



RAISA GONÇALVES FAETTI

***O MANIFESTO-ATAQUE E A CRISE
DA POESIA CONTEMPORÂNEA***

**LAVRAS – MG
2021**

RAISA GONÇALVES FAETTI

O MANIFESTO-ATAQUE E A CRISE DA POESIA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras/Português, para a obtenção do título de Licenciado.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

LAVRAS – MG
2021

RAISA GONÇALVES FAETTI

O MANIFESTO-ATAQUE E A CRISE DA POESIA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras/Português, para a obtenção do título de Licenciado.

APROVADA em 21 de junho de 2021.

Dr. Rodrigo Garcia Barbosa

UFLA

Dra. Roberta Guimaraes Franco Faria de Assis

UFMG

Dra. Dalva de Souza Lobo

UFLA

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS – MG
2021**

*Dedico ao Larvas Poesia esta pequena reflexão teórica
para que sejamos contemporâneos do nosso tempo,
porque ele sempre passa,
mas a poesia é sempre nova.*

AGRADECIMENTOS

A minha família, Vladimir, Indaia e Rairis, com profundo amor, pois foi através das histórias incríveis que compartilhamos pelos cinco cantos desse país maravilhoso que me tornei um ser humanizado.

Ao *tal Lucas*, meu “Amor 77” roubado de Cortázar. Obrigada pela provocação inicial que fundamentou este TCC – estuda a gente! Obrigada também por tudo o que fazemos e por sabermos exatamente o que não somos.

Ao Vinícius Tobias, pela criação do Larvas Poesia e pela intuição certa sobre a necessidade de produzirmos material crítico.

A Camila e a Juliana, que viram antes de mim uma possibilidade de estudo acadêmico no trabalho do Larvas Poesia e por isso também me serviram de referência.

Ao Prof. Rodrigo Garcia Barbosa, que muito me ensina e inspira através de sua orientação cabralina (contida, precisa, atenta e provocadora) e do zelo com que exerce a docência.

As professoras Roberta Guimaraes Franco Faria de Assis e Dalva de Souza Lobo, pelas inestimáveis contribuições a este trabalho.

Ao Prof. Paulo Ricardo Gherardi Hein, chefe e amigo, que sempre incentivou minha formação e deu todo o suporte necessário para que eu conseguisse conciliar meus estudos com minha função administrativa nesta Universidade.

A toda equipe docente e técnica do EaD da UFLA e, nominalmente, as coordenadoras do curso, Profs. Roberta e Mauricéia; a secretária Fernanda; a coordenadora do Polo Campo Belo Risianne, a tutora presencial Patrícia, pela excelência no desempenho das funções e por acreditarem que o ensino à distância também transforma.

Aos amigos de curso: Deividy, pelas provocações e aprendizados e Karla, o lado prosa da poesia, pela companhia alegre nas viagens, pela parceria nos trabalhos e atividades e por todas as conversas que sempre me ajudaram.

Aos amigos da vida, Vinicinho e Lila, Ayla e Junin, Teka, Luiza, por tantas experiências bonitas.

RESUMO

Este trabalho parte da análise proposta por Marcos Siscar de que o discurso recorrente sobre a crise da poesia é um discurso através do qual a própria poesia se constitui e pode refundar suas bases epistemológicas para analisar de quais maneiras o *Manifesto-ataque*: poesia do ato, texto propositivo publicado em 2017 pelo coletivo Larvas Poesia, dramatiza essa crise, que por sua vez, funciona como um elemento de atualização teórica do grupo. Para isso, baseou-se principalmente em Hugo Friedrich, Michael Hamburger e Peter Bürger para discutir como a modernidade e as vanguardas literárias se relacionam com a construção do discurso da crise e em Renato Rezende, Marjorie Perloff, Marcos Siscar e Giorgio Agamben para analisar como esse discurso permanece presente na contemporaneidade. O manifesto analisado relaciona-se de modo bastante crítico com a tradição literária na qual se filia na medida em que visa superar essa tradição ao mesmo tempo em que a reafirma e, além disso, acaba deslocando a discussão sobre a matéria poética para a discussão sobre o lugar do poético na sociedade. Contudo, é exatamente na medida em que destaca e tenciona todas essas relações, colocando-as em crise, que o *Manifesto-ataque* pode construir uma reflexão contemporânea da poesia como lugar de promessa.

Palavras-chave: Vanguardas. Poesia contemporânea. Crise da poesia. Manifesto. Larvas Poesia.

ABSTRACT

This work starts from the analysis proposed by Marcos Siscar that the recurrent discourse on the crisis of poetry is a discourse through which poetry itself is constituted and can refound its epistemological bases to analyze in what ways the *Manifesto-ataque: poesia do ato*, a propositional text published in 2017 by the Larvas Poesia collective, dramatizes this crisis, which in turn works as an element of theoretical updating of the group. For this, it drew mainly on Hugo Friedrich, Michael Hamburguer and Peter Bürger to discuss how modernity and literary vanguards relate to the construction of the crisis discourse and on Renato Rezende, Marjorie Perloff, Marcos Siscar and Giorgio Agamben to analyze how this discourse remains present in contemporary times. The analyzed manifesto is very critically related to the literary tradition to which it is affiliated, as it seeks to overcome this tradition at the same time as it reaffirms it and, furthermore, ends up shifting the discussion about poetic matter to the discussion about the place of the poetic in society. However, it is precisely insofar as it highlights and intends all these relationships, putting them in crisis, that the Manifesto-Ataque can build a contemporary reflection on poetry as a place of promise.

Keywords: Vanguards. Contemporary poetry. Poetry crisis. Manifest. Larvas Poesia.

SUMÁRIO

1.	DOIS PROBLEMAS.....	10
2.	O <i>TOPOS</i> DA CRISE DA POESIA NO TEMPO	11
2.1	Modernidade e vanguarda	11
2.2	Tensões contemporâneas	18
2.3	O manifesto literário como objeto de crise	23
3.	MANIFESTANDO A CRISE.....	26
3.1.	Larvas Poesia e o <i>Manifesto-ataque</i> : poesia do ato	26
3.2	A crise originária.....	28
3.3	A crise constitutiva	35
3.4	A crise contemporânea	40
4.	NENHUMA SOLUÇÃO.....	46
	REFERÊNCIAS	47
	ANEXO I. <i>Manifesto-ataque</i> : poesia do ato.	50

1 DOIS PROBLEMAS

Esse trabalho nasceu do interesse intelectual em conhecer, compreender e estudar poesia contemporânea brasileira e também da minha trajetória pessoal como poeta integrante do coletivo Larvas Poesia. Talvez vice-versa. Explico.

