas? Para acessá-los, o leitor deve mergulhar e separar os elementos sobrepostos. Mas esses elementos se transformam também em poema. Dolabela menciona que a noção de *objet trouvé* – "objeto achado" do dadaísmo – guia a construção de *Supercílio*: "é um livro-objeto onde eu junto elementos dispersos e transformo esses elementos em poesia" (IBIDEM).

Figuras 373 e 374 – Marcelo Dolabela apresenta o livro-objeto *Supercílio* (1995), durante entrevista no programa Vereda Literária, em 1997.



Fonte: DOLABELA, Marcelo e FARIA, Ana Caetano de. [Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza, no programa Vereda Literária]. Belo Horizonte, 1997.

Em *prá gizélia* (1980), de Carlos Augusto Novais, um dos poemas se forma com o gesto de queimar a página. Em *Supercílio*, a tentativa de leitura desmonta o livro-objeto, não sendo mais possível reconstituí-lo.

> Não tinha essa função de sobrevivência, porque ao jogar sal dentro do objeto, o sal carcomeu todos os outros elementos. Inclusive o papel, tinha grampo de cabelo, prego, tachinha, palito... O sal carcomeu isso tudo. [Em *Supercílio*] Tem outro poema também que é significativo, que, inclusive, é uma música do Divergência, que é um poema visual, é mais ou menos assim: "uma rápida microfonia capta o ouvido quando silencia". E é exatamente essa a ideia do *Supercílio*. A leitura, o desmonte para a leitura, destrói a própria leitura. Destrói o próprio objeto. (DOLABELA, 1997)

Essa rápida microfonia recorda a noção de *infra-mince* duchampiano. Do francês: "*Mince* – fino, delgado, franzino, delicado, fraco, diminuto, escasso, medíocre.

[307] Entrevista com Marcelo Dolabela no programa *Vereda Literária*, em 1997, com condução de Helton Gonçalves de Souza e participação de Ana Caetano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJhBi1AvLmg>, acesso em 20 de julho de 2021.

[...] *Infra* (do latim: abaixo de, posição inferior)" (REINERT, 2019, p.62). Em português e espanhol, alguns traduzem o conceito como *infra-leve*.

Duchamp não estabeleceu definições precisas para *infra-mince,* que é compreensível apenas através de exemplos que deixou em 46 notas dispersas, elaboradas entre 1935 e 1945:

> 4. O calor de um assento (que acabou de ser deixado) é infra-mince.
>
> 9. [...] Portões do metrô. – As pessoas que passam no último instante / infra mince –
>
> 12. Separação infra mince entre o ruído de detonação de um fuzil (muito próximo) e a aparição da marca da bala no alvo (distância máxima 3 a 4 metros – Tiro de festim)
>
> 33. quando a fumaça de tabaco sente também da boca de onde ela sai, os 2 odores se casam pelo infra mince.
>
> (DUCHAMP apud PEREIRA, 2018, p. 34-40)

Percepção fugidia, fenômenos de limiar. Vestígios, resíduos, devir, intervalos suscetíveis à abertura do possível. "Qualidade do sensível que se encontra no *entre"* (REINERT, 2019, p.57). "O que ainda não pode ser bem articulado" (MANNING, 2016, p.23). Trocas energéticas sutis – de calor, ruídos, tato – entre dois ou mais elementos, transformando-os imperceptivelmente ou momentaneamente. Um efeito a *posteriori*. Entre fuga e origem, como o provisório perpétuo da poesia.

Figura 375 – *Microfonia* (1990), poema-visual de Marcelo Dolabela, musicado por Bruno Verner.



Fonte: DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

Carlos Barroso (Carlão), enquanto imprimia jornais do MEP, pensou: "a palavra é um canhão" e escreveu poemas. Ao final dos anos 1980, após uma série de derrotas das expectativas das esquerdas brasileira e internacional, urgia refundar a utopia. Sendo

a anti-mercadoria que não se adéqua às prateleiras capitalistas, a poesia é também uma forma de greve para um mundo baseado no consumo. Talvez a utopia medíocre da poesia se refira às relações que trama entre as palavras e as coisas. A papéis corroídos pelo sal, dissolvidos no copo de cerveja ou animados pelo fogo. Talvez a poesia não se apresente como um canhão para a revolução total, mas nela resiste o desejo de transbordar e *desabituar* o cotidiano, tocar a realidade em constelações em braile, ser verbivocovisual, *infra-mince*, transtemporal, ouvir as ruínas/ruídos do mundo, vestir a utopia no presente. Radical experimento que se desenrola em um instável território de fronteiras imprecisas. É o risco. É destruir a linguagem e explodir com ela (T. Neto). Dispositivo que encena o próprio fim (que não tem essa função de sobrevivência). Uma rápida microfonia.

8 CONCLUSÃO?

"MD começa conversas com a pergunta 'Conclusão?'", relembra Ricardo Aleixo (2020) em um poema de despedida ao amigo Marcelo Dolabela.

Figura 376 – Poema de Ricardo Aleixo, 2020.



Fonte: MARCELO Dolabela: homenagem ao poeta dadamídia mais pop de Beagá (página de facebook).

Roney e Dani

> Pegue seu amor e vem comigo, como em um filme de *cowboy*. Deixe essa vida pra depois, traga o outro lado pra nós dois. Vem curtir comigo um lance de amor, perseguir bandidos, despertar o amor que estava escondido. (banda Alma Ciborg)

Antes de iniciar a escrita da tese, em um encontro de colegas da época da faculdade, comentava sobre meu projeto de doutorado e descobria que uma das amigas que estavam ali, a Dani Belo, era sobrinha de Rubinho, Roney e Rogério[308]. Esse foi um momento muito emocionante. Combinamos de nos ver um dia para que ela me contasse essa história e me mostrasse os arquivos que guardou de seu tio Roney Souza.

"O Roney era genial, a genialidade das artes em Belo Horizonte. Nossa, não tinha outro. Ele tocava piano, pistóm, acordeom, violão, era vocal, costurava, fazia nossos figurinos todos. Ele era o *show business*", me diz Roberto Soares (2020), em entrevista. Embora não tenha feito parte de Cemflores, Roney foi uma figura próxima

[308] Rogério Mendonça de Souza – Roger Betoneira – trabalhou no bar Canil e foi baterista da banda Sexo Explícito. Faleceu recentemente, em janeiro de 2021.

ao grupo e muito importante para a cena contracultural da cidade nos anos 1980. Foi artista multimídia e autodidata, tocava vários instrumentos, desenhava e pintava, fazia cenários e roupas, era *performer*, criou, junto com Roberto Soares, a banda Alma Ciborg, participou da campanha de Leôncio para deputado estadual, das invenções no bar Canil e das atividades culturais da Onda.

No documentário *Oito ou oitenta* (2009), os diretores Lucas Bambozzi e Rodrigo Minelli, junto a outros artistas daquela geração, prestaram uma homenagem ao amigo. Meus tios – Mineiro e Carminha – também conheceram Roney e, juntos, passaram por muitas experiências no Canil. Ali, Roney pintava e fazia trabalhos surpreendentes com materiais precários, transformando magicamente o espaço todos os dias.

Roney inventou para si vários pseudônimos: Yenor Azuós, Gonorronei, Getth Roney... Faleceu muito jovem, em decorrência da AIDS.

No arquivo Dolabela, encontro publicações com homenagens ao artista.

Figura 377 – Homenagem a Roney Mendonça de Souza, na contracapa do fanzine OVNI, 1997.



SOUZA GUET RONEY

Pistonista Roney Souza morre aos 28 anos

O poeta e pistonista Roney de Souza, que tinha o pseudônimo artístico de Gueth Roney, morreu na madrugada de ontem, no Hospital Sara Kubitschek, vítima de Aids. Roney foi um dos representantes mais ativos da atual geração de roqueiros de Belo Horizonte, tendo participado dos grupos Sexo Explícito, Sociedade Cruel e Alma Ciborg, entre outros.

A primeira manifestação da doença se deu em outubro último. Roney se recuperou e, em 27 de dezembro, teve uma recaída, que resultou em sua morte, aos 28 anos. A última atividade de Roney foi como proprietário de um bar — Spaço Show Room —, no bairro Jaraguá, em Belo Horizonte. "Ele estava com uma proposta mais popular, trabalhando no subúrbio e tocando músicas de Luiz Melodia", conta Roberto Soares, intregrante do Alma Ciborg e parceiro de Roney há dez anos.

Roberto destaca a característica de autodidata de seu parceiro e a especialização no pistom — na sua opinião algo insólito em termos de *rock*. "Além disso, Roney trabalhava como arranjador e cenógrafo".

Em 1983, Roney se mudou para São Paulo, onde conviveu com artistas da chamada vanguarda paulista, como Arrigo Barnabé e Itamar Assunção. Na Capital mineira, trabalhou com Andréa Dario, Laércio Villar, o Grupo Arco-Íris e a Sinfônica do Horto.

HOJE EM DIA, Belo Horizonte, quarta-feira, 17 de janeiro de 1990

ALMA BOA COMPANIA

ONDE ESTARÁ?

se misturam

se emfeitam

RONEY MENDONÇA DE SOUZA

11-10-1961 * 16-01-1990

Fonte: OVNI (fanzine). Belo Horizonte, 1997.

Alguns meses depois daquele encontro com amigos da faculdade, Dani me recebeu em sua casa. Organizou vários arquivos relacionados a Roney sobre a mesa: publicações, desenhos, cadernos com letras e cifras de músicas, croquis de moda e muitas fotografias. Vamos folheando esses documentos e conversando. Roney morreu quando Dani era adolescente, assim, me diz, puderam conviver por muitos anos.

Figura 378 – Roney Souza tocando pistóm.



Fonte: Da autora.

DANI BELO[309] – acho essa foto muito bonita.

CLARA ALBINATI – Por que você resolveu guardar o arquivo do Roney?

DB – Ele sempre foi muito divertido com a gente. Era muito criativo, porque ele tocava pistóm, ele tocava teclado, participava de várias bandas, ele costurava, ele cozinhava e ele tava sempre na minha casa, da minha mãe e do meu pai, a gente tinha uma proximidade. [...] Ah, ele tocava violino também. Ele era demais, sô! Era autodidata. Acho um máximo, porque o cara sabia ler partitura. [...] Então eu quis guardar algumas coisas pra mim, de lembrança mesmo.

CA – E o que você lembra dele?

DB – Eu lembro dele indo lá pra casa da minha mãe, da gente fazendo bala delícia pras festas, dele indo almoçar, dele cantar, dele ficar tocando teclado, porque ele levava os instrumentos lá pra casa e ficava muito lá.

[309] Entrevista com Dani Belo, realizada por Clara Albinati, em 2019.

Figura 379 – Roberto Soares e Roney Souza.



Fonte: Da autora.

DB – Ele era muito exótico. [...] Esse é o Roberto. Isso era muito legal, olha a imagem deles. Isso era demais.

Figura 380 – Roney e banda, ensaio.



Fonte: Da autora.

CA – Isso era Belo Horizonte?

DB – Se eu não me engano, isso era debaixo da casa da minha vó, ela morava ali no Sagrada Família e a casa tinha uma escada gigantesca procê chegar lá, gigantesca mesmo. E aí cê ia subindo, subindo, subindo, subindo, subindo, subindo uma escada aí tinha um portãozinho no meio do caminho, aí você continuava, aí tava a casinha lá em cima. Aquelas casinhas do início da cidade, mó bonitinha, aí tinha uma horta... e eles se reuniam muito lá. Muito não, sempre. A casa da minha vó era o *point*.

Figura 381 – Roney e irmãos. Dani me conta sobre essa casa mítica na Sagrada Família, sobre a qual Rubinho, Roberto e Mineiro também comentaram nas entrevistas. A escadaria gigante.



Fonte: Da autora.

DB – Olha aqui, Aron Feldman. [...] Gente, essa aqui é a Ida[310] [Feldman]!

Figura 382 – Ida Feldman e Roney Souza. Fotografia de Aron Feldman.



Fonte: Da autora.

DB – Era um lançamento, né? Porque eles tão bebendo um drink.

CA – E ele tá de luva!

DB – Então, ele era todo assim! Eu lembro que ele tinha um broche que era um *roach*, aqueles dentes que as pessoas antes usavam, ah, perdi dois dentes, aí cê vai no dentista e ele faz aquele encaixe. Aí era um broche que era um *roach*. E ele tava sempre com um casaco, com luva.

CA - Mesmo quando fazia calor?

[310] Ida Feldman, filha de Aron Feldman, artista e criadora da banda *Ida e os Voltas*, com atuação em Belo Horizonte, nos anos 1980.

DB – Principalmente quando fazia calor! Não tinha essa, sabe? Ele tava sempre assim, a rotina dele era se vestir do jeito que ele achava mais legal. E era realmente muito legal, né. As pessoas não entendiam muito bem.

Figura 383 – Página do fanzine OVNI, s.d. Nela, vemos a fotografia de Aron Feldman publicada.



Fonte: OVNI (fanzine). Belo Horizonte, s.d.

Figura 384 – Roney canta.



Fonte: Da autora.

DB – Não sei quem fazia essas fotos.

CA – Devia ser uma loucura na casa da sua vó, né?

DB – Uma loucura, a casa da minha vó como tava sempre cheia de gente, dos amigos, das doideras.

CA- Sua vó o que falava disso?

DB – Então, a minha vó, eu lembro que ela ficava muito incomodada, porque ela era uma senhora e era a casa que rolava tudo [...]. E ela tava lá, até um dia que ela saiu, ela mudou. Ela que deixou a casa.

CA – Pro Roney, pro Rubinho?

DB – Pra galera. Eu lembro que tinha uns quartos pretos, era muito louca a casa deles.

CA – E você gostava?

DB – Eu gostava. Era outro mundo, né.

Figura 385 – Croquis de moda, desenhados por Roney.



Fonte: Da autora.

Figura 386 – Croqui de moda, desenhado por Roney.



Fonte: Da autora.

DB – Croquis de moda. Provavelmente são de um curso do Senac.

Figura 387 – Desenho de Roney Souza, representando a sobrinha, Dani Belo.



Fonte: Da autora.

DB – Olha! Ele me desenhou!

CA – E você acha que você teve muita influência dele?

DB – Uai, menina, eu acho que sim. [...] Eu sempre gostei de desenhar, de cantar, de aparecer, e aí eu fui pra esse lado. Fui fazer Belas Artes e eu sempre gostei muito dessa área, tinha essa convivência com ele, desde

criança. E agora, depois que eu fiquei velha, né, que a gente fica adulto e a gente começa a entender as coisas e aí você começa a fazer ligação e aí cê percebe que tem muita coisa que é inspiração pra gente seguir. Acho que sim, muito.

Figura 388 – Croqui de moda de autoria de Roney Souza, emoldurado e decorando o atelier de costura de Dani Belo.



Fonte: Da autora.

Até o final da escrita da tese, fiquei um pouco em dúvida sobre em que parte do texto colocar a entrevista com Dani sobre Roney Souza. Até esse momento, a entrevista se deslocou por vários capítulos. Para mim, era muito importante apresentar esse artista fundamental. Recentemente, percebi algo que me fez decidir trazê-la na conclusão. Em roteiro, muitas vezes terminamos o último ato com uma revisitação ao tema, a motivação central que impulsionou a realização do filme. Ao pensar sobre o sentido geral da entrevista, vi que, embora minha conversa com a Dani fosse sobre o Roney, emergia, sobretudo, a relação entre os dois, seu desejo de guardar e pensar os arquivos e a forma como dialoga com essa memória. Também ressoam nossas experiências compartilhadas, por termos participado de alguma maneira, durante a infância, dessas movimentações culturais. Ficamos marcadas por elas em nosso jeito de pensar e inventar. Dani virou designer de roupas e tem uma marca, chamada *Um vestido*. Também é *performer* e traz muito do brega, do deboche, da inteligência e da iconoclastia nas músicas que interpreta no *The Night Glamour*, entre elas, composições pouco conhecidas de autoria de Rubinho e Roney.

Minha principal motivação, ao iniciar essa pesquisa, foi a de compartilhar com outras pessoas um pouco dessa experiência, que, embora vivenciada tangencialmente, transformou nosso olhar, que se tornou mais livre. Nesse sentido, a entrevista com Dani sobre Roney me permite revisitar o tema que, há cinco anos, me transmite o fôlego para chegar aqui.

Figuras 389 e 390 – Performance de Dani Belo em *The Night Glamour*. Fotografias de Lísia Maria Vargas e Marco Aurélio Prates, 2016.





Fonte: THE NIGHT glamour (página de facebook).

Tamos vivos

Autobiografia lapidar

que um dia eu receba
da morte o abraço
e ouça o mote:
chega de fracasso.

(DOLABELA [1993], 2006, p.27)

Abro *Acre Ácido Azedo*, livro de sonetos de Marcelo Dolabela, publicado em 2015. Em sua caligrafia, leio, na primeira página, a dedicatória que fez ao meu pai: “A poesia é um morto vivo, às vezes, reaparece”.

Nesse livro, há uma série de 17 poemas insistentes com o título *Belo Horizonte, adeus*, encenam uma despedida do poeta à cidade que se prolonga para sempre e em que vislumbra a própria morte.

Em *Lorem Ipsus*, livro de 2006, há um poema de Dolabela, *Balada sangrenta à CdL*[311] *(Com ambiência e alternativas dramáticas)* ([2000], 2006, p. 65-67). Escutamos, em primeira pessoa, a história de um sujeito boêmio que frequentava um bar em que era muito mal-tratado, odiado e desprezado. Ninguém o cumprimentava, serviam-lhe bebida quente e comida estragada, além disso, as contas vinham alteradas.