Em outubro de 2009, criei o blog Linhanaretina¹ na tentativa de organizar alguns poemas de minha autoria, numa atitude mais pessoal do que por considerar que esses textos guardavam algum valor estético ou que eu fosse uma poeta, palavra forte demais. Em 2011 os rapazes do Larvas Poesia tiveram acesso a esse blog e resolveram publicar um poema meu no blog do grupo. Desde então, mantemos laços de amizade e um diálogo crítico muito mais próximo da antítese que da síntese, mas enriquecedor de todas as maneiras. Diálogo e amizade que, inclusive, fizeram com que eu começasse a licenciatura em Letras com a intenção de melhorar a escrita, me inteirar das discussões teóricas mais recentes sobre poesia e ajudar na atuação do grupo.

Assim, partindo da análise proposta por Marcos Siscar (2010; 2016) de que o discurso recorrente sobre a constatação do fim ou da crise da poesia, na verdade, é um discurso através do qual a própria poesia se constitui e pode se atualizar, refundando suas bases epistemológicas e permanecendo como um lugar de promessa na sociedade, o objetivo deste trabalho é analisar de quais modos o *Manifesto-ataque*: poesia do ato, texto propositivo publicado em 2017 pelo Larvas, dramatiza essa crise e acaba por funcionar como um elemento de renovação do pensamento poético do grupo, inserindo-o de modo crítico nas discussões contemporâneas.

Para isso, fez-se necessário compreender, primeiramente, como a ideia de fim da poesia foi sendo construída e reafirmada ao longo da modernidade². Posteriormente, tentou-se demonstrar como as vanguardas europeias interpretaram e transformaram esse discurso de crise e como ele permanece, ainda hoje, de maneira muito marcada nas discussões poéticas. Também procuramos apresentar como o gênero manifesto saiu do campo político para integrar, definitivamente, o campo poético e quais são suas principais características.

Essa foi a forma que encontrei de resolver os dois problemas iniciais: como melhorar minha produção poética e do Larvas e como pensar criticamente sobre essa mesma produção. Espero ter, ao menos, iniciado esse processo.

¹ <http://linhanaretina.blogspot.com/>.

² Consideramos que o termo Modernidade compreende o período histórico iniciado em meados do Século XIX com o poeta francês Charles Baudelaire até o final do Século XX.

2 O *TOPOS* DA CRISE DA POESIA NO TEMPO

A Cova

*O rio
desde que nasce
deixa cavada
sua cova
nem os que contém
possuem parte
para que antes
enjeite-os
e morra em si*

(Raisa Gonçalves Faetti)

2.1 Modernidade e vanguarda

Nesta seção traçaremos as linhas gerais do processo histórico de construção da modernidade e das vanguardas europeias e brasileiras sob a perspectiva do *topos* da crise proposto por Marcos Siscar (2010; 2016), buscando compreender como esse *topos* manifesta-se ainda hoje de maneira decisiva para a compreensão da poesia brasileira contemporânea.

Vanessa Beatriz Bortulucce (2015) caracteriza a modernidade histórica europeia, a partir do Século XIX, pela formação dos atuais Estados-nação; pela consolidação do capitalismo; formação e crescimento da classe burguesa; rápido desenvolvimento científico e tecnológico e pelo positivismo filosófico ocidental. Por sua vez, a modernidade literária é entendida pela autora como movimento de reação e crítica aos próprios ideais modernos, ganhando corpo na segunda metade do Século XIX e estendendo-se pelo Século XX.

Assim, no campo literário o termo Modernidade surge com o poeta francês Charles Baudelaire no ensaio “*Le peintre et la vie moderne*” (“O pintor da vida moderna”), de 1859. Este trabalho é importante, pois há uma mudança de sentido do termo, que deixa de ser entendido como a simples oposição entre passado e presente para se apresentar, pela primeira vez, relacionado à transitoriedade da vida humana, à velocidade com que o novo se transforma em velho. Além disso, a obra considerada como marco da modernidade para a poesia ocidental é o poema *Un coup de dés* (“Um lance de dados”, 1897), de Stéphane Mallarmé, devido às suas várias inovações formais, como a ruptura com o verso tradicional, preocupação gráfica e com a organização espacial do poema, escolha lexical, construção de novos sentidos às palavras, estrutura sintática particular, etc. (CAMPOS, 1997).

Considerada então como reação e crítica aos próprios ideais predominantes da época, desde meados do Séc. XIX a lírica moderna, principalmente de tradição francesa, pela qual a poesia brasileira foi influenciada, pode ser caracterizada pela ruptura entre o *eu poético* e o *eu empírico*, pois o poeta deixa de figurar como a própria experiência, vivência do poema para assumir o papel de operador da linguagem, que por sua vez, se caracteriza como essencialmente dissonante no sentido de acolher as mais diversas contradições, seja entre belo e feio, real e absurdo ou entre forma e conteúdo. Além disso, foram se desenvolvendo novas relações semânticas e sintáticas entre as palavras e seus referentes, de forma que a poética moderna ficou cada vez mais autônoma e seus sentidos cada vez mais voltados para si mesma, para essa nova organização interna do poema. Ou seja, a linguagem poética moderna pode ser considerada como autônoma no sentido em que prescinde da correspondência imediata com o mundo concreto. Essas transformações formais resultaram no entendimento de “fim da poesia”, que se refere à crença de que a linguagem poética atingiu sua autonomia e hermetismo máximos, não sendo mais comunicável, estando descolada da realidade material e social e por isso, perdendo sua razão de ser (FRIEDRICH, 1991; CAMPOS, 1997; ORTEGA Y GASSET, 2001; BÜRGER, 2017).

Em relação ao contexto histórico, essa linguagem autônoma e dissonante corresponderia a certo desejo de fuga e ruptura com a sociedade da época, que passa a ser vista como uma sociedade demasiadamente mecanicista, pragmática, afastada da natureza e de valores humanos transcendentais, sem idealismos, e por isso, de maneira geral é uma sociedade vista sob uma perspectiva negativa e decadente pelos poetas, na qual a crescente divisão do trabalho e a separação dos diversos campos da vida humana foram os principais fatores responsáveis pelo gradual descolamento do campo das artes da *práxis* vital. Assim, a concepção de arte autônoma não resultaria apenas de um desenvolvimento técnico intrínseco, mas também de um processo histórico mais complexo, onde a situação do poeta moderno é a de alguém que, por não compactuar com os valores da sua época e por não encontrar mais um papel social de destaque na nova realidade, vai abandonar essa realidade, vai deixar de dar importância para as questões sociais, políticas e ideológicas para se refugiar na poesia, ou seja, para se dedicar a questões internas da própria linguagem poética visando construir uma outra realidade para si (FRIEDRICH, 1991; ORTEGA Y GASSET, 2001; BÜRGER, 2017).

Nesse sentido, podemos considerar que o desenvolvimento de uma linguagem autônoma na poesia moderna encontra íntima relação com o desejo de distanciamento da realidade, em decorrência da perda de prestígio social do poeta. Dito em outras palavras, a

uma linguagem autônoma que visa romper com seus referentes imediatos corresponderia uma atitude geral igualmente autônoma de ruptura com a realidade.