> (...)
>
> Todos me odiavam naquele bar,
> cerveja (que pedia) vinha quente,
> o rum era ruim, minha aguardente
> tinha água com álcool de *detergente*.
>
> Todos me odiavam naquele bar,
> quando eu queria aquela massa fina,
> com queijo e muito molho bolonhesa,
> ferviam tudo em água de latrina.
> [*ferviam tudo em água e creolina*]
>
> (DOLABELA, [2000], 2006, p. 65)

Um dia, corre o falso boato que o sujeito havia falecido. Ao voltar, sorrateiramente, ao lugar, encontra, para sua surpresa, um grande chororô e homenagens, descobre-se herói. Todos o amavam naquele bar.

A percepção da "necrofilia da arte" já estava presente em uma música de 1983 da banda Sexo Explícito:

> **A necrofilia d'arte**
> (Sexo Explícito, 1983)
>
> A necrofilia da arte
> Tem adepto em toda parte
> A necrofilia da arte
> Traz barato artigo de morte
> Se o Lennon morreu
> Eu amo ele
> Se o Marley se foi
> Eu me flagelo
> Zunfustrunchos que eu nem conhecia
> Virou meu star no outro dia
> A necrofilia da arte
> Dá meu endereço a quem não conheço
> A necrofilia da arte
> Me faz compreender quem não gosto

[311] CdL é uma referência à Cantina do Lucas, no edifício Arcângelo Maletta.

Ao remexer nos arquivos e depoimentos relacionados a Cemflores, nunca sabemos de antemão as consequências. Espero que a presente tese não sirva de argumento à necrofilia da arte ou ao preço e apreço do mercado. Ainda que não controle suas formas de utilização posteriores, espero que esse trabalho seja uma contribuição para a escritura a contrapelo das histórias da arte local, a partir da escuta de memórias e de efêmeros documentos. Esta tese não pretende ser uma interpretação final sobre Cemflores e sobre os contextos com os quais dialoga, mas uma disposição temporária de seus fragmentos em uma entre muitas possibilidades de narrativa. Ficam temas a desenvolver e aprofundar, diversas configurações para este mosaico de documentos, publicações e relatos aqui socializados. No arquivo Dolabela há ainda muitos outros materiais que, por uma questão de tempo/espaço, acabaram não contemplados neste texto. Esperamos que esses primeiros impulsos estimulem pesquisadores e artistas que consigam ver, nessas propostas, ferramentas ainda valiosas para os desejos e lutas do presente.

Como Cemflores termina?

Parece não haver existido um ponto final.

A partir de seu núcleo inicial – com Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela –, Cemflores passou por diversas "dentições". Com a expulsão do grupo do DCE-UFMG, durante a gestão Centelha, encontraram guarida na UMES, onde se uniram a estudantes secundaristas e a outros participantes. Os anos 1970 e começo de 1980, com suas fulgurantes lutas sociais, trouxeram a sensação de continuidade da *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária*. Os cemfloristas levaram poesia a greves e manifestações, pensaram-se como poetas operários e estabeleceram um complexo diálogo com o Movimento Estudantil. Na UMES, o coletivo experimentou uma fase intensa de criação, com a publicação de livrinhos, os primeiros recitais com experimentos sonoros e a realização de exposições de arte postal, que os conectou a uma rede internacional de artistas. Depois, na época do "tem que pirar", da Onda e das Diretas Já, um subgrupo no interior de Cemflores, a ex-Cemflores, desviou-se para a música, sem abandonar a produção de livrinhos e os recitais. Em meados dos anos 1980, o sentimento de derrota se avolumava com a frustração das expectativas alimentadas no início da década e o aprofundamento do projeto neoliberal. Urgia, então, refundar a utopia, através de ações micropolíticas, caracterizadas por estratégias da alegria. Talvez, podemos dizer que Cemflores vai se dissolvendo nesse

período, com a maioria de seus integrantes terminando a universidade, trabalhando, casando, viajando, seguindo a vida, enfim. Na dinâmica capitalista de exploração da mão de obra, as extensas reuniões semanais de Cemflores se tornaram cada vez mais difíceis de realizar.

Em nossa entrevista, Carlos Augusto Novais (2021) sugere uma cronologia para Cemflores, muito próxima à forma como decidi abordá-la. Carlos Augusto observa quatro momentos:

1- 1978: Fundação de Cemflores, com vinculação ao DCE – UFMG.
2- 1979-1981: Momento da UMES, muito efervescente, com a publicação de livros, revistas (Alegria Bluesbanda), participação nos movimentos de greve, distribuição de panfletos (Cemflores-pirata).
3- A partir de 1983, as produções de livros e revistas diminuem. Ocorre a dispersão do grupo, muitos se formam e começam a trabalhar, realizam projetos individuais. Desvio para a performance e musicalidade, surgimento da ex-Cemflores, das bandas e da Onda.
4- De 1986 a 1989, há uma retomada do projeto Cemflores, através da revista Fahrenheit.

Depois desse último momento destacado, alguns cemfloristas continuaram se reunindo para desenvolver projetos pontuais[312] – publicações, performances, shows, recitais, exposições, bienais de poesia –, aos quais outros poetas e artistas se somaram. Nessas invenções, na maioria das vezes, Marcelo Dolabela foi a figura impulsora e agregadora.

Sobre os projetos pós-Cemflores, Carlos Augusto conta:

CARLOS AUGUSTO NOVAIS[313] – A década de 1990 e a passagem para 2000 foi um momento de muita efervescência, não exatamente na Cemflores, mas a Cemflores estava ali. Com a Ana Caetano já incorporada. Então era eu, Marcelo, Ana e Luciano. [...] Então nós quatro começamos a trabalhar juntos com outros grupos em vários outros projetos. [Com o jornal Inferno,] o Camilo

[312] Mini-biografia de Marcelo Dolabela junto a esse grupo tentacular, pós-Cemflores e Fahrenheit: antologias/coleções: Salto de tigre – Mini-antologia da Poesia Contemporânea de Belo Horizonte, 1993; Mostra Poética de Belo Horizonte, 1994-96 (10 fascículos); Coleção Poesia Orbital, 1997 (62 livros); CD Cacograma, 2001; jornal Dezfaces, 2007-2008. Seminário: Festival de Poesia/ Temporada de Poesia de Belo Horizonte, 1994. Performances: apresentações mensais ao longo do ano 1997, reunindo participantes da Poesia Orbital; Recitais do Inferno, 2000; Tributo a Torquato Neto, 2003. Parcerias e organização: Sexta Sintonia Poesia, 1997; Primeira Bienal de Poesia de Belo Horizonte, 1998; Festival Internacional de Poesia Sonora de Belo Horizonte, 2000. Entre outros.

[313] Entrevista com Carlos Augusto Novais, realizada por Clara Albinati, em 2021.

[Lara] e a Adriana [Versiani] apareceram. [...] A ideia de grupo foi, de certa forma, se desfazendo. Mas cada um foi levando o grupo consigo. Acho que foi um pouco isso. O grupo não estava junto, mas estava representado nas ações de cada um. Especialmente no Marcelo.

Desde o início, Cemflores buscou atuar de forma ampla na cultura, daí surgem poetas, escritores, intelectuais, grupos musicais, grupos teatrais e performáticos, artistas plásticos... Uma influência difusa dessa geração 80 se estende até hoje em Belo Horizonte.

CARLOS AUGUSTO – A ideia era fazer da linguagem um canal de expressão mais amplo. E quando a gente pensava em linguagem, não estava pensando só no verbal. [...] A experimentação, diálogo entre linguagens, isso eu acho fundamental na Cemflores. Para mim foi o que ficou: diálogo entre linguagens. [...] Muitos saíram dali: Pato Fu, Último Número, Sexo Explícito...

Cemflores foi, sobretudo, uma reunião de amigos que até hoje se acompanham. Para eles, a vida é o poema mais importante.

CARLOS AUGUSTO – A poesia devia estar instalada na vida, a vida devia ser poética nesse sentido. Não no sentido de escrever o que a vida é, o cotidiano rapidamente. A poesia marginal teve muito isso, quer dizer, escrever o cotidiano rápido: aconteceu comigo hoje, eu escrevo. [...] Nós não, a nossa ideia era que a vida tinha que ser poética. Poetizar a vida. Não exatamente tornar a poesia viva. Não era essa ideia, a vida era mais importante. Daí a nossa visão socialista, comunista, mais humanista do grupo, né, mais coletiva, nada de individual.

Nos últimos anos, muitas vezes, me encontrava com Marcelo Dolabela em sua mesa cativa no bar Xoq-xoq. Ele trazia tantas histórias, que se entranhavam e nasciam umas das outras, provocavam confusão e também a certeza de que havia ali algo muito importante a contar. Em uma dessas conversas, pergunto: quando Cemflores acaba? Marcelo me responde que Cemflores não acaba. Como modo de fazer, não acaba. Como invenção coletiva, em que todos fazem tudo: discutem, escrevem, diagramam, publicam, montam os livros, vendem, distribuem, participam dos recitais... não acaba. Como desejo de vanguarda e utopia, não acaba.

Nós vamos partir juntos

Em uma das últimas entrevistas que realizei para esta tese, Silma conta/canta sua despedida ao poeta amigo no hospital:

BIJOUX O'HARA[314] – Eu peguei na mão dele e falei baixinho: Minha reza é rock, Marcelo. E comecei a cantar pra ele baixinho, só pra ele ouvir. "No final, adeus, até quando. No final, adeus, até quando". Que é uma música, *Béatrice Dalle*[315], que eu amo. Eu acho que *Béatrice Dalle* é a música que eu mais gosto do Divergência. [...] É linda: "A vida pelos olhos, a vida pelos olhos". [...] E eu fiquei cantando isso muito tempo. Essa música é linda. Cantei desde o começo: "Não, só estou pensando, nós vamos partir juntos. Ainda estamos respirando. No final. Adeus. Até quando". É linda, é linda.

Marcelo Dolabela[316] faleceu no dia 18 de janeiro de 2020, há quase dois anos lutava por se recuperar das sequelas ocasionadas por um acidente vascular cerebral, sofrido em outubro de 2018. Em seus últimos dias, no hospital, recebeu visitas de vários amigos, poetas e músicos que fizeram despedidas e homenagens. No velório, ocorrido na Casa do Jornalista – o sindicato dos jornalistas em Belo Horizonte –, houve leitura de poesia, projeção de imagens e distribuição de poemas visuais. Depois, foi organizada a *poesia de 7º dia*, recital no bar *Desde 1999*. Em junho e julho de 2020, já em contexto de isolamento pandêmico, fizemos o DADALOBELA[317], uma *live*-sarau poético-musical, em sua homenagem, reunindo cerca de 40 artistas. Marcelo Dolabela segue nos unindo no desejo de refundar a utopia, de viver a poesia pela transformação do presente.

Conclusão?

Ainda estamos respirando.

Juca, na introdução ao livro *Coerencia* (1980):

"tamos vivos, criando e incomodando."

---

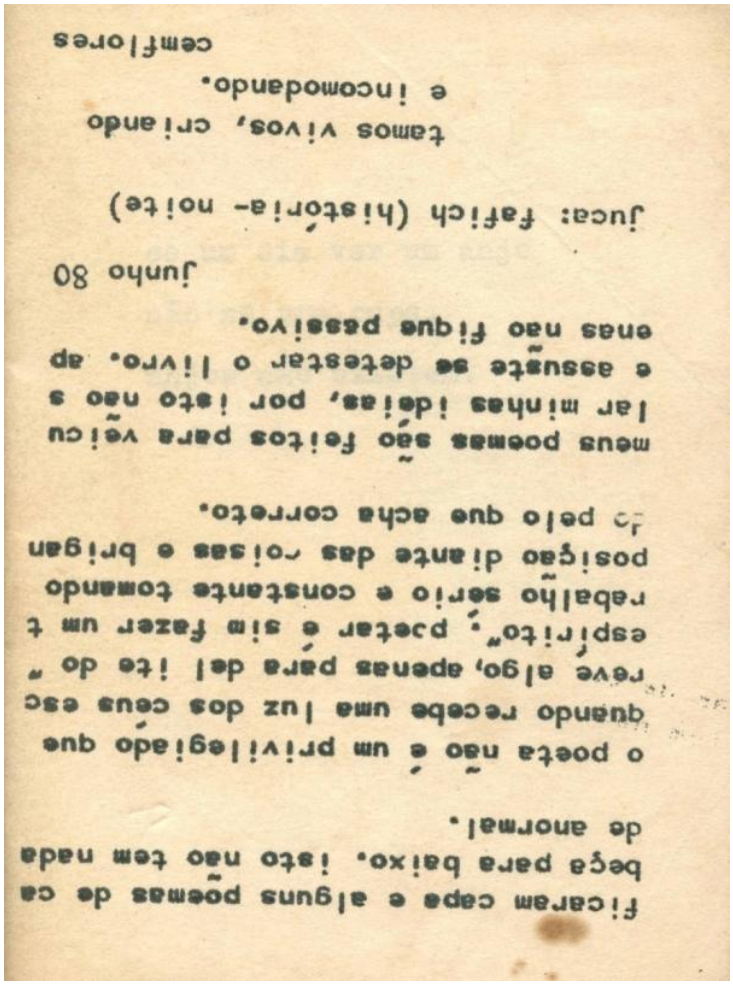
[314] Entrevista com Silma Bijoux O'Hara, realizada por Clara Albinati, em 2020.

[315] Béatrice Dalle, atriz e ícone punk. "Foi com *Betty Blue* [filme com direção de Jean-Jacques Beineix, 1986] que o Marcelo e todos nós nos apaixonamos por Béatrice", me conta Silma em uma conversa informal. A música *Béatrice Dalle* da Divergência Socialista pode ser escutada no link: <https://m.soundcloud.com/unheard-spoken-1/divergencia-socialista-beatrice-dale-n-37>, acesso 10 de janeiro de 2021.

[316] Após o falecimento de Marcelo Dolabela, a revista Germina organizou um dossiê sobre o poeta: <https://www.germinaliteratura.com.br/2020/especial_marcelodolabela_mar2020_capa.htm>. Carlos Barroso escreveu o artigo *Marcelo Dolabela, uma elegia: análise da poesia dadalobeleana*, disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2020/09/marcelo-dolabela-uma-elegia-analise-da.html>. Jair Tadeu da Fonseca também publicou o texto, *Marcelo Dolabela, o fazedor: Vanguarda, Rock e Raul de Leoni*, no Suplemento Literário de Minas Gerais (2020).

[317] O sarau pode ser visto nos links: LADO A: <https://www.youtube.com/watch?v=51R2PSCHVkk> e LADO B: <https://www.youtube.com/watch?v=CxkdZy1EG4M>, acesso em 09 de janeiro de 2021. Recentemente, no dia 17 de setembro (data do aniversário de Marcelo Dolabela) de 2021, fizemos um novo recital online, o espetáculo *Rock & Poesia*, que pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4g6Kb52kmmQ>, acesso em 23 de setembro de 2021.

Figura 391 – Apresentação de Juca [Geraldo Graciano], no livro *Coerencia*, 1980.



ficaram capa e alguns poemas de ca
bega para baixo. isto não tem nada
de anormal.

o poeta não é um privilegiado que
quando recebe uma luz dos ceus esc
reve algo, apenas para del ite do "
espírito". poetar é sim fazer um t
rabalho sério e constante tomando
posição diante das coisas e brigan
do pelo que acha correto.

meus poemas são feitos para veicu
lar minhas idéias, por isto não s
e assuste se detestar o livro. ap
enas não fique passivo.

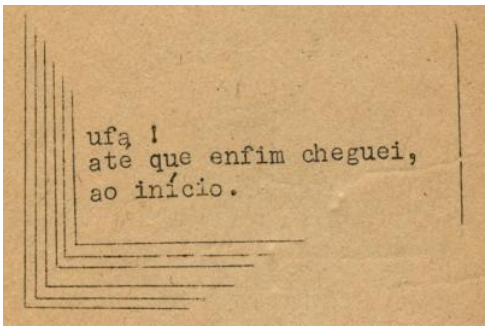
junho 80

juca: fafich (história- noite)

tamos vivos, criando
e incomodando.
cemflores

Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

Figura 392 – Poema de Juca, 1980.



Fonte: JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

REFERÊNCIAS

Livros

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira:** as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALCINO, Valeria. Arte correo. Una estrategia de resistencia política. IN: LA ROCCA, Paula; et.al.. **Órbita Vigo**: trayectorias y proyecciones. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, 2019. Disponível em: <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1144>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **História de uma década quase perdida:** PT, CUT, crise e democracia no Brasil 1979-1989. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

ALVIM, Francisco. **Poemas**: 1968-2000. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AMIGO, Roberto. Hacer política con nada. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias**. Coleção Obras completas de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANJOS, Augusto dos (1912). **Eu e outras poesias**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da FALE/UFMG, 2006.

BARCELLOS, Vera Chaves (org.). **Julio Plaza**: Poética Política. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. Disponível em: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/Livro-Julio-Plaza-Po%C3%A9tica-Pol%C3%ADtica.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Volume I:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. IN: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2010.

BERTONCELO, Edison. **A Campanha das Diretas e a Democratização**. São Paulo: USP - Humanitas, 2007.

BICZEL, Dorota. Utopía mediocre. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

BIZZOTTO, Adriana. **Splin Recplin**: A princesa Adriana no reino da libido encantada. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

BOVENTURA, Ilka. **Sanguínea**. Belo Horizonte, 1981.

BRUSCKY, Paulo (1976). Arte correio e a grande rede: hoje, a arte é esse comunicado. IN: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BÜRGER, Peter (1974). **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMNITZER, Luiz. **Didáctica de la liberación**: arte conceptualista latinoamericano. Murcia: CENDEAC, 2008.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia antipoesia antropofagia.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **EX POEMAS 1980-1985**. São Paulo: Edições Serigráficas Entretempo, 1985.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio e MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade.** Em Poesias reunidas. Coleção Oswald de Andrade Obras Completas – 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARMONA, Kaio; CASA NOVA, Vera e DOLABELA, Marcelo. **Entrelinhas entremontes**: versos contemporâneos mineiros. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2020.

CARNEVALE, Graciela; EXPÓSITO, Marcelo; MESQUITA, André e VINDEL, Jaime. **Desinventario:** Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale. Santiago de Chile: Ocholibros, 2015. Disponível em: <https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Desinventario.-Esquirlas-de-Tucum%C3%A1n-Arde-en-el-Archivo-de-Graciela-Carnevale.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

CARRIÓN, Ulises. **El arte correo y el gran monstruo**. México, DF: Tumbona, 2013.

CARRIÓN, Ulises e SÁNCHEZ, Marcel. El arte como sistema paralelo de comunicación (Marcel Sánchez conversa con Ulises Carrión). IN: **El arte correo y el gran monstruo**. México, DF: Tumbona, 2013.

CARVALHO, Mariana e MATTOS, Teresa. Efeitos da superexploração sobre a classe trabalhadora. IN: FREDERICO, Celso (org.). **A esquerda e o movimento operário**: A crise do milagre econômico v.2. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

CARVAJAL, Fernanda e MESQUITA, André. P(a)nk. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

CHACAL (Ricardo de Carvalho Duarte). **Quampérios**: vida e obra. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHASIN, José. **A miséria brasileira**. 1964-1994: do golpe militar à crise social. Santo André: Ad Hominem, 2000.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. IN: **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da FALE/UFMG, 2006.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

COHN, Sérgio (org.). **Nuvem Cigana:** poesia & delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CORTEZ, Luciano. **1671**. Belo Horizonte: Cemflores, s.d. (provavelmente, 1980).

CORTEZ, Luciano. **Bichos: Luciano no cio**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília: CCBB, 2004/2005.

CRUMB, Robert. **Fritz the cat**. São Paulo: Conrad, 2004.

DEBROISE, Oliver; HERNÁNDEZ, Manuel; LONGONI, Ana; MASOTTA, Cloe e MASOTTA, Oscar. **Oscar Masotta**: la teoría como acción. Cidade do México: MUAC, 2017. Disponível em: <https://muac.unam.mx/exposicion/oscar-masotta#>. Acesso em: 30 jul. 2021.

DOLABELA, Marcelo. **grão**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

DOLABELA, Marcelo e Marcoantonio. **Desejo**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

DOLABELA, Marcelo e SOARES, Roberto. **pam-pan-pãp-pã-pam**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

DOLABELA, Marcelo. **Alimento**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

DOLABELA, Marcelo. **Grata presença**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981c.

DOLABELA, Marcelo e MENDONÇA, Rubens. **Sexo Explícito**. Belo Horizonte, 1982a.

DOLABELA, Marcelo. **Adeus América**. Belo Horizonte, 1982b.

DOLABELA, Marcelo. **Paixão**. Belo Horizonte: Ex-cemflores, 1982c.

DOLABELA, Marcelo et.al. **Poucas e boas**: poemas ondistas. Belo Horizonte: Onda DCE-UFMG, 1983a.

DOLABELA, Marcelo. **Radicais**. Belo Horizonte, 1984a.

DOLABELA, Marcelo. **ABZ do rock brasileiro**. São Paulo: Estrela do sul, 1987.

DOLABELA, Marcelo. **Divergência Socialista**: 1982-1988 / 44 letras. Belo Horizonte, 1989.

DOLABELA, Marcelo. **hai kaixa**. Belo Horizonte, 1993.

DOLABELA, Marcelo (apresentação, seleção e organização). **Poesia: A experiência visual.** O ruído dos olhos. Temporada de poesia, fascículo 6. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1994.

DOLABELA, Marcelo. **Supercílio**. Belo Horizonte, 1995.

DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria.** Belo Horizonte, 2000.

DOLABELA, Marcelo. **Lorem Ipsus**: antologia poética & Outros poemas. Belo Horizonte, 2006.

DOLABELA, Marcelo. **Acre ácido azedo**. Belo Horizonte, 2015a.

DOLABELA, Marcelo. **Duchas Duchamp**. Belo Horizonte, 2015b.

DOLABELA, Marconi e JUCA [Geraldo Graciano]. **Embalagem de isopor**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981.

DUCHAMP, Marcel. **Escritos**: Duchamp du Signe. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

DUNCOMBE, Stephen. **Notes from underground**: zines and the politics of alternative culture. Londres/Nova York: Verso, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EXPÓSITO, Marcelo; VIDAL, Ana e VINDEL, Jaime. Activismos Artísticos. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

FAVARETTO, Celso F.. **Tropicália:** alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FERRARI, León. **Prosa política**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

FONSECA, Jair e MENDONÇA, Rubens. **Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

FOSTER, Hal. Funeral para el cadáver equivocado. IN: **Mil palabras: Letras y artes en revista**. La Plata, Bs As, nº5/otoño, 2003, p. 39-52.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Power/ Knowledge**: selected interviews & other writings 1972-1977. Nova York: Pantheon Books, 1980.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREDERICO, Celso (org.). **A esquerda e o movimento operário**: A crise do milagre econômico v.2. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual e conceitualismos:** anos 70 no acervo do MAC USP. São Paulo: MAC, 2000.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: Arte, Arquivo e Utopia. Recife: CEPE Companhia Editora de Pernambuco, 2007.

FREIRE, Cristina e LONGONI, Ana (org.). **Conceptualismos do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos 1913-1914**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografías del deseo. Buenos Aires: Tinta limón, 2013.

GUINLE, Jorge (1984). Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center. IN: COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília: CCBB, 2004/2005.

GUSMÃO, Mário. A situação dos trabalhadores dez anos depois. IN: FREDERICO, Celso (org.). **A esquerda e o movimento operário**: A crise do milagre econômico, v.2. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

HENARO, Sol e NOGUEIRA, Fernanda. Overgoze. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

HIGGINS, Dick e CADÔR, Amir Brito (tradutor). Intermídia [1965]. IN: DINIZ, Thaís Flores Nogueira e VIERA, André Soares (orgs). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona editora; FALE/UFMG, 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-

livros/Intermidialidade%20e%20Estudos%20Interartes%20-%20Desafios%20da%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%202.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de [1976]. **26 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de [1980]. **Impressões de Viagem:** CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2004.

HOOKS, bell. O olhar opositor: a espectadora negra. Em: HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACOBY, Roberto e LONGONI, Ana (org.). **El deseo nace del derrumbe**: Roberto Jacoby – acciones, conceptos, escritos. Barcelona: La Central; Buenos Aires: Adriana Hidalgo; Madri: MNCARS e RedCSur, 2011.

JAREMTCHUK, Dária. Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira. IN: JAREMTCHUK, Dária e RUFINONI, Priscila (orgs.). **Arte e política**: situações. São Paulo: Alameda editorial, 2010.

JUCA [Geraldo Graciano]. **Coerencia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

JUCA [Geraldo Graciano]. **Entresafra**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

JUCA [Geraldo Graciano]. **Prazer**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

JUCA [Geraldo Graciano]. **Irmieto**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

JUNG, Chang. **Cisnes selvagens:** três filhas da China. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

KAC, Eduardo. **Nabunada não vaidinha?** Rio de Janeiro: edições Gang, 1981.

KRISTEVA, Julia (1969). **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1974.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuó Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LE VEN, Michel Marie. Movimento operário e sindical, 1972-85. IN: POMPERMAYER, José Malori (org.). **Movimentos Sociais em Minas Gerais**. Belo Horizonte: UFMG, 1987.

LIPPARD, Lucy (1973). **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Los Angeles: University of California Press, 1997.

LONGONI, Ana e MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán Arde**: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: *El* cielo por asalto, *2000.*

LONGONI, Ana. **Vanguardia y revolución**: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LONGONI, Ana. El mito de Tucumán Arde. IN: CARNEVALE, Graciela; EXPÓSITO, Marcelo; MESQUITA, André e VINDEL, Jaime. **Desinventario:** Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale. Santiago de Chile: Ocholibros, 2015.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e visões**: panorama da arte e da cultura Norte-Americanas hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2010.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contra-corrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUCENA, Daniela. Estrategia de la alegría. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

MAIAKOVSKI, Vladimir e SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MAIAKOVSKI, Vladimir. et al. **Maiakóvski**: poemas. São Paulo: Editora perspectiva, 2003.

MAIAKOVSKI, Vladimir. ***Maiakóvski*** *– Vida e Poesia.* Grande São Paulo: *Editora Martin Claret, 2006.*

MAO, Tsé-Tung. **O livro vermelho.** São Paulo: Global editora, 1972.

MARA Vanessa. **Fleury desce aos infernos ou a morte do bandido delegado**. Belo Horizonte: Centro Mineiro de Cultura Popular, 1979.

MARQUES, Fabrício. **Sebastião Nunes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARQUES, Fabrício. **Uma cidade se inventa**: Belo Horizonte na visão de seus escritores. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.

MARTINS, Carlos Estevam (1962). Anteprojeto do manifesto do Centro de Cultura Popular. IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem:** CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MASOTTA, Oscar e LONGONI, Ana (org.). **Revolución en el arte**: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

MELENDI, Maria Angélica. Aqui é arte: Paulo Nazareth. IN: NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: arte contemporânea / LTDA**. [textos: Janaína Melo... et.al.]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégia da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MENDONÇA, Rubens e PRATA, Alisson. **A Título**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980a.

MENDONÇA, Rubens e PRATA, Alisson. **Bruxas dos faróis**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980b.

MENDONÇA, Rubens. **Tendências**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

MENDONÇA, Rubens. **Se eu me esguelar no volume máximo talvez eu alcance o nível do perigoso**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

MENDONÇA, Rubens**. Céu cru no meu tao**. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade:** uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura**: Poesia Concreta e Visual. São Paulo: Ática,1998.

MESQUITA, André. Hazlo Tú Mismo. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

MESQUITA, André; VINDEL, Jaime; LONGONI, Ana; NOGUEIRA, Fernanda; e LA ROCCA, Malena. Intervención/ Interversión/ Interposición. IN: REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.

MESSEDER, Carlos Alberto. **Retrato de época**: poesia marginal, anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MORAIS, Frederico (1983). A pintura vive viva a pintura. IN: COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília: CCBB, 2004/2005.

MORAIS, Frederico (1984). Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? IN: COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília: CCBB, 2004/2005.

MORAIS, Frederico (1991). Rio de Janeiro: prazer e reflexão. IN: COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília: CCBB, 2004/2005.

NAPOLITANO, Marcos. **1964:** história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. Versão *Ebook*.

NOVAIS, Carlos Augusto. **prá gizélia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

NUNES, Sebastião. **Finis Operis**. Rio de Janeiro, 1973.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PAZ, Octavio (1964). **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PCdoB (1972). Os generais contra os trabalhadores: um governo antioperário. IN: FREDERICO, Celso (org.). **A esquerda e o movimento operário**: A crise do milagre econômico, v.2. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

PERRONE, Charles A.. **Pau-brasil, Antropofagia, Tropicalismo e afins:** o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

PLAZA, Julio (1981). Mail arte: arte em sincronia. IN: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

POCOCK, J. G. A.. O estado da arte. Extraído de: **J. A. A. Pocock, Virtue, Commerce, and History.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 1-34.

POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes**. Rio de Janeiro: Teatro Ruth Escobar e Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

PONTUAL, Roberto. Explode, geração. IN: COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília: CCBB, 2004/2005.

RAMOS, Javier Riveros. Destellos a través de la história del arte postal. Modelos historiográficos en Edgardo Antonio Vigo y David Zack. IN: LA ROCCA, Paula; et.al.. **Órbita Vigo**: trayectorias y proyecciones. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, 2019. Disponível em: <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1144>. Acesso em: 16 jun. 2021.

REDCSUR. **Perder la forma humana:** una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012. Disponível em: <https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.

RICHTER, Hans. **Dadá**: arte e anti-arte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária:** um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RODRÍGUEZ, Simón. **Inventamos ou erramos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

SCHWARCZ, Lilia e STARLING, Heloisa M. **Brasil:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política.** São Paulo: Paz e terra, 2005.

SHU, Sheng. **Os intelectuais chineses e o regime maoísta:** 1956-1957. Curitiba: Appris, 2019.

SOARES, Roberto. **Fogos de ar**. Belo Horizonte: Cemflores, 1980.

SOARES, Roberto. **Bohemia**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

SOARES, Roberto e Yuri. **Solidão em 1 hora**. Belo Horizonte: Cemflores, 1981b.

SOARES, Roberto. **AIDS**. Belo Horizonte: Cemflores, 1985.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada:** A experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

TAVARES, Ulisses. **O eu entre nós**. São Paulo: Pindaíba, 1979.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras:** diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/arte, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAMPIER, Edwaldo. **Atrás do sol**. Belo Horizonte: editora Comunicação, 1977a.

Teses e dissertações

CARMONA, Kaio Carvalho. **26 poetas ontem: Belo Horizonte literária**. Tese (Doutorado – Faculdade de Letras) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-A5BK5X>. Acesso em: 29 jul. de 2021.

CARNEIRO, Ana Marília. **Cinema e censura nas ditaduras brasileira e argentina**. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em História) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30037 >. Acesso em: 30 jul. 2021.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)**. (Doutorado – Escola de Comunicação e Artes) – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-22102018-185518/pt-br.php>. Acesso em: 16 set. 2021.

MÜLLER, Angélica. **A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)**. Tese (Doutorado – História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06102010-161921/pt-br.php>. Acesso em: 23 jun. 2021.

NAVARRETE, Marcela H.. **Arte, política y comunicación en el arte correo latinoamericano de los años '70 y '80**: abordaje del pensamiento y producciones de Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler. Dissertação (Mestrado Comunicación y cultura contemporánea) – Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. Disponível em: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4826>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PEREIRA, Caroliny. **Zona de intervalo da criação** – O "nframince" duchampiano como conceito operatório no ato criativo. Tese (Doutorado Instituto de artes) – Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2918. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/333538>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PIANOWSKI, Fabiane. **Análisis histórico del arte correo en América Latina**. Tese (Doutorado Historia, teoría y crítica de las artes) – Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=86746>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SAYÃO, Bruno. **Solidariedade em Rede**: arte postal na América Latina. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-124815/pt-br.php>. Acesso em: 16 jun. 2021.

Revistas e jornais

ACORDÃO da construção civil já foi publicado e corre prazo do recurso. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, p.5, 23 agosto 1979.

AGORA, a guerra civil. **Veja**, São Paulo, p.38, 20 setembro 1978.

AGUILAR, Avanilton de. Produção de cultura = Produção de vida. **Cemflores** nº2, Belo Horizonte, 1978.

ALBINATI, Ana Selva. Greve. Revista **Fahrenheit 451** nº 2. Belo Horizonte, 1987.

ALBINATI, Clara. Perder a forma humana: conversa com Ana Longoni. Revista **Lindonéia**. Belo Horizonte, 2014.

ALBINATI, Clara; FARIA, Ana Caetano de; FONSECA, Jair Tadeu da; TONELLI, Luciana et.al.. Marcelo Dolabela = A poesia. **Germina** revista de literatura e arte. Belo Horizonte, março de 2020. Disponível em: <https://www.germinaliteratura.com.br/2020/especial_marcelodolabela_mar2020_capa.htm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ALEGRIA Bluesbanda (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1979.

ALEGRIA Bluesbanda (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1980.

ALEGRIA Bluesbanda (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1981.

ALEGRIA Bluesbanda (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.4, s.d.

ALHOS e bugalhos. Jornal **Onda**, Belo Horizonte, p.6, 1984.

ALMANAQUE Biotônico Vitalidade (revista). Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.

ALMEIDA, Murilo. Cempétalas. IN: Revista **Alegria Bluesbanda** nº3. Belo Horizonte: Cemflores, 1981a.

ANCONA, Luiz Octavio Gracini. **Cinema, política e história:** A chinesa (1967) de Jean-Luc Godard e a recepção da crítica no Brasil. 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1530727919_ARQUIVO_TextocompletoANPUH-LuizAncona.pdf. Acesso em: 15 abr. 2019.

AQUI Ó (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.1, 1979.

AQUI Ó (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1979.

AQUI Ó (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

AQUI Ó (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.4, 1979.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo e FARIA, Ana Caetano de (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº3. Belo Horizonte, 1989.

AVRITZER, Leonardo e FARIA, Ana Caetano de. Movimento estudantil antes e depois da Onda. Jornal **Onda**, Belo Horizonte, p.3, 1984.

AVRITZER, Leonardo; CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº2. Belo Horizonte, 1987.

BARONI, Vittore. **ENTER NETWORLD en el principio era el mail art**. IN: Networker Culture, revista Neural nº 3. Bari, março-abril, 1994. Disponível em: <https://www.merzmail.net/vit.htm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BARROS, Leonora de; LIMA, Pedro Tavares de; BONVICINO, Régis. **Poesia em Greve**. São Paulo: Edições Greve, 1975. Disponível em: <https://issuu.com/desape/docs/poesia_em_greve.docx>. Acesso em: 17 jan. 2022.

BARROSO, Carlos. Marcelo Dolabela, uma elegia: análise da poesia dadalobeleana. IN: **Mallarmargens** revista de poesia e arte contemporânea. Setembro, 2020. Disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2020/09/marcelo-dolabela-uma-elegia-analise-da.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.

BIZZOTTO, Adriana. Oi, Cemflores! (depoimento). **Cemflores: lira dos quarent'anos 1977-2017**. Belo Horizonte, 2017.

BLEUS, Guy. Informe administrativo sobre arte postal. IN: Sousa, Pere (Ed.) (2010). **Mail art: la red eterna** (pp. 88-90). Sestao: La única puerta a la izquierda – L.U.P.I. / Barcelona: Merz Mail. Disponível em <https://www.merzmail.net/informe.htm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BOCA a boca: o DCE pode se responsabilizar por um jornal desses?. IN: Jornal **Gol a Gol**: se pegá com o pé é dibra (DCE-UFMG). Belo Horizonte, dezembro de 1978.

BOLETIM Literário do ICB (revista). Belo Horizonte, n.2, 1977.

CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; LEROY, Jimmy e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº1. Belo Horizonte, 1986.

CARNEIRO, Levi. A língua em eco. IN: AVRITZER, Leonardo; CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº2. Belo Horizonte, 1987.