No entanto, de acordo com Michael Hamburger (2007), essa compreensão que se tornou predominante e que foi fundamentada e difundida principalmente através do trabalho de Hugo Friedrich (1991), além de tomar a poética francesa como única via possível através da qual se desenvolveu toda a modernidade ocidental, desconsiderando outras tradições e tendências, também desconsidera que a poesia moderna, por autônoma que seja, não pode ser entendida apartada da realidade na qual se constitui. Nessa linha, o autor considera como um erro metodológico comum nos estudos literários o fato de se atribuir significado social, ético e político a questões que são de cunho estritamente estético. Ou seja, para o autor nem a qualidade de uma obra pode ser medida pelo seu grau de distanciamento da realidade e nem esse grau de autonomia da obra deve ser confundido com a função da literatura como um todo.

A crítica de Hamburger (2007) é importante porque tenta mudar uma visão demasiadamente linear da história, que entende a literatura moderna como apartada da realidade, por outra perspectiva onde as relações entre poesia, sociedade e homem possam ser compreendidas de maneira mais dialética e aprofundada. Nesse sentido, Octavio Paz (2012) situa a origem da linguagem justamente na cisão entre homem e natureza, entre a palavra e o objeto. Ou seja, somente na medida em que o homem se distanciou do mundo natural foi possível para ele tomar consciência de si mesmo e nomear os objetos, de modo que a linguagem representaria a ligação e, ao mesmo tempo, a lembrança da separação entre homem e natureza. Assim, o autor vai tratar o poema como “poesia erguida”, ou seja, o poema representaria o trabalho intelectual consciente de desautomatização da linguagem através de certos recursos capazes de reconciliar homem e natureza no momento da experiência poética que transcende o cotidiano e desperta o leitor.

Sendo assim, por um lado, Paul Valéry (1991) avalia que nenhuma construção poética pode prescindir de pensamento abstrato, já que exige um trabalho intelectual e consciente do poeta na utilização dos recursos linguísticos para a materialização do poema. Além disso, o autor considera também que, devido às suas especificidades, a linguagem poética é “uma linguagem dentro de uma linguagem”, ou seja, na medida em que o poeta retira as palavras de seu uso cotidiano mais automatizado para construir novas relações sintáticas e semânticas, a linguagem deixa de ser primariamente um meio de comunicação para ser a própria comunicação, de modo que a finalidade do poema não é, necessariamente, comunicar algo, mas fornecer poesia, um sentido novo para a linguagem. Para Valéry (1991) o poema é como

um pêndulo que oscila entre a presença da sensação, da experiência do poético e a ausência dessa experiência, expressa na memória da linguagem e do pensamento abstrato que o poema encerra. Por outro lado, enquanto obra humana, o poema é essencialmente histórico e coletivo, pois exige participação do leitor e essa relação poeta-poema-leitor só pode se dar dentro de uma coletividade, de uma comunidade que compartilhe a mesma linguagem.

Ou seja, considerando os apontamentos de Paz (2012) e Valéry (1991), o poema parece estabelecer-se justamente na tensão de transcender a linguagem através da própria linguagem e de transcender a história sendo um objeto histórico que visa retornar ao tempo original do homem não cindido.

Nesse sentido, cabe ainda destacar que a especificidade da sintaxe poética de que estamos tratando se materializa no poema, grosso modo, através de recursos linguísticos sonoros, como a rima, assonância, aliteração, marcação rítmica; imagéticos, como a metáfora, a metonímia, a alegoria, a própria distribuição espacial do poema na página; e estruturais como a repetição, o paralelismo, estrofação e versificação, recursos esses que já estavam presentes nas manifestações poéticas de comunidades primitivas de diferentes lugares do planeta em tradições majoritariamente orais que antecedem a própria escrita. Além de possuírem função técnica, esses recursos também são construções históricas, com significado social, coletivo, que visavam uma experiência que transcendesse a realidade imediata das coisas, como no caso dos cantos ritualísticos, sejam eles religiosos ou de guerra, por exemplo (SPINA, 2002; ZUMTHOR, 1997; JAKOBSON, 1974; BOSI, 2000; PAZ, 2012).

Portanto, o ponto central da revisão crítica de Hamburger (2007) está no fato de que ao conciliar de maneira única pensamento, imaginação e sentimento na materialidade da linguagem, o poema não só representa como encarna a sua própria verdade, ou seja, o poema é, ao mesmo tempo, o que diz e o modo como diz. Nesse sentido, essa verdade da poesia ou caracterização do poético não consiste apenas na dicotomia entre corroborar ou abandonar a realidade, mas antes, em explorar essa realidade em busca de novas e infinitas possibilidades.

Porém, dizer que a verdade da poesia está além da dicotomia engajamento X distanciamento da realidade não supera essa dicotomia, mas acaba reafirmando-a. É justamente neste ponto que Siscar (2016) baseia sua argumentação ao considerar que Hamburger (2007), quando critica o texto de Friedrich (1991), desloca a questão da dicotomia engajamento X distanciamento do real sem, no entanto, resolvê-la.

Ou seja, para Siscar (2016), o fato da poesia moderna *reinvindicar* certa autonomia e distanciamento da realidade não significa que a obra seja, em si, afastada da realidade, que prescindia do contato com o seu entorno. Pelo contrário, essa reivindicação representa um

modo de participação na realidade, já que se dá através de recursos linguísticos e convenções poéticas que são históricas e que, por autônomas que pareçam, não perdem seu caráter mimético e representacional. Além disso, esse modo contraditório de participar de uma realidade, negando-a ou distanciando-se dela, acaba por revelar as crises e contradições dessa própria realidade. Nesse sentido, a ideia de poesia como fuga do real seria muito mais a interpretação que a crítica e a teoria literária deram à poética moderna que um estatuto mesmo dessa poética.

Assim, retornando à questão da verdade da poesia, para Siscar (2016) a especificidade da linguagem poética descrita por Hamburguer (2007) não estaria além da questão da fuga do real, mas seria justamente o elemento capaz de superar essa interpretação corrente em função de outro entendimento onde a autonomia da linguagem poética moderna seja vista como crítica e não como renúncia ao real, assumindo uma relação muito mais complexa e radical com o seu período histórico do que o que acontecia até então.

Por exemplo, uma das formas de manifestação do *topos* da crise na poesia moderna seria a incomunicabilidade que se estabelece entre a linguagem do poeta e a linguagem da sociedade onde este se insere e atua. Ora, se a linguagem desta sociedade está alienada, automatizada, essa comunidade torna-se incapaz de ouvir e experienciar o poema, e de modo inverso, se a linguagem do poema encontra-se de tal modo desautomatizada que a comunidade é incapaz de fruí-la, acaba tornando-se alienada, incapaz de se inserir socialmente, de modo que a contradição que o poema encerra reflete uma contradição da própria sociedade onde é produzido (PAZ, 2012; ADORNO, 2003; ELIOT, 1991; HAMBURGUER, 2007). Nesse sentido, para Siscar (2010;2016) a poesia moderna não estaria apartada da realidade, mas seria a representação máxima das contradições inerentes a essa própria realidade.

Assim, é justamente nesse cenário de tensões sobre o lugar social da poesia que surgem as primeiras vanguardas artísticas europeias, no início do Século XX e ainda sob certa influência simbolista dos primeiros poetas modernos como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. Essas vanguardas podem ser caracterizadas como movimentos que visavam romper com os padrões estéticos vigentes através de projetos ou programas coletivos baseados na ideia de que a arte não pode ser entendida apartada da realidade e por isso, fazem certa contraposição às tendências mais formalistas e autonomizadas. (SISCAR, 2016; FABBRINI, 2012; CAMPOS, 1997; BÜRGER, 2017; TELES, 2012).

Alguns autores, inclusive, propõem uma divisão dessas vanguardas em positivas, heroicas ou agregadoras, representadas pelo comprometimento com os ideais capitalistas e

positivistas, como o Futurismo; e as vanguardas líricas, negativas ou desagregadoras que buscavam denunciar e criticar a racionalidade técnica e utilitarista da época, como o Dadaísmo. No entanto, importa-nos o fato de que independente do posicionamento político, se concordando ou discordando dos valores da época, as vanguardas visavam, antes de tudo, a renovação poética através da transformação da linguagem. Nesse sentido, o período das vanguardas é caracterizado por uma intensa atividade intelectual, seja através da experimentação poética, do surgimento de novas e diversas teorias culturais ou de feitura do poema; do surgimento de revistas e manifestos, que eram constantemente atualizados ou abandonados em prol do próximo passo a ser dado rumo a uma nova ruptura na ordem das coisas (FABBRINI, 2012; TELES, 2012).

Grosso modo, podemos considerar que o período das vanguardas europeias vai desde os últimos anos do Século XIX até meados do Século XX. Porém, o período de maior atividade das primeiras vanguardas (como o futurismo, o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo), que aconteceu num cenário de constantes e profundas mudanças científicas, filosóficas e sociais, vai ser fortemente afetado pelas duas guerras mundiais que aconteceram entre 1914 e 1918 e entre 1939 e 1945, respectivamente. Com isso, vários desses primeiros projetos vanguardistas perderam seu poder de atuação e foram superados ou passaram por importantes inflexões conceituais. No entanto, após essas guerras, a condição mundial se transforma num cenário de crises econômicas e humanitárias, onde os países se esforçavam para se reconstruírem ao mesmo tempo que a guerra fria vai se delineando cada vez mais nitidamente, e neste período ressurgem algumas iniciativas vanguardistas que podem ser nomeadas como *neovanguarda*, visto que a atitude geral era a de revisar criticamente ou até mesmo de abandonar as inovações dos movimentos anteriores, como o minimalismo, o conceitualismo e a pop art. No Brasil temos como principal representante das vanguardas do início do Século XX o Modernismo (1922) e das vanguardas do pós-guerra o Concretismo (1950), ambos influenciados pelos movimentos europeus e norte-americanos, sendo que o Concretismo manteve uma disposição mais crítica e de recuperação que de abandono em relação tanto ao Modernismo quanto às vanguardas europeias (TELES, 2012; PERLOFF, 2013; FABBRINI, 2012).

Em vista desse contexto, as vanguardas artísticas, além de atacar movimentos e escolas precedentes, representaram também um ataque a toda “Instituição Arte”, que para Peter Bürger (2017) representa o conjunto do aparelho produtor, distribuidor e das concepções autonomizadas que determinam a recepção de obras artísticas num dado momento histórico, neste caso, o da modernidade. Ou seja, para o autor a importância da vanguarda, no geral, foi

menos em desenvolver um estilo próprio e definido e muito mais em efetuar uma profunda problematização da tradição artística, numa espécie de autocrítica cujo objetivo é trazer de volta a arte para a *práxis* vital.

Contudo, esse ataque à tradição é expresso na obra de arte vanguardista através de algumas características estilísticas próprias, como a busca pelo novo, pelo choque, pelo acaso e a tendência à fragmentação do todo em partes relativamente autônomas, que confere à obra um caráter artificial, alegórico e ambíguo, de menor teor representativo ou mimético (BÜRGER, 2017).

Além disso, Bürger (2017) destaca uma série de questões internas às vanguardas que acabaram contribuindo para o seu esvaziamento e que ecoam ainda hoje no modo como pensamos a poesia contemporânea, por exemplo, para retomar a questão colocada acima, o lugar da obra autônoma que, se por um lado separa a arte da *práxis* vital, tornando-a um agente alienante, por outro lado proporciona a distância necessária para superar a racionalidade burguesa e se tornar um agente desalienante.

Passando para um recorte mais específico, Ferreira Gullar (2010) considera que a evolução cultural de uma nação está estreitamente ligada à sua evolução socioeconômica, de modo que o Brasil, por ser uma nação mais nova e menos desenvolvida que a Europa, teria importado e adaptado as formas vanguardistas de lá para a nossa realidade social, que era bem diferente. Ou seja, para o autor, o Brasil precisaria primeiro ter amadurecido e consolidado sua identidade nacional para somente então produzir uma literatura que refletisse essa identidade e que pudesse ser reconhecida internacionalmente. O que aconteceu, no entanto, não foi isso, pois as vanguardas brasileiras, como o Modernismo e o Concretismo, apesar de desenvolverem a pesquisa formal e de possuírem um projeto de construção identitária nacional, não conseguiram assumir uma postura suficientemente desalienante para retirar o país da condição de dependência cultural de outras nações.

Seguindo o mesmo viés, porém com um tom mais contundente, Otto Maria Carpeaux em versão de 2020 de ensaio publicado no Brasil em 1968 considera que tanto o tradicionalismo quanto o vanguardismo brasileiros representam apenas a manutenção do *status quo* de uma estrutura social estagnada, que importa tendências europeias e produz uma literatura que não chega a ser consumida pela maioria da população, não produzindo, portanto, uma historicidade própria brasileira e reforçando a ideia de colonialismo cultural. Para o autor, a projeção internacional da poesia brasileira conseguida pelo Concretismo representaria um neocolonialismo travestido de nacionalismo, o que reforça a importância de estudos aprofundados sobre a relação entre literatura e sociedade.

Resumindo as ideias apresentadas até aqui, podemos entender que a modernidade se fundamentou no signo da ruptura, de fim, ou seja, da crise entendida como crítica. Isso aconteceu porque os diversos e sucessivos movimentos artísticos de vanguarda, ao visarem romper com os padrões estéticos vigentes e proporem novos padrões, acabaram por estabelecer uma verdadeira “tradição da ruptura”, termo cunhado por Paz (1984), que se refere ao fato de que o novo se transforma imediatamente em velho ao mesmo tempo em que o antigo é constantemente atualizado, ambos convivendo no agora. Nesse sentido, a tradição moderna vanguardista seria a expressão de uma importante mudança na consciência histórica da nossa civilização, não mais centrada num passado atemporal ou num futuro redentor, mas no presente transitório (PAZ, 2012; SISCAR, 2016).