CEMFLORES (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n.0, 1978.

CEMFLORES (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n..1, 1978.

CEMFLORES (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n. 2, 1978.

CEMFLORES (revista). Belo Horizonte: Cemflores, n. 3, 1979.

CEMFLORES (folheto). **Cemflores-pirata#2**. Belo Horizonte, 1979.

CEMFLORES. **Cemflores: lira dos quarent'anos 1977-2017**. Belo Horizonte, 2017.

CENSURA julga o filme de Godard. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 janeiro 1986.

CIRCUS (revista). Belo Horizonte, 1975.

C.M.C.P. Tem cultura na tuba!. **Punhal** nº1. Belo Horizonte, 1977.

CÓPIA é apreendida em Minas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p.9, 20 fevereiro 1986. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1986_00314.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CORTEZ, Luciano. Orfãos da radicalidade. Jornal **Onda**, Belo Horizonte, 1984.

CORTEZ, Luciano. ex-poemas: poemas do dizer. IN: CARNEIRO, Levi; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; LEROY, Jimmy e MACHADO, Gláucia (orgs.). Revista **Fahrenheit** nº1. Belo Horizonte, 1986.

DOLABELA, Marcelo; CORTEZ, Luciano e MATTOS, Virgílio. Combate à caspa. IN: Revista **Alegria Bluesbanda** nº3, 1981d.

DOLABELA, Marcelo; PROCÓPIO, Marcelo; ABREU, Inês Maria; FIGUEIREDO, Paulo Saturnino; FONSECA, Cláudia; MURTA, Élida; PELÚCIO, Francisco e PRATES, Alice. Um vôo enquanto Roseta não vem. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 de novembro 1984b.

DOLABELA, Marcelo. Nossa Onda de amor não há quem corte. Jornal **Onda**, Belo Horizonte, p.4-5, 1984c.

DOLABELA, Marcelo. A respeito das prostitutas capitalista 2: A vaia. Revista **Gass** n.3, Belo Horizonte, p.20-21, 1984d.

DOLABELA, Marcelo; LARA, Camilo; NOVAIS, Carlos Augusto e VERSIANI, Adriana (org.). Jornal **Inferno** nº1. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, 1998.

DOLABELA, Marcelo; LARA, Camilo; NOVAIS, Carlos Augusto e VERSIANI, Adriana (org.). Jornal **Inferno** nº2. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, 1999.

DOLABELA, Marcelo. Juca era Zen-Hur jazzista da poesia de BH. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, p.3, 21 de setembro 2001.

ENCONTROS com a civilização brasileira (revista). Rio de Janeiro, n.14, 1979.

ENTINI, Carlos Eduardo. Filme sobre virgem Maria foi censurado por Sarney em 1986. Presidente proibiu a exibição de filme de Godard por pressão da Igreja Católica. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 janeiro 2020. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,filme-sobre-virgem-maria-foi-censurado-por-sarney-em-1986,70003150619,0.htm>. Acesso em: 30 jul. 2021.

ESTEIO (jornal). Belo Horizonte: C.M.C.P. Centro Mineiro de Cultura Popular, n.6, 1980.

UM FANTASMA ainda puxa o nosso pé. Belo Horizonte: Onda DCE UFMG, n.d (provavelmente, 1983).

FARIA, Marcos Moutta de. A experiência do Movimento Convergência Socialista. **Cadernos AEL**, 12 (22/23), 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2525>. Acesso em: 28 jun. 2021.

FERNANDES, Florestan. Tarefas do Intelectual na Revolução Democrática. IN: **Encontros com a civilização brasileira**, nº14. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

FONSECA, Jair Tadeu da. Marcelo Dolabela, o fazedor: Vanguarda, Rock e Raul de Leoni. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. s/n, p. 40, 2020.

FONSECA, Jair Tadeu da. Vida de poeta. **Tantas-folhas**: partenon cultural da palavra. 4 de março de 2021. Disponível em: <https://tantasfolhas.com/roberto-soares-vida-de-poeta/>. Acesso em: 23 set. 2021.

GASS (revista). Belo Horizonte, n7, 1986.

GOL a gol: se pegá com o pé é dibra (jornal). DCE-UFMG, Belo Horizonte, dezembro 1978.

GONÇALVES, Fernando. Cine-clube: pelos caminhos de Minas. **Punhal** nº1. Belo Horizonte, 1977.

GRANDO, Angela; HIPÓLITO, Rodrigo. O sentido constelar na obra de Alberto Greco. IN: QUEIROZ, João Paulo (coord.) **De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020**: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Lisboa: CIEBA/FBA, Universidade de Lisboa, 2020, pp. 138-146. ISBN 978-989-8944-14-6. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2020/09/03/artigo-constelar-greco/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

GREVE dos peões de obra. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, n.p., agosto 1979.

GREVE da construção civil vai continuar. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, capa, 02 agosto 1979.

GRÜNER, Eduardo. ¿Quién escribe, todavía, postales?. Revista **Ramona**, Buenos Aires, 31 de dezembro 2015. Disponível em: <http://www.ramona.org.ar/node/58262>. Acesso em: 16 jun. 2021.

GRUPOS acima de qualquer representatividade. IN: **Gol a Gol**: se pegá com o pé é dibra (DCE-UFMG), Belo Horizonte, dezembro de 1978.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. IN: revista **ECO-PÓS**, v.23, n.3. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.

HELD JR., John. Tres ensayos sobre arte correo. Anteriormente publicado em 1991. IN: SOUSA, Pere (Coord.). **Mail Art**: la red eterna. Recompilação de artigos publicados na revista P.O.BOX entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. Disponível em: <https://www.merzmail.net/held.htm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições. IN: **Concinnitas** ano 9, volume 1, número 12, julho 2008. Rio de Janeiro, UERJ. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22810>. Acesso em: 30 jul. 2021.

JAREMTCHUK, Dária. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. **VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**, v.13, n.1, 2014. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14488>. Acesso em: 15 abr. 2021.

KAC, Eduardo. (2013). O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **ARS** *(São Paulo)*, *11*(22), 31-51. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em: 13 mar. 2022.

LIBERADO na USP e não na câmara. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 de março 1986

A LIRA ELÉTRICA. IN: **Mosaico**. n.9, Belo Horizonte: Diretório Central dos Estudantes da UFMG, abr. 1989, p.9-15.

LOJISTAS lamentam os saques e depredações. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, p.5, 01 agosto 1979.

LONGONI, Ana. Descentrados. IN: revista **Ramona**, 2006a. Disponível em: <http://www.ramona.org.ar/docu12/eje1_11_analongoni_esp.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2021.

LONGONI, Ana. La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70. IN: **Pensamiento de los confines**, n.18, julho de 2006b. Disponível em: <http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html>. Acesso em: 30 jul. 2021.

LONGONI, Ana. Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). IN: **Arte nuevo** (blog), 2007. Disponível em: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LONGONI, Ana. Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. IN: **MODOS** revista de história da arte – v. 1, n. 3, setembro – dezembro de 2017. Campinas, UNICAMP. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662239>. Acesso em: 30 jul. 2021.

LULA veio prestar apoio e solidariedade aos grevistas. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, n.p., agosto 1979.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. IN: **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/nD6zVQrxhVykgP6VxMZgnTq/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 jul. 2021.

MARRETA: Liga operária. Belo Horizonte, julho, 2009. Disponível em: http://sticbh.org.br/boletins/jornalgreve1979.pdf. Acesso em: 22 abr.2021.

MENEZES, Cynara. Nosso norte é o sul. **Socialista Morena**: arte e política. 2012. Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/nosso-norte-e-o-sul/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

MENEZES, Cynara. A tortura na poesia de Alex Polari: Inventário de Cicatrizes. **Socialista Morena**: Arte e Política. Mar. 2014. Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/a-tortura-na-poesia-de-alex-polari-inventario-de-cicatrizes/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

MOVIMENTO (jornal). Rio de Janeiro, n. 138, 1978.

NODARI, Alexandre. "A transformação do tabu em totem": notas sobre (um)a fórmula antropofágica. **dasQuestões**, nº2, Brasília, 2015.

NOGUEIRA, Fernanda. El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal. IN: MARCÍN, Maurício (org.). **Artecorreo**. México DF: RM, 2011. Disponível em: <http://fernandanogueira-escritos.blogspot.com/2012/03/el-cuerpo-politico-mas-alla-de-sus.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

NOGUEIRA, Fernanda. **Revolução: um poema coletivo.** Potências poético-políticas da rede de arte postal. Nova York: plataforma on-line do Museu de Arte Moderna de Nova York dedicada à arte e à história do modernismo num contexto global, março de 2014. Disponível em: <https://abolha.com/2017/07/31/revolucao-um-poema-coletivo/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

OBRAS-corpo. **Tropicuir**: arquivo transviado. Disponível em: <https://www.tropicuir.org/obras-corpo/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

ONDA. Belo Horizonte: DCE-UFMG, 1984.

OVNI (fanzine). Belo Horizonte, s.d.

OVNI (fanzine). Belo Horizonte, 1997.

OVUM. vol. 2, n.1. Uruguai, 1973.

PADÍN, Clemente. **El arte correo en Latinoamérica**. Lido na XXXIV Reunião de PCCLAS (reunião dos Departamentos de estudos latino-americanos das universidades norte-americanas e mexicanas da costa do Pacífico), realizada na Universidad

Autónoma de Baja California, Mexicali do 20 ao 23 de outubro de 1988. A base do ensaio “El Arte Correo en el Uruguay”, publicado na “Revista del Sur”, n 3/4, 1985, Malmö, Suecia. Disponível em: <https://www.merzmail.net/latino.htm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PAIVA, Esdras. Revista ‘Fahrenheit 451’ chega à terceira edição. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, p.25, 15 jan. 1990.

PASSEATA monstro percorreu as ruas sem temor, tumultos ou correrias. **Diário de Minas**, agosto 1979, n.p.

PASSEATA não foi permitida. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, p.4, 22 agosto 1979.

POETA mineiro morre afogado em Amaralina.**Tribuna da Bahia**, Salvador, 28 de julho 1981.

POR aí (fanzine). CEB-UFMG, Belo Horizonte, 1982.

POSTALES por Palestina en la Embajada del Estado de Palestina en la República Argentina. Revista **Ramona**, Buenos Aires, 31 de dezembro 2015, n.p.. Disponível em: <http://www.ramona.org.ar/node/58262>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PUNHAL nº1 (revista). Belo Horizonte, 1977.

O RAP dos desatinados. IN: DOLABELA, Marcelo; LARA, Camilo; NOVAIS, Carlos Augusto e VERSIANI, Adriana (org.). Jornal **Inferno** nº1. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, 1998.

REDCSUR. **Declaración Instituyente.** Disponível em <https://redcsur.net/es/declaracion-instituyente/>. Acesso em: 11 maio 2019.

REDCSUR (2019). **Por una política común de archivos**. Disponível em <https://redcsur.net/es/2019/12/22/por-una-politica-comun-de-archivos-llamamiento-a-un-acuerdo-de-buenas-practicas/>. Acesso em: 27 fev. 2020.

REINERT, Leila. O Inframince: a potencialidade de um campo relacional. IN: **ModaPalavra**, Florianópolis, V. 12, N. 24, p. 56-90, abr./jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/13235>. Acesso em: 30 jul. 2021.

RIBEIRO, Darcy. O papel reservado ao intelectual e à ciência nos países pobres. IN: **Encontros com a civilização brasileira**, nº 25. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1979, p. 213-216.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo social**, revista de sociologia da USP, v.17, n.1, 2005. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03>. Acesso em: 16 abr. 2021.

RIGUEIRA JR., Itamar. Poesia reunida. **Boletim da UFMG**, 06 de junho de 2011. Disponível em <https://www.ufmg.br/boletim/bol1741/4.shtml>. Acesso em: 23 jun. 2021.

ROCHA, Glauber (1965). **Eztetyka da fome**. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

RODRÍGUEZ, Simón. Sociedades americanas en 1828 (fragmentos). **Periódico de poesía**. 2018. Disponível em: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/sociedades-americanas-en-1828-fragmentos/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

RUPAR, Brenda. El debate chino-soviético y la emergencia del maoísmo como corriente política diferenciada en el movimiento comunista internacional. **Historia contemporánea**, 57, 2017. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/230780442.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.

A SAPATARIA foi saqueada. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, p.21, 01 agosto 1979.

SCHWARCZ, Lilia. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. IN: **Sociologia & antropologia**. Rio de janeiro, v.04.02: 391– 431, outubro, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0391.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2021.

SOUZA, José de. Operário padrão ou patrão? Saboreando *'filet mignon au sauce de vin'* e *'creme de épinard'*, os empresários lançam em Brasília a campanha do operário padrão 77. IN: jornal **Movimento** nº112, Rio de Janeiro, agosto, 1977.

SUPLEMENTO da Tribuna. Rio de Janeiro, 12-13 jan. 1980.

TESTEMUNHA viu a luta entre bombeiros e os grevistas na Praça da Estação. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, p.7, 01 agosto 1979.

TREF. TREF – Teatro resistência. IN: **Cemflores nº0**. Belo Horizonte: Cemflores, 1978.

UM TIRO no peito. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, n.p., agosto 1979.

URREGO, Miguel Ángel. Historia del maoísmo en América Latina: entre la lucha armada y servir al pueblo. **ACHSC**, v.44, n.2, 2017. Disponível em <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1271/127151758005/html/index.html>. Acesso em: 15 abr. 2021.

URSS mandará homem a Vênus já em 1980. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 agosto 1979.

A VIOLÊNCIA vai à rua.**Veja**, São Paulo, p.22, 08 agosto 1979.

VOTO vinculado. Glossário Eleitoral do TSE. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/busca?q=Voto+Vinculado>. Acesso em: 28 jun. 2021.

ZAMPIER, Edwaldo. Monge. IN: **Punhal.** Belo Horizonte, n.1, 1977b.

ZAMPIER, Edwaldo. Os revisores de catálogos. IN: **Revista Literária do Corpo Docente da Universidade Federal de Minas Gerais**, Ano XIII, nº13. Belo Horizonte: UFMG, 1978. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/7370>. Acesso em: 1 jul. 2020.

Sites

BORBA, Gabriel. **Página web do artista José Gabriel Borba Filho**. Disponível em: <http://www.gabrielborba.gborba.nom.br/pt-br>. Acesso em: 17 jan. 2022.

DOLABELA, Marcelo. **Portal virtual dadalobela**. Disponível em: <www.marcelodolabela.com.br>

MARCELO Dolabela: homenagem ao poeta dadamídia mais pop de Beagá (página de facebook). Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/groups/marcelodolabelapoeta/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

MEMÓRIAS da mobilização popular. **Comitê brasileiro pela anistia**. Disponível em: <http://memorialanistia.org.br/comite-brasileiro-pela-anistia/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

THE NIGHT glamour (página de facebook). Disponível em: <https://www.facebook.com/thenightglamour>. Acesso em: 13 mar. 2022.

REDCSUR. **Archivos en uso.** Disponível em: <http://archivosenuso.org/>. Acesso em: 2 abr. 2019.

Documentos e catálogos

AGUILAR, Vanita. **A sexualidade ignorada** (cartaz informativo). Belo Horizonte, 1980.

ALMEIDA, Murilo. **Eros e Tanatos**: tesão x discurso (manuscrito). Belo Horizonte, 1981b.

CEMFLORES. **Cemflores-pirata#2**. Belo Horizonte, 1979.

CEMFLORES. **Todos os arquinimigos dos supermen** (folheto). Belo Horizonte, 1980.

CEMFLORES. **Todos os arquinimigos dos supermen** (catálogo). Belo Horizonte, 1980.

CEMFLORES. **Fontes alternativas de expressão em arte** (folheto). Belo Horizonte, s.d.

CHIARELLI, Tadeu e FREIRE, Cristina (org.). **Julio Plaza Indústria Poética**. São Paulo: MAC USP Ibirapuera, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo_plaza>. Acesso em: 17 jan. 2022.

DOLABELA, Marcelo. **geração mimeógrafo**: o campo minado da/de felicidade (manuscrito). Belo Horizonte, 1981e.

DOLABELA, Marcelo. **Marx art** [texto de apresentação de exposição]. Belo Horizonte, 1983b.

DOLABELA, Marcelo (arte). **Cartaz-jornal Onda**: cultura meu bem. Belo Horizonte, 1983c.

DOLABELA, Marcelo. **Elas cantam Cemflores** (manuscrito). Belo Horizonte, 2010.

I MOSTRA de Arte Postal de Campinas (catálogo). Campinas, 1979.

MATUCK, Artur. **Semion**: um sinal para informação liberada (panfleto). Paris: 1977. Disponível em: <http://www.colabor.art.br/arturmatuck/sitev1/portfolio/graphic/pamphlets.php>. Acesso em: 11 jan. 2022.

MÍCCOLIS, Leila e GONÇALVES, Marcos Augusto. Nanicos, uni-vos! **Suplemento da Tribuna**. Rio de Janeiro, 12-13 janeiro 1980.

ONDA. **Vivos, uni-vos** (folheto). Belo Horizonte, 1983.

PLAZA, Julio; ZANINI, Walter; et.al.. **XVI BIENAL de São Paulo – arte postal** (catálogo). São Paulo, 1981. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2128>. Acesso em: 16 jun. 2021.

RECITAIS do Inferno (panfleto). Belo Horizonte, 1999.

Entrevistas

AGUILAR, Avanilton de. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

AGUILAR, Vanita. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

ALBINATI, Carmen. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

ANDRADE JR., Francisco Leôncio de. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

BARROSO, Carlos. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

BELO, Dani. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

BIJOUX O'HARA, Silma. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

BOAVENTURA, Ilka. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

CAMPOS, Haroldo. [Entrevista *Um encontro no Aleph* concedida a Ana Caetano, Levi Carneiro, Marcelo Dolabela e Gláucia Machado]. 1986. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8UJxoCjE1Io>. Acesso em: 24 abr. 2021.