Desse modo, apesar da constatação histórica de que as vanguardas artísticas não conseguiram desinstitucionalizar a arte, elas demonstraram como essa institucionalização pode determinar a produção e recepção de obras artísticas e também como a dicotomia entre “arte pura” ou autônoma e *práxis* vital ficou superada, já que, no período pós-vanguarda do final do Séc. XX o sentido da obra de arte passa a ser considerado como uma construção social e histórica e não mais como algo separado da realidade (BÜRGER, 2017).

2.2 Tensões contemporâneas

Conforme o exposto até aqui, consideraremos que as vanguardas artísticas que surgiram no final do Século XIX mantiveram-se ativas até meados de 1960, quando perdem sua força mobilizadora (FABBRINI, 2012; SISCAR, 2016). Essa consideração é feita em grande parte baseada na edição de 1997 do ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, escrito em 1984 por Haroldo de Campos, onde o autor considera o período posterior à década de 60 como não sendo “propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*”.

Dessa forma, Siscar (2010; 2016), parte das questões sobre o esgotamento dos projetos estéticos e utópicos da vanguarda levantadas no ensaio de Campos (1997), para nomear esse período histórico como “fim das vanguardas”, que será a terminologia utilizada também neste trabalho. Desse modo, podemos caracterizar o “fim das vanguardas” como o período iniciado após a década de 1960 e que dura até o presente, onde a poesia passa a ser produzida, consumida e pensada não mais em relação aos projetos utópicos, mas sob o *topos* da crise, que por sua vez, vai se estabelecer, para além de questões formais muito mais como uma

crise ou crítica do próprio lugar da poesia numa sociedade contemporânea fragmentada, plural, transitória e pós-utópica.

Contextualizando melhor o período do “fim das vanguardas” no Brasil, depois das duas guerras mundiais na primeira metade do Século XX e da ditadura militar entre os anos 1964 e 1985, temos que a partir da década de 80 o cenário nacional era o da redemocratização enquanto que internacionalmente o ocidente lidava com o declínio do comunismo, o início dos processos de globalização pós-guerra fria e de profundas mudanças tecnológicas. Concomitantemente, na poesia houve, por um lado, uma retração das grandes questões poético-políticas coletivas e, por outro lado, o desenvolvimento simultâneo e não programático de diferentes poéticas espalhadas pelo país. Essas duas tendências vão resultar nas constatações correntes da “falta de projeto coletivo” e da “hipótese da diversidade”, que representam as linhas de força pelas quais a crítica literária vai analisar as obras da época, contribuindo para o estabelecimento da ideia geral de “crise” da poesia brasileira (SISCAR, 2010; 2016)

Nesse sentido, com o “fim das vanguardas” estabelece-se no Brasil uma percepção de que a nossa poesia mais recente teria perdido seu poder social e sua potencia estética, ou seja, de que a poesia contemporânea brasileira estaria preferindo falar de pequenos temas cotidianos ao invés dos grandes temas sociais e políticos e sem perspectiva de novas e profundas reformas na linguagem. Isso resultaria numa poesia desmobilizada e pulverizada em várias poéticas diferentes sem que nenhuma delas conseguisse relevância social (SISCAR, 2010; 2016).

Essa interpretação que, conforme Siscar (2010; 2016), predominou durante algum tempo nos estudos literários e que se apresenta como entendimento corrente até os dias atuais, seja na Universidade, na mídia ou até mesmo entre círculos de poetas em atividade, representa um clichê ultrapassado e perigoso, pois, a exemplo do que aconteceu na modernidade, toma a poesia contemporânea como uma poesia autônoma, desinteressante e desimportante. Além disso, se a poesia é considerada como distante da realidade, não pode ser tomada como objeto de conhecimento, o que por sua vez, reforça a constatação de que a poesia está em crise, em extinção, e já não encontra mais um papel de centralidade na sociedade atual.

Partindo desse ponto, Siscar (2010; 2016) identifica o *topos* da crise contemporânea justamente nessa constatação de que a literatura, e mais especificamente a poesia, estaria em decadência, ou seja, sem prestígio social. A partir disso, o autor passa a investigar a questão não mais como um pressuposto, mas como um discurso que, externamente representa uma construção histórica e cultural que remonta ao início da modernidade, e internamente funciona

como próprio discurso constitutivo do poético, como maneira do poético dialogar com as questões do seu tempo. Nesse sentido, o *topos* da crise contemporânea corresponde mais ao lugar crítico e de crítica que o poético ocupa na sociedade, através da dramatização das contradições e violências do seu tempo e menos a uma noção fatalista de fim da poesia.

Para contrapor essa noção negativa de crise, o autor reforça a ideia de que não é a tradição poética que se distanciou da realidade, mas a interpretação que a crítica deu a essa tradição, entendendo por desinteresse as contradições entre o poético e o social e entre o discurso e o objeto desse discurso. Assim, Siscar (2016) defende a ideia de que se a poesia está em crise, não é no sentido de fuga ou desinteresse pelo real, mas no sentido de procurar seu próprio lugar nesse real. Dessa maneira as discussões contemporâneas fazem-se totalmente pertinentes na medida em que investigam os modos como as leituras sobre a tradição literária se modificam historicamente, permeando, inclusive, as noções do presente.

Nesse contexto, de acordo com Ricardo Nascimento Fabbrini (2012) e Campos (1997), o que se transformou profundamente com o fim da atividade das vanguardas foi o *ethos* do progresso cultural e do futuro, a utopia. A arte contemporânea não visa mais chegar a um resultado formal comum, a um objetivo programático coletivo, pois a tensão agora se constrói de múltiplas maneiras na relação movediça e transitória entre tradição e inovação, com a obra artística representando formulações singulares que dão novos sentidos ao presente e, por consequência, ao passado e ao futuro, simultaneamente.

De maneira geral, observa-se uma tensão entre tendências subjetivistas e formalistas, entre experiência e experimentação, cujos polos Siscar (2010) localiza entre os movimentos do Concretismo e da Poesia Marginal enquanto Renato Rezende (2014) situa essa tensão entre Concretismo e Neoconcretismo. De todo modo, interessa-nos aqui destacar que o que está em jogo nessa ideia de crise é a tensão dialética entre elementos de uma tradição vanguardista em declínio e uma poesia contemporânea heterogênea ainda em construção. Ou seja, o poeta contemporâneo precisa lidar, ao mesmo tempo, com velhos paradigmas ainda não superados e novos paradigmas ainda em definição para buscar sua própria via de ação, considerando que não houve apenas um deslocamento das questões da poesia como também do próprio lugar da poesia na sociedade contemporânea.

Nesse sentido, a constatação que a crítica literária faz da “falta de projeto coletivo” não significa que a poesia contemporânea esteja qualitativamente pior ou em vias de extinção, pelo contrário, essa aparente retração aponta para profundas transformações na poesia, que se por um lado abandona posições politicamente marcadas, hoje apresenta interesse pelo desdobramento dessas posições, por novas combinações e elaborações, sendo que analisar

esse processo de transformação em suas contradições e complexidades deveria ser o objetivo principal da análise crítica e não a mera constatação em si, que acaba assumindo um tom desqualificador. Até porque, a poesia enquanto dramatização do presente que a constitui também não possui um sentido pronto e definido, permanecendo como lugar de promessa (SISCAR, 2010).

Além disso, Siscar (2016) e Fabbrini (2012) entendem esse enunciado do “fim das vanguardas” como um discurso crítico, uma maneira de pensarmos nossa própria contemporaneidade, no início do Século XXI, onde a “hipóteses da diversidade” de projetos estéticos convivendo pacificamente representa uma constatação superficial que leva ao ocultamento das forças, conflitos, antagonismos e violências que sustentam cada um desses projetos, apagando a possibilidade de diálogo crítico e com isso, calando a própria poesia em sua capacidade de dramatizar o mundo e a si mesma.

Esses apagamentos, por sua vez, também atenderiam a um certo “*ethos* da democracia”, expressão utilizada por Siscar (2016) para referir-se à planificação das relações e valores que colocariam a poesia na posição de “produto cultural”, ou seja, de expressão artística que deve, enquanto subordinada ao mercado cultural, reservar espaço para simplesmente acolher e conservar toda e qualquer manifestação poética sem confrontar toda essa multiplicidade de projetos, o que acaba reduzindo seu potencial transformador do presente, resultando na ideia de que a poesia brasileira atual encontra-se esvaziada.

Além disso, Siscar (2010) considera que na contemporaneidade a manifestação dessa crise como algo negativo, como se a poesia estivesse em vias de extinção e não fosse mais importante para a sociedade, na verdade atende a vários interesses políticos e econômicos. Ou seja, se a poesia encontra-se afastada da sociedade, para retornar à *práxis* social ela precisaria atender novamente aos interesses coletivos. No entanto, esses interesses coletivos não representariam legitimamente os interesses dos indivíduos, mas sim os interesses de publicitários, empresas, instituições e organizações midiáticas que influenciam na construção dos gostos e preferências dessa coletividade.

Desse modo, Siscar (2010) aponta que para pensarmos as questões da poesia contemporânea torna-se importante entender o modo como essa pluralidade poética permite nos aproximar ou nos distanciar dos diferentes acontecimentos dos quais fazemos parte. Apesar de a situação recente ser a da diversidade estética e da ausência de utopias, faz-se necessário refletir se a poesia realmente precisa de um projeto coletivo utópico para ser ela mesma, se a poesia precisa ser algo pedagógico e, finalmente, se não seria justamente a partir do discurso da crise que a poesia poderia se reinventar dentro da cultura, através do

desencanto e da dramatização das questões do seu tempo, e encontrar, finalmente, o seu papel humanizador.

Além disso, Rezende (2014) argumenta que embora exista uma tensão natural entre tradição e contemporaneidade, a crise da poesia contemporânea reside, antes, no descompasso entre a crítica e a produção poética do pós-vanguarda. O autor aponta para a questão de que se hoje a poesia brasileira não goza do mesmo trânsito social e mercado interno de outras artes, como por exemplo, o cinema e as artes visuais, isso se deve ao fato da crítica especializada não ter se atualizado, reconhecendo as novas formas de produção e consumo da poesia, tomando-a como anacrônica e limitada às tendências já canonizadas.

Destacando o fato da crítica literária não ser neutra, para Rezende (2014) ela estaria atuando de forma excludente ao não considerar em seu corpus as formas poéticas mais tecnológicas e híbridas de linguagem e suporte, como a poesia visual, sites, blogs, saraus, manifestos, vídeo-poemas, plaquetes, entre outros. Ou seja, é como se a crítica não soubesse mais onde está a poesia na sociedade contemporânea, necessitando, por isso, urgentemente renovar suas bases epistemológicas. O autor destaca ainda que a alta permeabilidade entre manifestações artísticas diferentes, como pintura, cinema, música e poesia, fizeram com que o artista contemporâneo passasse a ser caracterizado em função da linguagem e não do suporte utilizado por ele, de modo que uma música ou um quadro podem ser considerados um poema.

Nesse cenário, a única maneira da poesia resistir contemporaneamente seria através da mudança do sentido que damos à crise. Se entendermos a crise esse lugar radical, crítico e de crítica, o discurso poético não estaria afastado da realidade, mas seria justamente através dessa crise, que não se conforma, mas se atualiza e denuncia as exclusões e violências do seu tempo, que poderíamos pensar numa democracia por vir, em permanente processo de construção (SISCAR, 2010).

Portanto, para compreender qual é esse lugar crítico e de crítica que a poesia ocupa hoje, devemos analisar seus contextos de produção e circulação com um olhar contemporâneo, que a reconheça não só nos livros ou no cânone, mas também nas redes sociais, em blogs, coletivos de poesia, performances e, que além de reconhecê-la, saiba também analisar como a poesia se relaciona com outras questões que a perpassam, como por exemplo, questões relativas ao mercado literário (quem são as editoras, quem são os autores publicados, quem são os consumidores desse livros, como as publicações de inserem socialmente, como esse mercado se insere no mercado nacional ou internacional, etc), às produções híbridas (vídeo-poema, poesia visual, música, teatro) e ao ensino de literatura

(como a poesia tem sido interpretada e ensinada pelas escolas, como os currículos oficiais tem tratado a dimensão poética da língua). (SISCAR, 2010; 2016; REZENDE, 2014)

2.3 O manifesto literário como objeto de crise

De acordo com Vanessa Beatriz Bortulucce (2015), o gênero manifesto surgiu nos países de língua francesa no final do Século XVI com objetivos especificamente políticos, servindo para declarações de guerra e divulgação de princípios de autoridades públicas, passando posteriormente, na segunda metade do Século XIX, a ser escrito por civis, anônimos ou não, com conteúdo variado, mas sempre mantendo algum interesse coletivo e visando romper com padrões preestabelecidos, seja na política, na cultura ou em outras esferas da vida social, sendo, por isso, entendido como revolucionário em si.

Já no Século XX, o manifesto torna-se a expressão genuína dos movimentos de vanguarda artística da Europa, adquirindo inclusive uma poética própria. O termo vanguarda, por sua vez, deriva da expressão militar francesa *avant-garde*, que se refere à guarda frontal, ao batalhão que precede o restante das tropas numa guerra. Dessa forma, associou-se ao termo militar uma forma discursiva de caráter igualmente combativa, ressignificando subversivamente o uso tradicional do gênero (BORTULUCCE, 2015).