CASTRO, José Guilherme. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

CORTEZ, Luciano; DOLABELA, Marcelo; FARIA, Ana Caetano de; e NOVAIS, Carlos Augusto. [**Poesia sonora e oralização**. Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza, no programa Vereda Literária]. Belo Horizonte, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DWhrdd8wH5Y>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CORTEZ, Luciano. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2009.

CORTEZ, Luciano. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Entrevista por email, 2017.

CORTEZ, Luciano. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

DOLABELA, Marcelo e FARIA, Ana Caetano de. [Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza, no programa Vereda Literária]. Belo Horizonte, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJhBi1AvLmg>. Acesso em: 17 jul. 2021.

DOLABELA, Marcelo. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2009.

DOLABELA, Marcelo. [Entrevista concedida a Bruno Verner e Eliete Mejorado]. Belo Horizonte, 2017a.

DOLABELA, Marcelo. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Entrevista por email, 2017b.

FARIA, Ana Caetano de. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

FONSECA, Cláudia. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

FONSECA, Jair Tadeu da. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Entrevista por email, 2017.

FONSECA, Jair Tadeu da. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

GAZZINELLI, Gustavo. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

JACOVINE, Valéria. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2021.

MENDONÇA, Rubens. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

MURTA, Élida. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

NOVAIS, Carlos Augusto. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2021.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

SOARES, Roberto. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2020.

VIANA, Zildo Gomes. [Entrevista concedida a Clara Albinati]. Belo Horizonte, 2019.

Filmes

327 Cuadernos. Direção: Andrés Di Tella. Argentina, 2015.

48. Direção: Susana de Souza Dias. Portugal, 2010.

A CHINESA. Direção: Jean Luc-Godard. França, 1967.

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. EUA, 1994.

DESERTO vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1964.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2012.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. França, 1966.

IMAGEM e palavra. Direção: Jean Luc-Godard. França, 2018.

OS INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. França, 1959.

JE vous salue, Marie. Direção: Jean Luc-Godard. França, 1985.

OITO ou oitenta. Direção: Rodrigo Minelli e Lucas Bambozzi. Brasil, 2009.

PONTES sobre abismos. Direção: Aline Motta. Brasil, 2017.

REDEMPTION. Direção: Miguel Gomes. Portugal, 2013.

TAMBÉM os anões começaram pequenos. Direção: Werner Herzog. Alemanha, 1971.

O ÚLTIMO anjo da história. Direção: John Akomfrah. Reino Unido, 1995.

UNSERE Afrikareise. Direção: Peter Kubelka. Áustria, 1966.

ZERO de conduta. Direção: Jean Vigo. França, 1933.

Músicas

BACIA DE LATÃO. [Letra] Marcelo Dolabela [Compositor e intérprete] Eduardo Mortimer. Belo Horizonte. Disponível em: <https://soundcloud.com/duzao-mortimer/bacia-de-latao>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BÉATRICE Dalle. [Compositor e Intérprete] Marcelo Dolabela e banda Divergência Socialista. Belo Horizonte. Disponível em: <https://m.soundcloud.com/unheard-spoken-1/divergencia-socialista-beatrice-dale-n-37>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CACOGRAMA (CD). [Organizadores] Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Jair Fonseca, Levi Carneiro, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela. Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 2001.

CHRISTINE KEELER. [Compositor e Intérprete] banda Divergência Socialista. Belo Horizonte: Câmbio Negro, 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0fxfLlKjM8> e <https://www.youtube.com/watch?v=3fO1vH0FAdg >. Acesso em: 28 jun. 2021.

CU DE CUMUNISTA. [Compositor e Intérprete] banda Divergência Socialista. Belo Horizonte, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ70h4OUwIs>. Acesso em: 28 jun. 2021.

DADALOBELA. *Live*-sarau poético-musical com vários artistas. Disponível em: LADO A <https://www.youtube.com/watch?v=51R2PSCHVkk> e LADO B <https://www.youtube.com/watch?v=CxkdZy1EG4M>. Acesso em: 9 jan. 2021.

DIG IT. [Compositor e Intérprete] Beatles, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fUUOX6kAIxI>. Acesso em: 28 jun. 2021.

ESPETÁCULO Rock & Poesia. Recital online em comemoração ao aniversário de Marcelo Dolabela, com a participação de vários artistas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4g6Kb52kmmQ>. Acesso em: 23 set. 2021.

O FILHO PREDILETO DE RAJNEESH. [Compositor] Rubens Mendonça. [Intérprete] Banda Pato Fu. Belo Horizonte, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qRSI7mQdMb8>. Acesso em: 28 jun. 2021.

HEIDEGGER'S SONG #1 e 2. [Compositor e intérprete] Marcelo Dolabela e banda Divergência Socialista. Belo Horizonte: Cacograma, CD, 2001.

MAO MAO. [Intérprete] Claude Channes. França, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k4mrkP3xgdc>. Acesso em: 15 abr. 2021.

MUSEU DO MUNDO. [Compositor e intérprete] Jair Fonseca e banda Último Número. Belo Horizonte, 1988. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2nRGLvckg>. Acesso em: 4 maio 2019.

STINKING LIKE A BRAZILIAN. [Compositor e intérprete] Rubens Mendonça. Londres, 2010.

SUBSTÂNCIA (CD). [Compositor e Intérprete] Marcelo Dolabela e banda Divergência Socialista. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwVmAWhQ9hI>. Acesso em: 12 jan. 2021.

O TEMPO DOS ASSASSINOS. [Compositor e intérprete] Jair Fonseca e banda Último Número. Belo Horizonte, 1987. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZXOGk0-SBr8>. Acesso em: 4 maio 2019.

THOMAS MANN/ Morte em Veneza (Eat me). [Compositor e Intérprete] banda Divergência Socialista. Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ow3fyWUAT18>. Acesso em: 28 jun. 2021.

ANEXO A

ROSETA (transcrição de manuscrito)[318]

Eros e Tanatos: Tesão x Discurso

Roseta, Rosetum, Rosetamen, libertas quae sera tamem. A crítica que pode ser feita à Roseta é que ela nunca foi nova. A sua DINASTIA vem de 40 anos, 100 anos, 300 anos, 3000 AC. Roseta é mandálica, é a unidade na DIVERSIDADE, é o TAO e ZEN "o tao é aquele que não pode ser dito". O livro do caminho perfeito que já foi escrito por Lao Tsé há mais de não sei que porrada de anos é a balada do lado que nunca teve luz. Quanta perda em não ter isso claro em frente aos olhos. Minhas crianças, será que vocês não perceberam que ela são vocês próprias lúdica. O vinho antes, o cigarro depois. A feijoada de sábado, a couve, a carne seca, a mandioca, o gersal, o trigo, a sopa de ervilha, o arroz integral, o gergelim, a soja, o pão, o ar puro, o suco de alface? Tão claro! Tão lúcido!

Roseta se faz por pétalas, estilhaço de vida. É faca, é corte. Queijo e goiabada cascão. É poesia. É a CEMFLORES que está aí nas bocas.

Já faz uns 2 anos "Coração malazarte". É Mário de Andrade, é Oswald e seu Manifesto Antropófago. "Só a antropofagia nos une (UNE). Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". De patrulheiros já está todo mundo de saco cheio; já bastam os internos. De novo, do manifesto: "Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos". "Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará".

Roseta, Maiacóvski: "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Tão velho. Outra vez Oswald "A alegria é a prova dos nove". Bob Dylan: "Quem não está preocupado em nascer, está preocupado em morrer". Pra quem tem olhos; olhos livres com alegrias mil a serem colhidas. Marina: Olhos felizes você pode! Você já experimentou? Não? Pode sim! "Baseado em que você pode quase tudo". Oswald: "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas".

Roseta é a filosofia tupiniquim de Noel Rosa, Gregório de Matos, Lupicínio Rodrigues, Dalva de Oliveira, Ismael Silva ("trabalhar só obrigado"), Sinhô, Cartola, Drummond, M. Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Pagú, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector "Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante – já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante – já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa"; é G. Rosa, Mário Quintana, etc.

Ela já estava há 10 anos atrás na coluna "underground" do Luiz Carlos Maciel, no Pasquim quem se lembra? Ela já existia no Tropicalismo de 13 anos atrás "Alegria, alegria" Roseta se faz pela fragmentação do UNO, ela sabe que todos "os tigres são tigres verdadeiros mas são também tigres de papel" (higiênico). Mas um dia "a tigresa vai poder mais que o leão". Quem se lembra? A ilusão de que ser homem bastaria findou-se. A coisa se faz por opostos, contrários. Ela é Alberto Caeiro e Álvaro de

[318] Algumas palavras do manuscrito estão completamente ilegíveis, indico, no texto, quando isso ocorre. Tive dúvidas com relação a outras palavras um pouco mais legíveis e possíveis de definir pelo contexto, optando por colocá-las, seguidas pela indicação "(?)".

Campos sem heterônimos os dois em um os Beatles e os Rolling Stones (quem já escutou "Emotional rescue"?). Os dois são um 1+1=1 "Tudo certo como 2 e 2 são cinco". É o solo (?), o braço, a água e as ondas ao mesmo tempo. A água que se abre em ondas em movimentos circulares, rosáceos Roseta é o quarto elemento da TRINDADE. É o feminino que faltava, o arquétipo da jovem divina (vide Jung).

Roseta é palavra de ordem. Mas do desejo. Do dia, da noite. Narciso e Goldmund Hesse. Às três horas da madrugada chorando de amor perdido. Por que não? Por que não? Ela é dor mas é também sua boca vermelha "Tanto gato, tanta gata, tanta perna grossa, toda coisa linda que passar": Marina. "A vida é bela só nos resta viver": Ângela RôRô. Tão simples. É o discurso do Caetano na vaia de "É proibido proibir Se vocês forem em estética o que são em política, estamos fritos". Adorno já dizia que a história da filosofia é a história do esquecimento. A própria existência desse escrito é a confirmação primeira da sua não-existência real, porque ele é enfim repetição do passado, do esquecido, redundante mas alimento "incremento para as novas gerações", senão eu vou dar um troço. Ai, ai minha (ilegível)!

Tudo já tá escrito há muito tempo, há muito tempo mesmo! A antropofagia é de 28 e os portugueses entraram aqui desde os 500. Almoço nêles!

Roseta é a filosofia caraíba de Jorge Mautner (Partido do kaos desde os idos de 60), Macalé, Paulinho da Viola, Luis Melodia, Moraes Moreira, Côr do som, Novos baianos, Pepeu Gomes, Adoniran Barbosa, Milton, Gil, Cassiano, Lô Borges, etc... (Quantos, não?)

Ela é o lírio sobre (ilegível) Joyce "Ulisses", Joyce "Clareana", Dª Ivone Lara. Rimbaud. Baudelaire. Artaud: "O duplo". "Alice no país das maravilhas" (ela nunca foi coito interrompido, ela não se reivindica história que se quer repetir como farsa). Oto Maria Carpeaux, Heloísa Buarque de Hollanda (quem já leu "Impressões de viagem"), todos os sambas-canções, todos os boleros, todos os reggaes.

Marcelo Dolabela, Olavo Bilac (Ah! Ah!), (ilegível), Pixinguinha, João de Barro ("Uma andorinha não faz verão" – essa frase é perfeita), Roland Barthes. "O sistema da moda" é a mini-saia que (acredito) hão de embelezar os corredores da FAFICH. É o (ilegível), o abraço, o balancê. Minha gente, é carnavalizar! É a ressurreição do corpo. Erotização do corpo total. Carnaval. Festa dionisíaca. É a luta mitológica de Eros contra a tirania da razão. Contra morte. Contra "aqueles que propõem a morte como única forma de vida". Vinho, carne e leite. Tragédia circense. "Panis et circenses". Todos os signos (?), todos os deuses gregos, todos os orixás, todos os negros –blues, todos os negros – sambas, é beijo, é beija-flor, Joãozinho Trinta.

Glauber Rocha "A idade da terra".

Ela não quer perecer no neo-populismo das esquerdas, ela não quer o proletariado fantasiado de "tadinhos", com "uniforme de trabalho oliva e cinza", ela não quer usar "bigodinho" Clark Gable pra chegar até eles não dá. "Que que é isso companheiro?" Te manca! Não marca bobeira. A verdade já tá dita! É João Gilberto cantando "Menino do Rio". Bossa Nova. Jobim. Augusto de Campos. "Balanço da Bossa". "Quando eu te vejo eu desejo teu desejo". Desejo do desejo. É um Lacan transviado na pele de um Moreira da Silva, um grande Grande Otelo. Macunaíma é o presidente vitalício, rei dos reis da Roseta. (depois do chefe pagão Jean Champollion é claro!). tomem este escrito "como um beijo". A carapuça serve prá todo mundo. Beijo. De língua com muito cuspe. Minha doce-menina-flor. Meu gato de telhado. É tesão ambulante. Nas ruas, a mil por hora. É a meninada dos patins. É a divisão da mais-valia,

com mais horas prá preguiça (obrigado Aloísio). É a encarnação da nova sexualidade passada a limpo por Freud, Reich, Jung, Marcuse, Norman O. Brown "Vida contra morte" e Mané Garrincha no seu gingado de dançarina de escola de samba da "amada terra do Brasil".

Gonzaguinha: "Eu acredito é na rapaziada". Eu: "Viva o nôvo". Pela qualidade e não quantidade de votos. 48 é conta de menino de primário. E vocês? Acreditam em quem? Resposta no correio sentimental que vai (tem) de circular no próximo jornal do D.A. Esperar pra ver. E até mais, porque "cavalo não desce escada".

(assinatura de Murilo Almeida)

Cavaleiro de (Oxocê ?)

Moleque de Ogum

Set/80/28

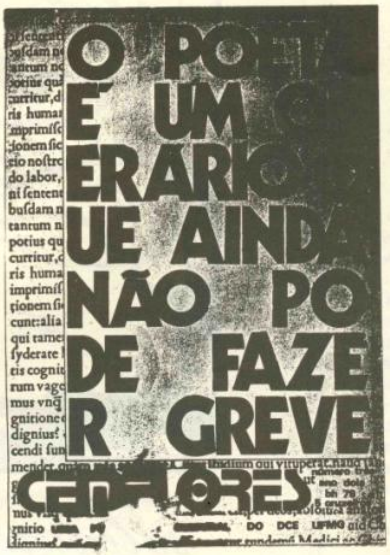
ANEXO B

Cempétalas, artigo de Murilo Almeida, publicado na revista Alegria Bluesbanda nº3, 1980.

CEMPÉTALAS

Murilo Almeida

"CARNAVALIZAR A VIDA, CORAÇÃO" "MUITOS CARNAVAIS" — Caetano Veloso



cemflores três
— fevereiro/79

Cemflores. Cemflores é problema e saída. Pôs, e põem, em cheque/choque toda a produção estética/poética/política do movimento estudantil, enquanto visão de uma arte engajada ao mesmo tempo nova e informativa. Problema, porque o grupo foi um aborto dentro do neopopulismo ideologizante à 1a CPCs, que vigoraram e, diga-se de passagem, ainda vigoram dentro das cúpulas culturais patrulhistas do ME. Saída, porque a História do grupo é a História dessa recusa "contra os códigos de honra das facções políticas e a patética lei da fidelidade"; conflito (perpétuo) entre a vanguarda, o consumo e o toque político participante. História, palavra velha, puta e espelho. Mas não tem outra. Assim, vamos lá.

De onde vem toda essa produção atual que exprime o roteiro Cemflorista? Marcelo Dolabela nos responde (numa entrevista gravada em setembro de 80) que toda essa movimentação tem início no ano de 77. Naquele ano havia uma efervecência cultural no ME e foi nesse espaço que nasceu a **Punhal.** A Punhal embora fôsse uma revista com toda uma índole (como não poderia deixar de ser) pretensamente engajada politicamente, viu no seu interior o surgimento de alguns elementos que não casavam com a ideologia pau-pau-pedra-pedra da revista. A Punhal teve em seus terceiro e quarto números alguns poemas à minuta de um cara de Brasília chamado Nicolas Behr, que em 77 tinha lançado um best-seller da poesia mineógrafo chamado **Yogurte com Farinha.** A poesia do Nicolas incomodava mas, por ter um humor Oswaldianamente reconhecido, deve ter sido muito bem aplaudida pelo conselho de redação, tanto que lhe dedicaram uma página em cada número para vários poemas-minuto. E um dos poemas do poeta.

Meus olhos
estão fechados
para balanço

refletiram fotograficamente o fim da revista, já que ela não passou do seu quarto número, fechando para balanço também.

Foi nesse lance de corpo, onde Nicolas rasgava o véu diáfano da poesia, que se abril as mil pétalas informacionais de um fazer poético em Belo Horizonte. As poesias do Nicolas, por mais inocentes que fossem, **se perveteram** nas cabeças das pessoas, que começaram a pensar uma nova proposta de trabalho.

Assim os toques começaram a pintar: Poema-Processo (Revista Totem de Cataguases), Oswald de Andrade, Maiakóviski (o velho "não existe arte revolucionária sem forma revolucionária"), Poema concreto, visual, etc. São os alimentos do dia. Além disso em 78 estava-se comemorando o cinqüentenário da Antropofagia — um dos grandes marcos teóricos literários/filosóficos de um fazer cultural brasileiro. Breque.

Mas o idílio poesia e política eram (e ainda são) uma grande dificuldade. A impossibilidade de se tentar criar uma poesia eminentemente política, sem a perda das particularidades intrínsecas ao poema, era algo dolorido. O velho problema da incomunicabilidade ("que é o único que comunica") se mostrava decisivo. A poesia quando passava a informar algo que estava fora dela (o social, o político, etc.) passava também por um plano paradoxalmente não poético. Como resolver isso? Caetano em 65 (tão velho, não?) na "Primeira Feira de Balanço" já diagnosticava sobre o mesmo problema com relação à palavra poética/letra musical dizendo: "(...) que quanto aos grandes problemas. (...) o da/desalienação das massas oprimidas em miséria, slogans políticos e esquemas publicitários; esses, não seriam possíveis de resolver com violões".