Em termos estruturais, o manifesto caracteriza-se pelo tom persuasivo, provocatório e contestatório, geralmente identificando data, local e seus signatários. A linguagem é variável, mas tende à formalidade. É um texto de caráter público e que visa à ampla circulação entre as pessoas, muitas vezes lançando mão de estratégias publicitárias para divulgação. Além disso, o gênero possui caráter axiomático, utópico e exige tomada de posição por parte de signatários e receptores. Alguns recursos textuais comumente encontrados em manifestos de vanguarda são: enumeração, anáfora, linhas de filiação (genealogia), explicitação das técnicas e inovações propostas, expressões imperativas, asserções negativas, apelações, paradoxo, hipérbole, humor e citações conhecidas (BORTULUCCE, 2015; GELADO, 2006).

Além disso, Viviane Gelado (2006), em estudo sobre o manifesto de vanguarda na América Latina, destaca que o manifesto explicita uma crítica estética ao mesmo tempo em que é a *práxis* dessa crítica, e por isso, pode ser considerado também como obra artística em si. No entanto, apesar de possuir um teor programático, o manifesto não é simplesmente uma declaração de princípios ou lista de valores estéticos, mas expressa as tensões ideológicas e as relações de poder de uma sociedade, tendo na arte como instituição o seu destinatário por excelência.

Ainda em relação ao destinatário dos manifestos, a autora aponta para o fato bastante curioso de que os manifestos latino-americanos possuem tom menos violento e uma relação mais distante e difusa com o receptor quando comparados aos manifestos europeus. A hipótese apresentada para explicar tal fato é a de que na América Latina os manifestos não atingiram o grande público, mas sim uma pequena elite letrada e por isso, o alvo desses textos não foi, necessariamente, a burguesa, como aconteceu na Europa, mas uma aristocracia intelectual. Tal explicação encontra-se intimamente relacionada à estrutura social e histórica dos países latinos e reforça a importância dos contextos de produção e circulação no estudo dos manifestos artísticos.

Desta maneira, conforme mencionado na seção anterior, ao mesmo tempo em que a Modernidade abriu espaço, deu autonomia e liberdade para as expressões artísticas, ocasionou também o seu hermetismo, a perda da aura sublime, criadora e da função social do artista, distanciando-o do público e da sociedade e culminando na chamada “crise da poesia”. Nesse contexto, o manifesto literário de vanguarda representaria o desejo de seus signatários de reafirmarem o campo da poesia como integrante e importante na sociedade, ao mesmo tempo em que o diferencia de outras expressões artísticas e culturais. Assim, o manifesto funcionou como um legitimador da arte e do artista na sociedade moderna fragmentada, utilitária e capitalista (BORTULUCCE, 2015).

Além disso, o manifesto literário representa as tensões e contradições da modernidade, pois mesmo visando romper com os valores existentes, a ruptura total significaria a sua anulação e, além disso, na medida em que a proposta de um manifesto se realiza, se concretiza, ele também perde sua validade, assumindo caráter meramente documental e representando as relações entre um passado ainda não completamente superado e um futuro em constante processo (BORTULUCCE, 2015).

Um exemplo desse tipo de relação contraditória é apontado por Siscar (2016), que destaca o fato de Campos (1997) propor o “fim das vanguardas” num texto que se assemelha muito a um manifesto, gênero bastante representativo dessa tradição vanguardista que o autor propõe superar. Nesse sentido, o ensaio de Campos (1997) pode ser considerado um manifesto na medida em que também visa problematizar sua contemporaneidade e propor novas vias de existência para a poesia. Isso demonstra como a tradição ainda se faz presente, mesmo que de forma atualizada, em nossa forma de pensar o contemporâneo.

Para Siscar (2016), essa necessidade de substituição histórica, de virar a página, de superar o que já existe revela tanto uma maneira da “tradição da ruptura” permanecer ativa na nossa forma de pensar o presente quanto uma maneira de servir a ideais capitalistas de

consumo imediato, pois deixa de entender as obras anteriores na relação que elas estabelecem com seu próprio tempo para considera-las inadaptadas ao presente, suprimindo qualquer interpretação que entre em conflito com esses ideais. Apesar disso, sem dialogar com o passado é impossível tomar pé do presente.

Assim, podemos considerar que o manifesto literário, desde as vanguardas até o presente, torna-se um gênero importante para os estudos sobre contemporaneidade, pois coloca em perspectiva ao mesmo tempo reminiscências da tradição moderna, o ímpeto da ruptura em busca de uma síntese que não se conclui e seu caráter artístico inerente.

3 MANIFESTANDO A CRISE

*egrégia garganta
o monumento-pigarro
grunhe grunhe grunhe*

(Raisa Gonçalves Faetti)

3.1 Larvas Poesia e o *Manifesto-ataque*: poesia do ato

O coletivo mineiro Larvas Poesia surgiu em novembro de 2010 com os poetas Vinícius Tobias (Mugido), de Ijaci e Igor Alves, de Lavras, ambos em diálogo como o poeta David DiOli, do coletivo Barkaça, da cidade de Divinópolis. Em 2011 é criado o blog homônimo (www.larvaspoesia.blogspot.com) para divulgação de poemas próprios, de outros jovens poetas, de autores já consagrados, de textos teóricos, ensaios críticos e também de eventos literários como feiras, saraus e performances colaborativas. Neste mesmo ano o blog já apresenta trabalhos independentes dos poetas Lucas Ferreira e Raisa Faetti, de Lavras, cujas colaborações vão ficando mais constantes até se tornarem membros do coletivo. Além desses cinco poetas, há também outros autores que participam e colaboram com o grupo, como Clélio Souza, Eduardo Guimarães, Guilherme Pelodan, Philippe Campos e Valéria Duarte e há ainda diversos outros escritores que não participam, mas são divulgados nas mídias do Larvas Poesia. Além disso, a maioria dos poetas possui também trabalhos individuais independentes e mantém parcerias com outros coletivos e escritores. Ou seja, apesar de haver certa organização interna, esta é bastante fluida e mutável.

Desde sua criação em 2010, o Larvas Poesia mantém contato com diversos outros coletivos mineiros e atuação na web, através de blog, página de Facebook, Instagram e grupo de Whatsapp, o que criou certa cena literária independente na mesorregião mineira do Campo das Vertentes, baseada principalmente na realização de performances e na publicação de fanzines e livros artesanais de poesia. Essa movimentação acabou despertando o interesse acadêmico, já que até o presente constam a publicação de um trabalho de conclusão de curso (DINIZ, 2016), uma dissertação (ANDRADE, 2020) e um artigo científico (TOBIAS; SENRA, 2017) sobre as atividades do grupo. No entanto, tais produções tem se debruçado sobre a questão da literatura marginal e do suporte fanzine, ao passo que este estudo visa compreender os modos como o coletivo se insere nas questões contemporâneas partindo do *topos* da crise da poesia proposto por Siscar (2016).