Essa lucidez crítica de Caetano é ainda um roteiro-slogan das proposições poéticas marginais que começaram a surgir na década de 70, já que poderíamos, parafraseando-o, dizendo que os mesmos problemas não seriam resolvidos com versos (pseudo-politicos). A própria inocuidade do romance/ficção na década de 70 deixa-nos entrever pela fresta esta mesma situação "(...) Armadilha para Lamartine, Quatro Olhos, A festa, Zero mostram com uma clareza cegante que o engajamento político pressupõe e só se realiza num engajamento com a própria linguagem".

Abel Silva, numa lucidez tal qual a de Caetano, em uma crítica à retomada do discurso demagógico dos músicos da classe média, nos fala: "(...) que esse foi um equívoco tremendo cometido há muito pouco tempo para ser repetido agora pelos mesmos compositores, já com os cabelos embrabquecendo. Erro de querer massagear o público com formas demagógicas, políticas, estéticas, querendo que a cada verso correspondesse a um grito de gol. Isso cria grupos de espectadores jovens sectários, conservadores e reacionários. É um discurso que serve a uma euforia absolutamente passageira como o sal de frutas. Um erro comum aos compositores (leia-se poetas) de minha geração que parecem ter uma espécie de reserva de repertório para esses momentos, para jogar em cima dos jovens graves,

"esperanças de amanhã". Mais parecem guerrilheiros de Shopping Center. Para Abel, "(...) poesia política contemporânea é aquela que expressa visceralmente a vida, uma poesia amplamente comprometida com a realidade. Ex: Um indio e Tigresa de Caetano, músicas de maior participação porque falam de amor e vida, de mudanças de uma geração" (o tropicalismo já adolescente hoje ainda dá de mamar aos mesmos problemas estéticos). como os poetas da geração mimeógrafo que não vivem de caso com o sonho dourado, o palácio de jade da publicação oficial, ele aclama a poesia um trabalho e "não obra acabada quando escrita". Abel: "O meu livro (Asas) fala de minha vida, por isso tenho interesse que circule nas áreas vivas".

Volta o samba. Tenho assim a cobertura do sarcasmo panfletário/humorístico de Oswald — **Antropofagia**: "A existência palpável da vida", **Pau-Brasil**: "A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nos liames da saudade universitária. A poesia para os poetas. Pela invenção e pela surpresa". — e a diretriz arte/política de Maiakóvski (passando pelo crivo das informações concretistas-vanguarda, apuro técnico, Drummond, tropicalismo, etc.),. as coisas começam a ficar mais claras e com menos ressentimento. Sim, era possível fazer uma revista cultural viva (leia-se poesia) sem precisar usar dos clichês usuais kitsches dos poemões políticos: burguesia, luta de classes, operário, etc. A poesia para fazer sentido/sentida bastava realizar uma cirurgia na vida.

Não mais uma poesia demagógica, "com pinta de Hino Nacional", como salienta Bernardo Vilhena (Núvem Cigana) "(...) uma poesia no/sobre o cotidiano", (...) por que o cotidiano é a vida que está sendo matada. É a maior transformação que existe na vida das pessoas, realmente, com todas as novas colocações, sobretudo de 64 para cá. (...) Toda essa coisa se prende nos pequenos gestos do cotidiano, encontros de namorada, assaltos, isto é, o próprio assalto já dá uma demonstração do cotidiano. Apesar de ser uma fonte muito rica, é uma fonte cheia de emboscadas, de percalços. Não é simplesmente retratar o cotidiano é você desenvolver o cotidiano de maneira que você sente".

"Ufa, até que enfim cheguei no começo". Aí nasceu a planta. As Cemflores desabrocharam. É sintomático que em seu primeiro número (nº 0) o principal assunto seja a comemoração do cinqüentenário do Manifesto Antropófago datado de 28. Além dele é publicado na íntegra o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Mas este primeiro número era ainda um "saco de gatos". Só nos números restantes é que a revista mostrou a total potencialidade.

Na Cemflores número 1, o que mais salta aos olhos é o aspecto visual da revista; uma criação nunca acontecida dentro dos parâmetros poéticos de uma Revista Cultural do DCE. Um lugar que sempre foi esquecido e a bem dizer renegado pelas entidades estudantis a nível estético. Tudo começa a ser deglutido: há uma tradução/retradução de Ezra Pound, um poema de Maiakóvski (Hino ao Juiz) ao lado de Torquato Neto (Let's Play that/Sete faces/Cogito) Drummond e Rimbaud. Tudo interessa e é aproveitado. Nada a ser jogado fora. Reinformar é a palavra de ordem do momento; o prato da casa é recheado com os mais variados quitutes.



Cemflores número 2. É o primeiro biscoito fino do grupo. Na página central da revista, "Quem Desafia o Coro dos Contentes". (uma homenagem a Torquato Neto), três integrantes da revista expõem a nú o seu roteiro de influências, toques, manhas e seduções poéticas. Não dá mais para voltar atrás. O complexo de inferioridade estava terminando e graças a Deus sem sentimento de culpa. É possível conviver informações que antes pareciam antagônicas: Oswald, caetano, Noel Rosa, Khliébnikov, T. Neto, Rui Guerra, Pagú, Fausto Nilo, Maiakóvski, etc. E começam a aparecer com mais freqüência poemas-minuto, poemas-visuais, etc.

Cemflores 3 é um grito de guerra. Há um manifesto "REINVENÇÃO", nos moldes do Manifesto-Processual de dez. de 67. Uma máxima "Abaixo a arte, viva a vida". Convivem lado a lado um texto de Álvaro de Sá, um dos mentores do poema-processo, e uma coluna biográfica sobre Torquato Neto. No meio, um espantol quatro fotos em série de Fidel tomando coca cola, numa montagem conceitual, nos põe num jogo de imagens intraduzíveis por palavras. O incômodo é somático, visceral: "Espanta pela radicalidade". E tem fim revista. Mas não o grupo. As coisas continuam a acontecer.

Em 79, quando as greves imperam em todo o Brasil e com muito destaque em Belo Horizonte, o grupo lança quatro números de uma publicação chamada "Aquí O". Pode-se notar um retrocesso quanto à informação visual, comparada com a revista inicial, mas a produção poética cresce em quantidade, liberdade e qualidade.

É neste período que surge uma frase-chave no trabalho poético/político Cemflorista: "O poema é a greve do poeta". Mas vemos que, ao mesmo tempo em que a consciência política é alertada, a consciência para com o prazer, a vida, não é esquecida.

O mundo foi (é) feito pelos vivos
porque então ocupá-lo
com os mortos?

Juca



Neste poema de Juca põe-se em evidência (como a contra indicação do Almanaque Biotônico Vitalidade de 76) que o que vem deles:

Não deve ser ministrado
àqueles que propõem a morte
como única forma de vida

Eles querem a vida, não desejam ser mártires. Eles sabem "o que a literatura tem a ver com a fantasia, o Eros, o não-fato. O fato em literatura, ao contrário do jornalismo, é o fenômeno gerador, é um mero trampolim para a linguagem, a criação"

Palavra de ordem (2)

Não nessa cama, entre nós
nem gramática
nem sintaxe
nem métrica
rabiscos na libido em verso livre

O amor é bom
noves fora
dor

MANNESMANN
MANNEXMANN
MANNEXMANN
MAN X MAN

Marcelo Dolabela

Poemas de amor (e por que não?) convivem igualitariamente com poemas concretos/políticos: que é uma retomada de poema e uma frase-chave do Manifesto Antropófago oswaldino: "Amor/Humor" e a "Alegria é a prova dos nove". Poema este que, para muitos, pode passar despercebido como sendo um poema atual (publicado no número 4 da revista Aquí Ó). Neste número (que foi o último) o editorial se mostra contra a "desfatalização do artista" e em "Ovos Mexidos" pelo aproveitamento de toda a criação do homem de todos os lugares e de todas as épocas, "à nossa maneira". Sendo "por uma gráfica em cada cozinha". É contra essa idéia do poeta, como sendo um escolhido de Deus, que as gerações mimeógrafo do Rio, São Paulo, Belo Horizonte e de qualquer lugar do Brasil andam juntas. Como salientam os poetas da Nuvem Cigana (do Rio) "...o poeta deve ser um cara atento". Chacal acha que esse lance de poeta com aura de poeta, torre de marfim e tal, já dançou. A procura mesmo é de um relacionamento com vida". Ele descobriu "que não tem aquela espera, aquela aura aquele negócio assim do branmm mm mm, aquela coisa de fotografia". Juca afirma, com a mesma experiência e clarividência (rimou) que "o poeta não é um privilegiado que quando recebe uma luz dos céus escreve algo, apenas para deleite do espírito, o poeta não é ser de outro mundo" o poeta não é mais um ser que vive nas nuvens conversando com os anjos da inspiração. Roberto Soares demonstra isso em um de seus poemas:

Não pretendo tirar
nenhum poema da cartola,
portanto beije-me rápido

Roberto Soares

Assim a poesia se descobre beijo, bocamacia, carnuda, vermelha. Sedução, corpo e saliva.

E por fim, no que toca às revistas do grupo Cemflores (que não é o mesmo do início; mudaram nomes, entraram pessoas-relâmpagos, ficaram seres mutantes), temos a atual Alegria Blues-Banda, que é esta que os senhores têm à mão no seu número três. É de destaque o número anterior a esta, onde o máximo de decoro visual foi reativado: "Foi o biscoito do biscoito fino da gente e a que mais vendeu" (entrevista com Marcelo Dolabela). Aí convivem lado a lado poemas-polaroids, história em quadrinhos (Crumb) e até as famosíssimas Marylin Monroes de Andy Warhol. O luxo e o lixo. O visual e o discurssivo sem perder o trotoir humorístico de sempre.

O amor é como pirulito
começa no doce
termina no palito
(citado por Marcelo Dolabela)

PRODUÇÃO INDEPENDENTE

Ao mesmo tempo em que eram publicadas as revistas do grupo Cemflores, Aquí Ó, Alegria Bluesbanda) a produção independente individual começou a aparecer. No mesmo clima dos poemas inseridos nas revistas, os cadernos (tô com o saco cheio do diminutivo livrinho) de poemas dos seus poetas são hoje o que a Cemflores tem de mais forte em sua produção. Marcelo, Adriana, Juca, Marconi, Cássio, David, Fuinha, Rubinho, Luciano e Roberto criam todo um clima que talvez seja o melhor retrato poético da criação mimeógrafo em Belo Horizonte. A poesia deles é um bisturí sobre a qualidade da vida cotidiana em que nós vivemos, sendo uma cirurgia do tédio domingueiro dos nossos dias. Eles com todo um humor quase negro dilaceram o vácuo dos nossos domingos no Brasil total:



Quissuco de Morango

Com o sol
de domingo à tarde
o sapato
apertad
o
mas te esperei
no ponto do 23

como um
menino de
grupo

juca

Eles sabem mais do que nunca o quanto é necessário desmistificar os mitos. E os mitos podem ser os próprios amigos. São eles liquidificadores dessa paideuma toda. Por seus poemas passam o rock, os Mutantes, Silvio Santos, Alice, Tarzan, estrelas da Broadway, Beatles, Super-heróis, etc. Tudo é rangado com a mesma intensidade de uma feijoada de domingo. Até valendo passar mal. Mas sem perder, ao lado desse já dito ancião humor, existe a veia lítero/lírico/bode — sentimental que carrega todo pedreiro da linguagem. Algumas pérolas. Negras:

você não sabe
como fiquei
triste aquele dia
não sabia se morria
de tédio ou de alegria

e então
pra não ter
uma coisa definitiva
plantei num xaxim
sua fotografia

marcelo

De noite do dia
Um dia desses
te mostro
meu diamante bêbado
meu cristal poético
revestido de azul
mar e céu

marconi

OVOS MEXIDOS

SOMOS TRABALHADORES EM ARTE.
Todo trabalho de cultura é trabalho de estabelecer relações entre pessoas. Um poema, um quadro ou um filme, prendem ou libertam a cabeça de quem os observa;preservam ou transformam sua prática. Diante disso, temos duas opções: reproduzir toda sorte de valores e mitos burgueses ou reverter nosso trabalho para a luta contra as relações patrão-empregado nas escolas, nas ruas, nas relações de sexo, nas casas e entre nós mesmos.Esta escolha implica que:
se poucas pessoas fazem arte, nosso trabalho é trabalhar por mil, intensificar o processo de criação e
exemplificar que o conhecimento pode ser transformado por todos
a criação não é um câncer que invade algumas pessoas
a partir deste momento destinadas
a ser criadoras. A criação
é uma questão de poder político e trabalho. Internacionalismo entre trabalhadores em arte. Passar
e tomar experiências. Aproveitar toda criação
do homem de todos os lugares e de todas as épocas,
à nossa maneira.

O QUE NOS CABE FAZER
A) assumir que os trab em arte , como qualquer outra categoria , profissional, devem se organizar. Assim não cabe a ninguém dirigir-nos como a nenhum outro trabalhador.
B) os trabalhadores em arte devem estabelecer entre si formas de organização cooperativas que possibilitem a troca e a sistematização de suas atividades e a veiculação da idéia de trabalho como abertura de espaço para mais trabalho.
C) Como o fritar ovos, o inventar nescessita apenas de banha, ovos, sal, fogo e, principalmente, gente.

ABRAÇOS

cemflores

uma gráfica em cada cozinha uma gráfica em cada cozinha uma gráf

Saudade

eu não te amo
com os olhos com o desejo
eu te amo com as mãos

marcelo

Defronte do tempo
circular
a mulher que eu amo
rameira
menstrua, uma fruteira

Seu sangue é
cítrico
meio acridoce
amarteeuiria (meu bem) sefosse

fuinha

Faltaram muitas coisas a serem ditas. É nescessário um ensaio mais poético sobre os Hai-kais do Marcelo, onde ele passa a limpo todas as estrelas passadas, presentes e futuras. Um ensaio aí já a nível semiótico/semiológico ou qualquer coisa que o valha sobre os dois cadernos do Luciano. Outro sobre a bela adormecida da "libido encantada" da Adriana e um toque sobre a relação venda-produto-consumo dessa poesia marginal-magistral. Tantas coisas. Mas vai ficar para outra vez.

CHAVE DE OURO

Mas o que pode passar por uma simples curtição (falar sobre o dia-a-dia, amor, sexo, o urbano, etc.) é na verdade um aprofundamento teórico poético da mais alta qualidade informativa (Vide "Impressões de Viagem" — Heloísa B. de Holanda e "Poesia Vírgula Viva" Armando Freitas Filho em Literatura Anos 70) que, como vimos no tocante às Revistas, traçam uma linha evolutiva que vai de 22 a 70. Esta poesia marginal (magistral no dizer de Chacal) não acontece ao bel-prazer de uns poucos malucos do Rio, São Paulo, Belo Horizonte, ou de qualquer outro lugar.

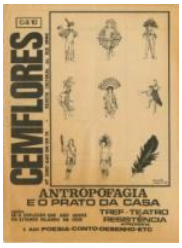
Há uma linha traçada e frase-feita, Deus escreve certo por linhas tortas. O mesmo acontecendo com o novo. O susto que foi aplicado na década de 20 pelos modernistas, pelos concretos em 50 e por Caetano na época da virada tropicalista é sacudido aos quatro ventos do Apocalipse na década de 70 e início de 80 pela garotada (que nome seja) que viveu toda uma disfunção política, cultural, literária na década de 70. E isto quer dizer: carona, Janis Joplin, Arembepe, fumo, sexo, canoa Quebrada, rock, loló, Baudelaire, Chá, Revista Rolling Stones, Underground — Pasquim — Luís carlos Maciel e tudo mais que foi chamado de "barato". Queira alguns gostem e outros não. Beijos e muito Axé.

Murilo Almeida

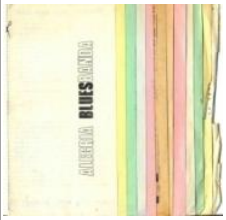
ANEXO C

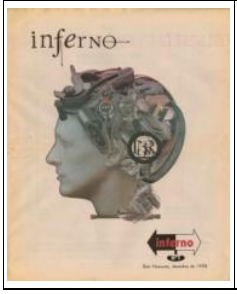
Publicações relacionadas a Cemflores

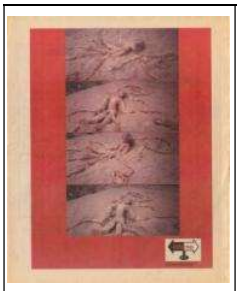
Revistas e Jornais (1978 – 2001)

Capa	Título	Ano	Organizadores	Dimensões	Edição	Observações
	Revista Cemflores nº0	1978	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Carlos Rodrigues e Mauro Alves de Freitas (editores)	38x28cm	Cemflores	Ilustração da capa de Lincoln Volpini
	Revista Cemflores nº1	1978	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Denise Ferreira, Ilka Boaventura, Carlos Rodrigues e Mauro Alves de Freitas (editores)	38x28cm (dobrada) 86x56cm (aberta)	Cemflores	Esta revista foi impressa em uma única folha que, dobrada, compõe as páginas ou "planos" da publicação. Ilustração de capa de Eduardo Mota.
	Revista Cemflores nº2	1978	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano), Denise Mendes, Ilka Boaventura, Carlos Rodrigues (editores)	38x28cm	Cemflores	
	Cemflores-pirata #1	1978	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez, Marcelo Dolabela, Juca (Geraldo Graciano), Ilka Boaventura, Jair Fonseca, Elmer Ferreira Luiz (participantes)	Ofício	Cemflores	Folha ofício, impressão frente e verso, distribuída em manifestações.
	Revista Cemflores nº3	1979	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano),	22x32cm	Cemflores	

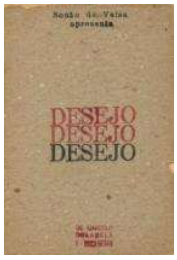
			Ilka Boaventura, João Augusto Casteli de Oliveira, Marcoantônio, Mário Campos, Sebastião Nunes (participantes)			
	Revista Aqui Ó nº1	1979	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano), Vanita Aguilar, Ilka Boaventura, Mário Campos, José Luiz Furtado, Roberto Soares, João Batista Jorge, Marcoantônio, Alex Polari de Alverga, Vladimir Maiakovski (participantes)	A6	Cemflores	
	Revista Aqui Ó nº2	1979	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano), Vanita Aguilar, Ilka Boaventura, Silas, Mário Campos, Ivo, Marcoantônio (participantes)	A6	Cemflores	
	Revista Aqui Ó nº3	1979	Avanilton de Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano), Ivo, Roberto Soares, Elmer Ferreira Luiz, José Luiz Furtado (participantes)	A5	Cemflores	
	Revista Aqui Ó nº4	1979	Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano), Marconi Dolabela, José Luiz Furtado, Cássio Martinho, Roberto Soares, Carlos Augusto Novais, Oswald de Andrade (participantes)	A5	Cemflores	

	Cemflores-pirata#2	1979	Alex Polari de Alverga	Ofício	Cemflores	Folha ofício, com impressão frente e verso.
	Cemflores-pirata#4 Greve greve	1979	Bertolt Brecht	Ofício	Cemflores	Folha ofício, com impressão frente e verso.
	Revista Alegriblu esbanda nº1	1979	Vanita Aguilar, Carlos Barroso, Luciano Cortez e Silva, Marcelo Dolabela, Jair Tadeu da Fonseca, Juca (Geraldo Graciano), Roberto Soares, José Luiz Furtado, Ilka Boaventura, Ademir R. Silva, Nicolas Behr, Carlos Araújo, Lúcia Villares, André Bueno, Tanussi Cardoso, Marcus Vinícius de Faria (participantes)	A5	Cemflores	
	Revista Alegriblu esbanda nº2	1980	Vanita Aguilar, Avanilton de Aguilar, Marcelo Dolabela, Luciano Cortez, Carlos Barroso, Carlos Augusto Novais, Adriana Bizzotto, Juca, Luiz Furtado, Roberto Soares, Tanussi Cardoso, Marconi Dolabela, Lucia Villares, Marcoantônio, Cássio Martinho, A. de Araújo, Paulo Brusky, Nicolas Behr, Robert Crumb e A. Kominsky (participantes)	22x22cm	Cemflores	Várias folhas coloridas de diferentes dimensões.
	Revista Alegriblu esbanda nº3	1981	Adriana Bizzotto, Jair Fonseca, Luciano Cortez, Marcelo Dolabela, Murilo Almeida, Juca (Geraldo Graciano), Rubens Mendonça, Jair Fonseca, Roberto Soares, Valéria Jacovine, Marconi	Ofício	Cemflores	

			Dolabela, Cássio Martinho, Virgílio Matos, Lincoln Volpini, Fernandão, Arthur, Dilma Quadros, Pat Fish, Shoji Yoshizawa, Marcus Vinícius de Faria, Edgard Braga, Rita Espeschit, Marcoantônio, Kurt Schwitters, Safo (participantes)			
	Revista Alegriablu esbanda nº4	s.d.	Luciano Cortez e Marcelo Dolabela (editores)	A5	Cemflores	Inédita
	Revista Fahrenheit 451 nº1	1986	Ana Caetano, Marcelo Dolabela, Gláucia Vieira Machado, Jimmy Leroy e Levi Carneiro (editores)	Ofício		Contribuição financeira de Luiz Dulci.
	Revista Fahrenheit 451 nº2	1987	Ana Caetano, Gláucia Machado, Leonardo Avritzer, Levi Carneiro e Marcelo Dolabela (editores)	Ofício		Contribuição financeira de Sandra Starling.
	Revista Fahrenheit 451 nº3	1989	Ana Caetano, Levi Carneiro, Marcelo Dolabela e Teodoro Rennó Assunção (editores)	Ofício	Compoart editorial LTDA	Projeto gráfico de Glória Campos.
	Jornal Inferno nº1	1998	Marcelo Dolabela, Carlos Augusto Novais, José Pereira Júnior, Adriana Versiani e Camilo Lara (editores)	29x35cm	Associação Cultural Pandora	

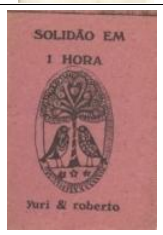
	Jornal Inferno nº2	1999	Marcelo Dolabela, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Adriana Versiani e Camilo Lara (editores)	29x35cm	Associação Cultural Pandora	
	CD Cacograma	2001	Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes, Jair Fonseca, Levi Carneiro, Luciano Cortez e Marcelo Dolabela (org.)		Fahrenheit 451	CD de músicas e experimentos poéticos sonoros
	Cemflores Lira dos quarent'anos 1977-2017	2017	Adriana Bizzotto, Alisson Prata, Calbercan Iessienin, Carlos Augusto Novais, Carlos Barroso, Jair Fonseca, Ilka Boaventura , Juca , Luciano Cortez, Mário Alex, Marcelo Dolabela, Virgílio Mattos (participantes)	ofício		Cemflores-pirata

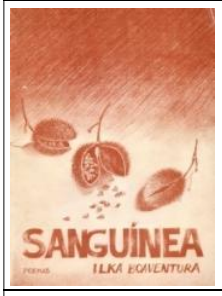
Alguns livros publicados entre 1980 e 1982

Capa	Título	Ano	Autor(xs)	Dimensões	Edição	Observações
	1671	1980	Luciano Cortez	16x30cm	Cemflores	Livro com a inserção de materiais diversos: plástico, santinhos, tecido etc.
	um a um	1980	Davi Ranciaro e Marcelo Dolabela	A6	Cemflores	
	Desejo	1980	Marcelo Dolabela e Marcoantônio	A6	Cemflores	

	arte suor souvenir	1980	Marcelo Dolabela	11x11cm	Cemflores	
	Coração Malasarte	1980	Marcelo Dolabela	A6	Cemflores	
	Grão	1980	Marcelo Dolabela	10,5x11,5cm	Cemflores	
	A carne dos raios	1980	Marconi Dolabela e Marcelo Dolabela	11x20cm	Cemflores	
	Paraísos infernais	1980	Marconi Dolabela	10,5x11,5cm	Cemflores	
	prá gizélia	1980	Carlos Augusto Novais	A6	Cemflores	
	entresafra	1980	Juca (Geraldo Graciano)	10,5x22cm	Cemflores	

	Coerencia	1980	Juca (Geraldo Graciano)	10,5x14cm	Cemflores	
	Fogos de ar	1980	Roberto Soares	A6	Cemflores	
	A. Título	1980	Alisson Prata e Rubens Mendonça	A5	Cemflores	
	Bruxas dos faróis	1980-1981	Alisson Prata e Rubens Mendonça	A6	Cemflores	
	Alimento	1981	Marcelo Dolabela	A6	Cemflores	
	Grata Presença	1981	Marcelo Dolabela	A6	Cemflores	
	Mandarins sem fantasia	1981	Marcelo Dolabela	A6	Cemflores	

	Mel-sol fel-sal	1981	Marcelo Dolabela e Marconi Dolabela	10,5x11,5cm	Cemflores	
	pam-pan-pão-pã-pam	1981	Marcelo Dolabela e Roberto Soares	A6	Cemflores	
	Bohemia	1981	Roberto Soares	A6	Cemflores	
	Solidão em 1 hora	1981	Yuri e Roberto Soares	A6	Cemflores	
	Embalagem de isopor	1981	Juca (Geraldo Graciano) e Marconi Dolabela	A6	Cemflores	
	Prazer	1981	Juca (Geraldo Graciano)	11x20cm	Cemflores	
	Irmieto	1981	Juca (Geraldo Graciano)	A6	Cemflores	
	com os olhos presos	1981	Alisson Luiz A.	A6		

	Luciano no cio	1981	Luciano Cortez	A6 (horizontal)	Cemflores	
	Se eu me esguelar no volume máximo talvez eu alcance o nível do perigoso	1981	Rubens Mendonça	A6	Cemflores	
	Tendências	1981	Rubens Mendonça	A6	Cemflores	
	Splin Recplin	1981	Adriana Bizzotto	A6 (horizontal)	Cemflores	Capa de tecido
	Sanguínea	1981	Ilka Boaventura	16x21,5cm		
	Céu cru no meu tão	1982	Rubens Mendonça	A6 (horizontal)	Ex-Cemflores	
	Bico de vapu vapu esquina com vupu vupu	1982	Jair Fonseca e Rubens Mendonça	11x33cm		

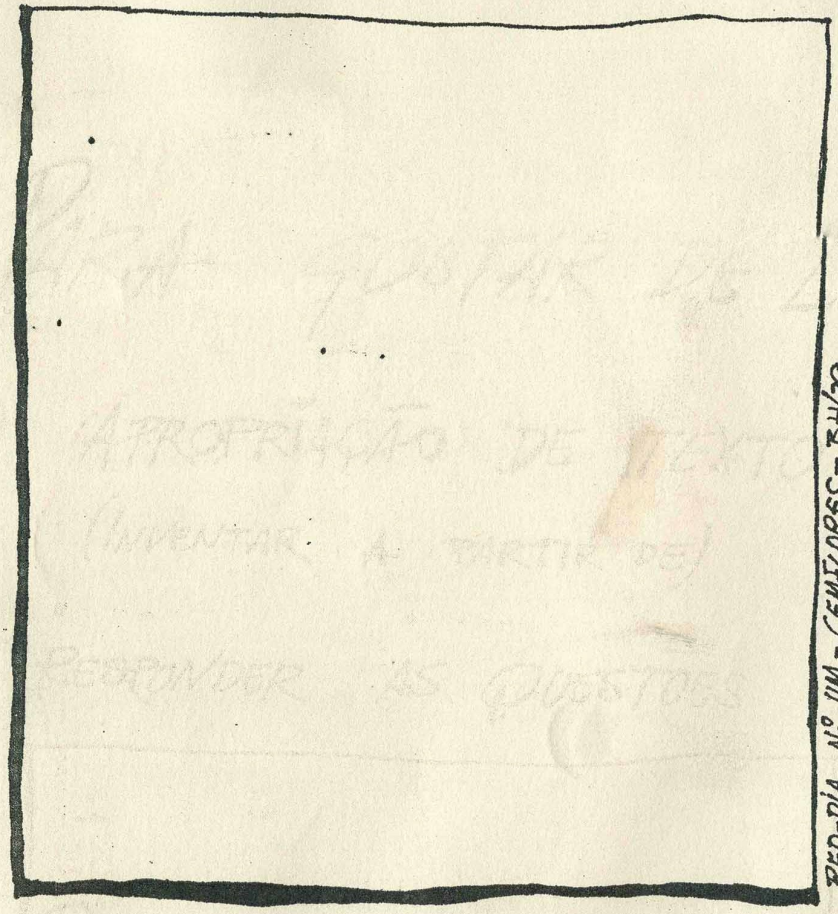
	Gatilho	1982	Marcelo Dolabela	A6 (horizontal)	Cemflores/ Coração Malasarte	
	Paixão	1982	Marcelo Dolabela	A6	Ex-Cemflores	
	Setembro	1982	Marcelo Dolabela	A6	Ex-Cemflores	
	Sexo Explícito	1982	Marcelo Dolabela e Rubens Mendonça	15x16cm		
	Café com leite	1982	Hélio Lette e Marcelo Dolabela	A6	Ex-Cemflores	
	Proética	1982	Luis Santiago	A6	Ex-Cemflores	

ENVELOPE **RED-DIA**

PARA GOSTAR DE LER...

① APROPRIAÇÃO DE TEXTO
(INVENTAR A PARTIR DE)

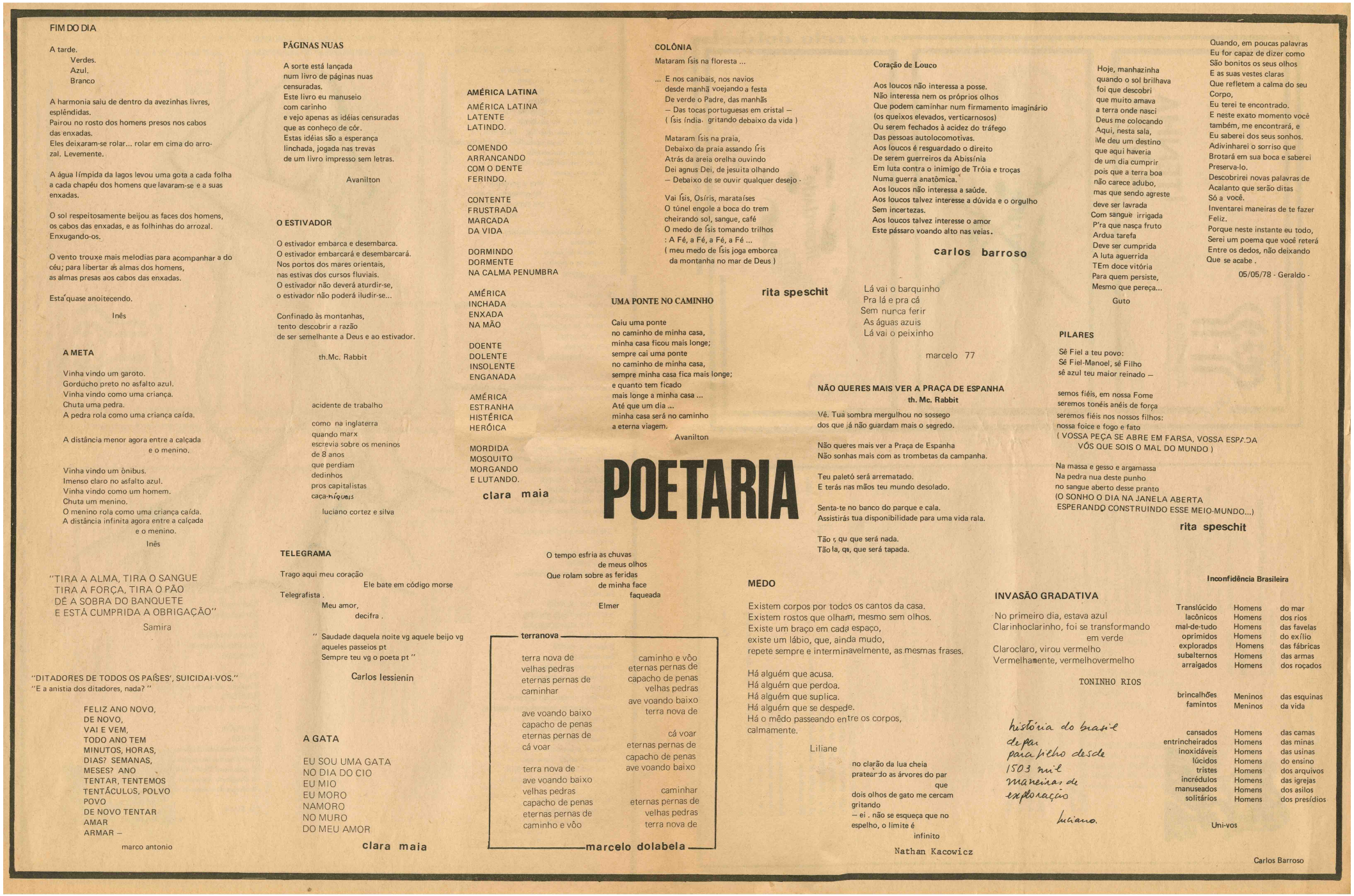
② RESPONDER AS QUESTÕES



RED-DIA Nº UM - CEM/LORES - BH/79

POETA É UM OPERÁRIO QUE AINDA NÃO PODE FAZER GREVE -

Figura 13 - *Poetaria*, páginas centrais da revista Cemflores n.0, 1978.



POETARIA

FIM DO DIA

A tarde.
Verdes.
Azul.
Branco

A harmonia saiu de dentro da avezinhas livres,
esplêndidas.
Pairou no rosto dos homens presos nos cabos
das enxadas.
Eles deixaram-se rolar... rolar em cima do arro-
zal. Levemente.

A água límpida da lagos levou uma gota a cada folha
a cada chapéu dos homens que lavaram-se e a suas
enxadas.

O sol respeitosamente beijou as faces dos homens,
os cabos das enxadas, e as folhinhas do arrozal.
Enxugando-os.

O vento trouxe mais melodias para acompanhar a do
céu; para libertar as almas dos homens,
as almas presas aos cabos das enxadas.

Está quase anoitecendo.

Inês

A META

Vinha vindo um garoto.
Gorducho preto no asfalto azul.
Vinha vindo como uma criança.
Chuta uma pedra.
A pedra rola como uma criança caída.

A distância menor agora entre a calçada
e o menino.

Vinha vindo um ônibus.
Imenso claro no asfalto azul.
Vinha vindo como um homem.
Chuta um menino.
O menino rola como uma criança caída.
A distância infinita agora entre a calçada
e o menino.

Inês

"TIRA A ALMA, TIRA O SANGUE
TIRA A FORÇA, TIRA O PÃO
DÊ A SOBRA DO BANQUETE
E ESTÁ CUMPRIDA A OBRIGAÇÃO"

Samira

"DITADORES DE TODOS OS PAÍSES', SUICIDAI-VOS."
"E a anistia dos ditadores, nada? "

FELIZ ANO NOVO,
DE NOVO,
VAI E VEM,
TODO ANO TEM
MINUTOS, HORAS,
DIAS? SEMANAS,
MESES? ANO
TENTAR, TENTEMOS
TENTÁCULOS, POLVO
POVO
DE NOVO TENTAR
AMAR
ARMAR –

marco antonio

PÁGINAS NUAS

A sorte está lançada
num livro de páginas nuas
censuradas.
Este livro eu manuseio
com carinho
e vejo apenas as idéias censuradas
que as conheço de cór.
Estas idéias são a esperança
linchada, jogada nas trevas
de um livro impresso sem letras.

Avanilton

O ESTIVADOR

O estivador embarca e desembarca.
O estivador embarcará e desembarcará.
Nos portos dos mares orientais,
nas estivas dos cursos fluviais.
O estivador não deverá aturdir-se,
o estivador não poderá iludir-se...

Confinado às montanhas,
tento descobrir a razão
de ser semelhante a Deus e ao estivador.

th.Mc. Rabbit

acidente de trabalho

como na inglaterra
quando marx
escrevia sobre os meninos
de 8 anos
que perdiam
dedinhos
pros capitalistas
caça-níqueis

luciano cortez e silva

TELEGRAMA

Trago aqui meu coração
Ele bate em código morse
Telegrafista .
Meu amor,
decifra .

" Saudade daquela noite vg aquele beijo vg
aqueles passeios pt
Sempre teu vg o poeta pt "

Carlos Iessienin

A GATA

EU SOU UMA GATA
NO DIA DO CIO
EU MIO
EU MORO
NAMORO
NO MURO
DO MEU AMOR

clara maia

AMÉRICA LATINA

AMÉRICA LATINA
LATENTE
LATINDO.

COMENDO
ARRANCANDO
COM O DENTE
FERINDO.

CONTENTE
FRUSTRADA
MARCADA
DA VIDA

DORMINDO
DORMENTE
NA CALMA PENUMBRA

AMÉRICA
INCHADA
ENXADA
NA MÃO

DOENTE
DOLENTE
INSOLENTE
ENGANADA

AMÉRICA
ESTRANHA
HISTÉRICA
HERÓICA

MORDIDA
MOSQUITO
MORGANDO
E LUTANDO.

clara maia

COLÔNIA

Mataram Ísis na floresta ...

... E nos canibais, nos navios
desde manhã voejando a festa
De verde o Padre, das manhãs
– Das tocas portuguesas em cristal –
(Ísis índia. gritando debaixo da vida)

Mataram Ísis na praia,
Debaixo da praia assando Íris
Atrás da areia orelha ouvindo
Dei agnus Dei, de jesuita olhando
– Debaixo de se ouvir qualquer desejo -

Vai Ísis, Osíris, marataíses
O túnel engole a boca do trem
cheirando sol, sangue, café
O medo de Ísis tomando trilhos
: A Fé, a Fé, a Fé, a Fé ...
(meu medo de Ísis joga emborca
da montanha no mar de Deus)

rita speschit

UMA PONTE NO CAMINHO

Caiu uma ponte
no caminho de minha casa,
minha casa ficou mais longe;
sempre cai uma ponte
no caminho de minha casa,
sempre minha casa fica mais longe;
e quanto tem ficado
mais longe a minha casa ...
Até que um dia ...
minha casa será no caminho
a eterna viagem.

Avanilton

O tempo esfria as chuvas
de meus olhos
Que rolam sobre as feridas
de minha face
faqueada

Elmer

terranova

terra nova de
velhas pedras
eternas pernas de
caminhar

ave voando baixo
capacho de penas
eternas pernas de
cá voar

terra nova de
ave voando baixo
velhas pedras
capacho de penas
eternas pernas de
caminho e vôo

caminho e vôo
eternas pernas de
capacho de penas
velhas pedras
ave voando baixo
terra nova de

cá voar
eternas pernas de
capacho de penas
ave voando baixo

caminhar
eternas pernas de
velhas pedras
terra nova de

marcelo dolabela

Coração de Louco

Aos loucos não interessa a posse.
Não interessa nem os próprios olhos
Que podem caminhar num firmamento imaginário
(os queixos elevados, verticarnosos)
Ou serem fechados à acidez do tráfego
Das pessoas autolocomotivas.
Aos loucos é resguardado o direito
De serem guerreiros da Abissínia
Em luta contra o inimigo de Tróia e troças
Numa guerra anatômica.
Aos loucos não interessa a saúde.
Aos loucos talvez interesse a dúvida e o orgulho
Sem incertezas.
Aos loucos talvez interesse o amor
Este pássaro voando alto nas veias.

carlos barroso

Lá vai o barquinho
Pra lá e pra cá
Sem nunca ferir
As águas azuis
Lá vai o peixinho

marcelo 77

NÃO QUERES MAIS VER A PRAÇA DE ESPANHA

th. Mc. Rabbit

Vê. Tua sombra mergulhou no sossego
dos que já não guardam mais o segredo.

Não queres mais ver a Praça de Espanha
Não sonhas mais com as trombetas da campanha.

Teu paletó será arrematado.
E terás nas mãos teu mundo desolado.

Senta-te no banco do parque e cala.
Assistirás tua disponibilidade para uma vida rala.

Tão r, qu que será nada.
Tão la, qu, que será tapada.

MEDO

Existem corpos por todos os cantos da casa.
Existem rostos que olham, mesmo sem olhos.
Existe um braço em cada espaço,
existe um lábio, que, ainda mudo,
repete sempre e interminavelmente, as mesmas frases.

Há alguém que acusa.
Há alguém que perdoa.
Há alguém que suplica.
Há alguém que se despede.
Há o mêdo passeando entre os corpos,
calmamente.

Liliane

no clarão da lua cheia
prateando as árvores do par
que
dois olhos de gato me cercam
gritando
– ei . não se esqueça que no
espelho, o limite é
infinito

Nathan Kacowicz

Hoje, manhazinha
quando o sol brilhava
foi que descobri
que muito amava
a terra onde nasci
Deus me colocando
Aqui, nesta sala,
Me deu um destino
que aqui haveria
de um dia cumprir
pois que a terra boa
não carece adubo,
mas que sendo agreste
deve ser lavrada
Com sangue irrigada
P'ra que nasça fruto
Ardua tarefa
Deve ser cumprida
A luta aguerrida
TEm doce vitória
Para quem persiste,
Mesmo que pereça...

Guto

PILARES

Sê Fiel a teu povo:
Sê Fiel-Manoel, sê Filho
sê azul teu maior reinado –

semos fiéis, em nossa Fome
seremos tonéis anéis de força
seremos fiéis nos nossos filhos:
nossa foice e fogo e fato
(VOSSA PEÇA SE ABRE EM FARSA, VOSSA ESPADA
VÓS QUE SOIS O MAL DO MUNDO)

Na massa e gesso e argamassa
Na pedra nua deste punho
no sangue aberto desse pranto
(O SONHO O DIA NA JANELA ABERTA
ESPERANDO CONSTRUINDO ESSE MEIO-MUNDO...)

rita speschit

INVASÃO GRADATIVA

No primeiro dia, estava azul
Clarinhoclarinho, foi se transformando
em verde
Claroclaro, virou vermelho
Vermelhamente, vermelhovermelho

TONINHO RIOS

Quando, em poucas palavras
Eu for capaz de dizer como
São bonitos os seus olhos
E as suas vestes claras
Que refletem a calma do seu
Corpo,
Eu terei te encontrado.
E neste exato momento você
também, me encontrará, e
Eu saberei dos seus sonhos.
Adivinharei o sorriso que
Brotará em sua boca e saberei
Preserva-lo.
Descobrirei novas palavras de
Acalanto que serão ditas
Só a você.
Inventarei maneiras de te fazer
Feliz.
Porque neste instante eu todo,
Serei um poema que você reterá
Entre os dedos, não deixando
Que se acabe .

05/05/78 - Geraldo -

Inconfidência Brasileira

Translúcido	Homens	do mar
lacônicos	Homens	dos rios
mal-de-tudo	Homens	das favelas
oprimidos	Homens	do exílio
explorados	Homens	das fábricas
subalternos	Homens	das armas
arraigados	Homens	dos roçados
brincalhões	Meninos	das esquinas
famintos	Meninos	da vida
cansados	Homens	das camas
entrincheirados	Homens	das minas
inoxidáveis	Homens	das usinas
lúcidos	Homens	do ensino
tristes	Homens	dos arquivos
incrédulos	Homens	das igrejas
manuseados	Homens	dos asilos
solitários	Homens	dos presídios

Uni-vos

história do brasil
depar
para filho desde
1503 mil
maneiras de
exploração

luciano.

Carlos Barroso

Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.0, 1978.

Figura 26 - *Viva a república dos meninos!!* Luciano Cortez, páginas centrais da revista Cemflores, n.3, 1979.



Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.3, 1979.

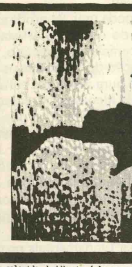

VIVA A
VAMOS!
BAM!
BAM!
BAM!
Bom dia!
Bom dia!
Bom dia

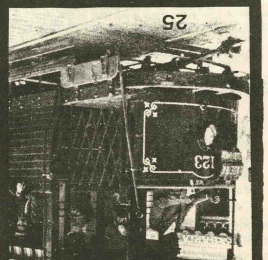
Figura 30 - *Quem desafia o coro dos contentes*, revista Cemflores n.2, 1978.

quem desafia o coro dos contentes

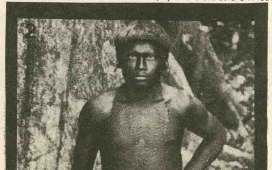

operário na construção do Empire State Building


Um operário-maestro dirige de um telhado uma orquestra de sirenes de fábrica (Moscou, primeiros anos)

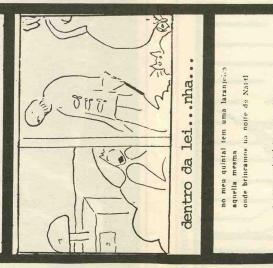


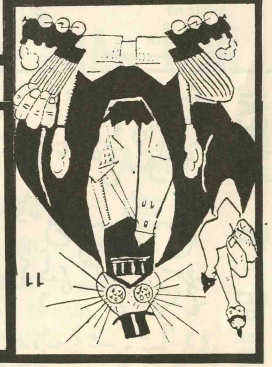






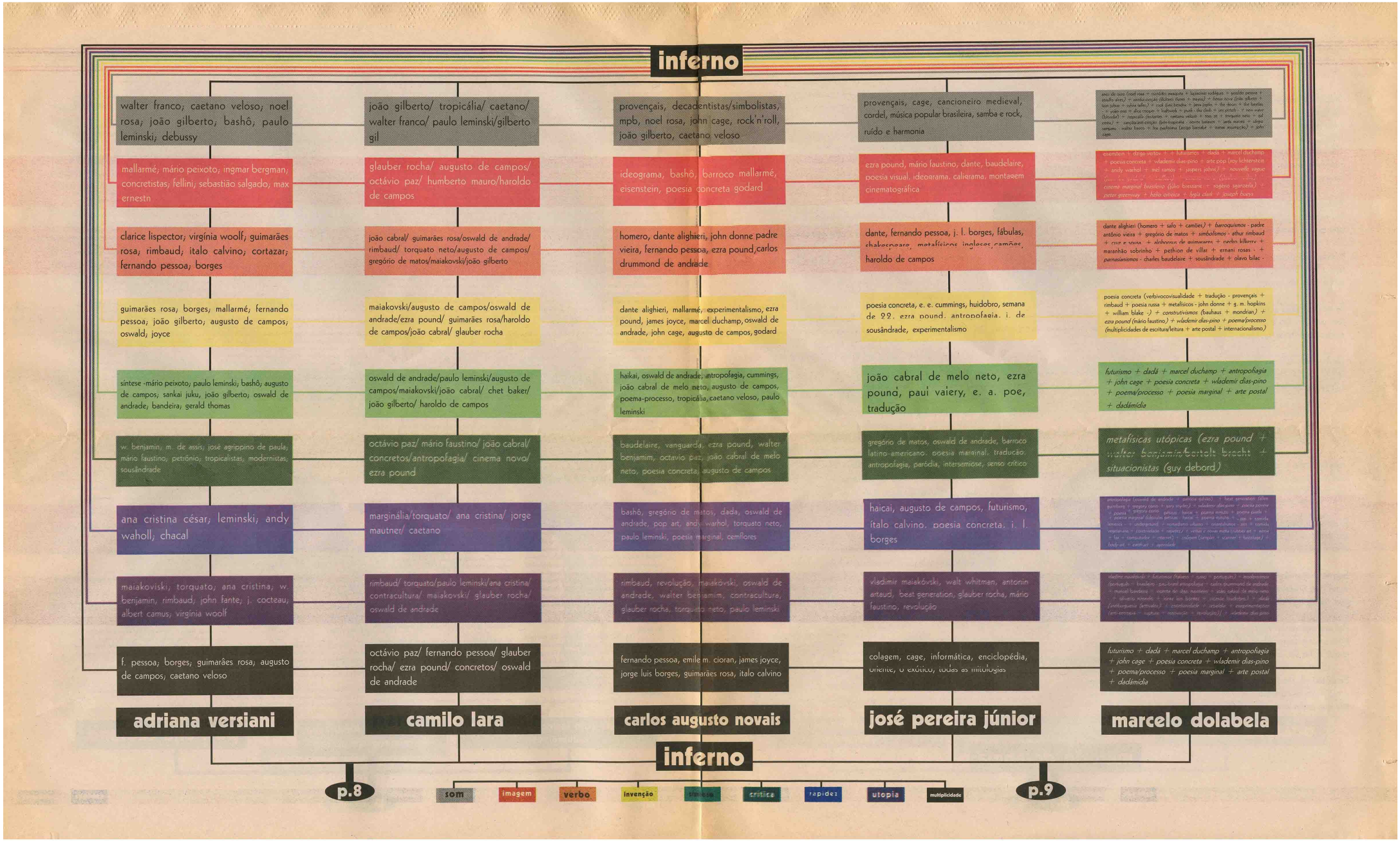






Fonte: CEMFLORES. Belo Horizonte: Cemflores, n.2, 1978.

Figura 31 - Páginas centrais do jornal Inferno n.1, 1998.



Fonte: DOLABELA, Marcelo; LARA, Camilo; NOVAIS, Carlos Augusto e VERSIANI, Adriana (org.). Jornal **Inferno** n.1. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, 1998.

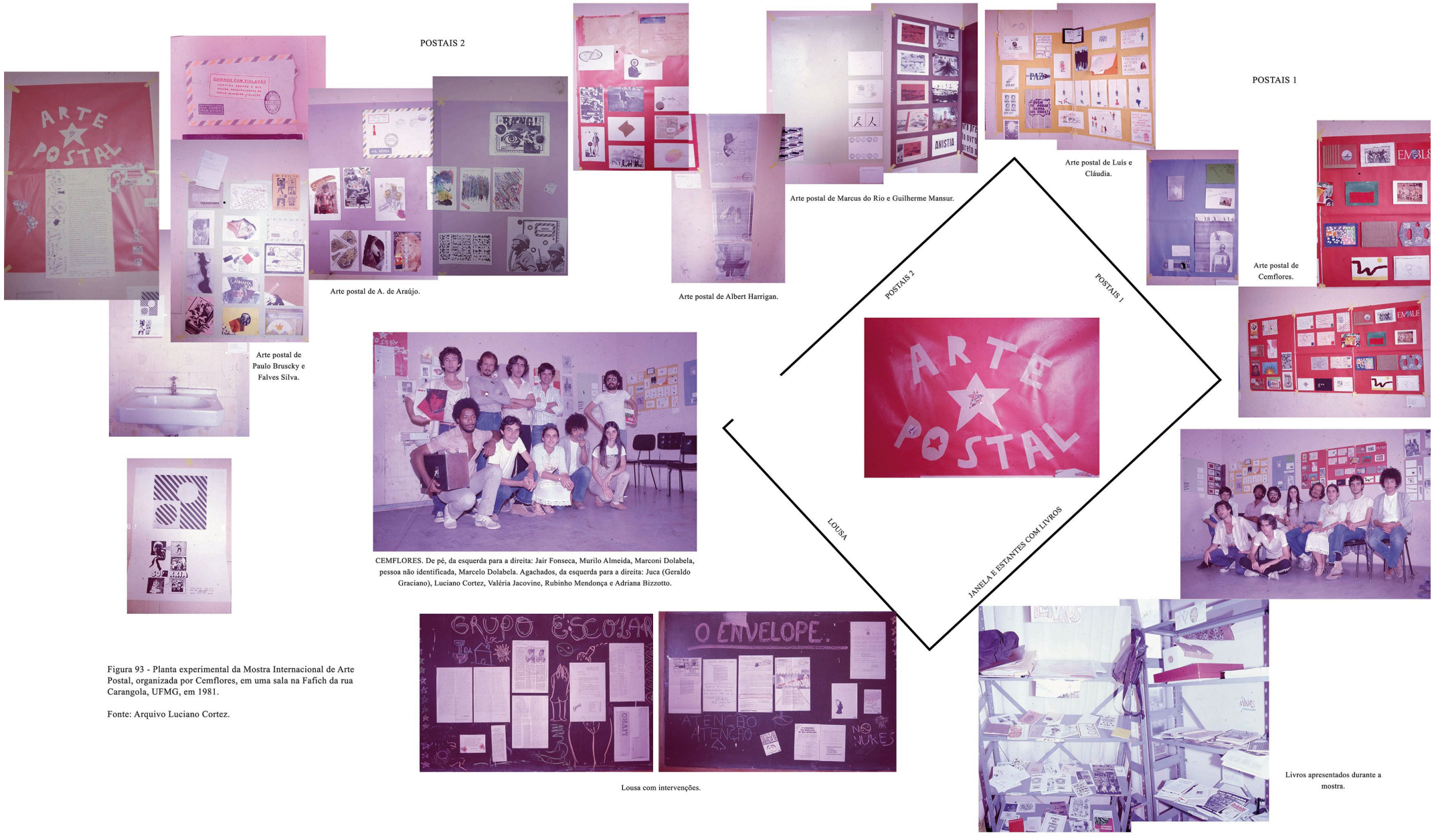


Figura 93 - Planta experimental da Mostra Internacional de Arte Postal, organizada por Cemflores, em uma sala na Fafich da rua Carangola, UFMG, em 1981.

Fonte: Arquivo Luciano Cortez.

O POEMA E A GREVE DO POETA OPERÁRIO
CEMFLORES
BELO HORIZONTE - MG