Assim, em e-mail enviado em 16/10/2016 (TOBIAS, 2016) aos demais poetas do coletivo, Vinicius Tobias informa sobre a submissão de um artigo científico de sua autoria a respeito das atividades desenvolvidas pelo Larvas Poesia e coloca o *Manifesto-ataque* para apreciação do demais, deixando claro que as iniciativas são importantes porque são complementares, para dar uma definição mais precisa ao trabalho do grupo, para facilitar o reconhecimento por outras pessoas e acrescenta:

Caso queiram debater ou esclarecer pontos do manifesto escrevam por e-mail a todos, não aceitarei obviamente propostas de inserções, por se tratar de um texto autoral, é claro que, caso os argumentos me convençam posso reformulá-lo, aqueles que não forem contemplados e cujo debate não chegar à uma síntese o recomendado é que não assine e que não contribua com um poema. (TOBIAS, 2016).

Desse modo, em 2017 são publicados o artigo intitulado “Vende-se poesias de graça: os círculos de publicação artesanal de poesia no interior mineiro” (TOBIAS; SENRA, 2017) e o *Manifesto-ataque: poesia do ato* (TOBIAS *et al*, 2017) (ANEXO I), lançado em fanzine e no blog. Neste trabalho utilizaremos a versão publicada no blog devido à facilidade de acesso e que, inclusive, apresenta ao final do texto o link para o artigo.

O manifesto é composto por duas partes, a primeira sendo um texto teórico autoral escrito por Vinicius Tobias, onde a ideia central é situar o coletivo na tradição poética brasileira e explicitar as particularidades da sua produção, e a segunda parte composta por poemas dos signatários do manifesto e que foram selecionados também por Vinicius Tobias, tendo como critérios de escolha trabalhos que indicassem algum viés estético/formal de cada autor e, que em conjunto, registrassem a pluralidade de visões do grupo, conforme explicação do próprio. Embora o texto teórico seja inédito, os poemas que acompanham o manifesto são todos de datas anteriores e nenhum deles foi composto especificamente para esse fim, apesar de alguns serem publicações inéditas³. Além disso, o manifesto publicado no blog não faz

³ Conforme consulta direta aos poetas signatários do manifesto ou aos blogs pessoais de cada um deles, as datas de publicação de cada poema, em ordem de apresentação no manifesto, foram: “Acaso. Um buraco descentrado”, de Philippe Campos, escrito entre 2015 e 2016 e publicado ineditamente no *Manifesto-Ataque*; “Panifesto da Poesia Urbana contra o Eufemismo e a Cátedra”, de Lucas Ferreira, publicado em 11/05/2012 no blog Prosa de Sísifo; “Desconstrução”, de Raisa Faetti, publicado em 07/06/2010, no blog Linhanaretina; “Vende-se de graça”, de DiOli, publicado em 2014 no livro *Poema com P de puta*; “De corpo e software”, de Igor Alves, publicado em 16/10/2013 no blog do Larvas Poesia; “lambo a manga madura”, de Guilherme Paiffer Pelodan, escrito em 2012 e retirado do perfil do Facebook do autor; “Velas para o Oriente”, de Vini Tobias, escrito entre 2012-2013 e publicado ineditamente no *Manifesto-ataque*; “Atenda”, de Clélio Souza, publicado em 2015 no fanzine *Experimentos Poéticos*; “Poeta e público I”, de Lucas Teixeira, publicado em 2015 no fanzine coletivo *Proibida a entrada de pessoas estranhas*, “Tenho certo apreço pela palavra”, de Valéria Duarte, escrito entre 2016-2017 e publicado no perfil pessoal do Facebook.

referência à data e local de publicação nem do manifesto em si e nem dos poemas apresentados.

A contundência do texto fica explicitada já no título, onde a expressão “manifesto-ataque” demarca uma atitude combativa, que não pretende apenas manifestar, mas sim manifestar-atacar um determinado posicionamento, como se o ataque fosse inerente a qualquer manifestação, como se qualquer posicionamento manifestado resultasse, necessariamente, num ataque ao que lhe for diferente. Além disso, a proposta apresentada por esse manifesto é de uma “poesia do ato”, ou seja, do ato de atacar, uma poesia igualmente ativa e incisiva. Nesse sentido os termos “ataque” e “ato” se retomam e se potencializam mutuamente.

Considerando-se ainda, em termos militares, que a palavra vanguarda significa o batalhão que precede os demais numa guerra e cuja função principal é ataque direto (e não a defesa, por exemplo), o título do texto parece até bem apropriado para um manifesto. Ademais, durante o período das vanguardas não foi incomum o uso de títulos extravagantes para o gênero em questão, tomemos como exemplo os manifestos modernistas “Pauliceia desvairada” de Mário de Andrade e “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (TELES, 2012).

Além dessa primeira constatação, retomando o título *Manifesto-ataque: poesia do ato*, outras duas importantes questões se destacam de início: qual é o alvo e de que forma se dará esse ataque. Contudo, antes de abordarmos tais questões faz-se necessário analisar de que modo o texto se filia à tradição literária.

3.2 A crise originária

O texto introdutório do *Manifesto-ataque* começa com duas citações de poetas brasileiros, sendo a primeira de Torquato Neto: “Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. [...]”; e a segunda de Augusto de Campos em menção ao próprio Torquato: “Deixem que os idiotas pensem que isso é um poema”.

Apesar de o *Manifesto-ataque* mencionar os nomes dos autores, não referencia nenhuma das citações. No entanto, a primeira refere-se ao poema “Pessoal intransferível” e a segunda ao poema “Como é, Torquato”, ambos trabalhos publicados no livro *Torquato Neto: os últimos dias de Paupéria*, que foi organizado pelo também poeta Wally Salomão e pela

viúva de Torquato, Ana Maria Silva de Araújo e lançado em 1973, um ano após a morte do artista (SALOMÃO; ARAÚJO, 1973). Enquanto “Pessoal intransferível” compõe a antologia, “Como é, Torquato” é apresentado no início do livro, como uma epígrafe de Augusto de Campos ao poeta falecido.

Torquato Neto foi um conhecido representante do movimento cultural Tropicália (VELOSO, 1997; CALIXTO, 2012; PERRONE, 1990) e poeta publicado na também conhecida antologia *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 2007), que serviu como aglutinadora da geração de poetas da década de 1970 que ficou conhecida como Poesia Marginal. Por sua vez, Augusto de Campos, juntamente com o irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari foram os principais representantes da Poesia Concreta, movimento poético de vanguarda, com caráter fortemente experimentalista e visual, surgido em 1958 com o manifesto *Plano-Piloto para poesia concreta* (TELES, 2012).

Assim, as citações utilizadas na abertura do *Manifesto-ataque* envolvem, pelo menos, três movimentos culturais brasileiros importantes: Concretismo, Tropicalismo e Poesia Marginal. Longe de esgotar a discussão acerca dos diálogos e influências entre tais movimentos, que não é o objetivo deste trabalho, nos interessa aqui analisar como o próprio manifesto recebe, elabora e se utiliza dessas referências para sua proposição da Poesia do ato.

Nesse sentido, partindo do manifesto *Plano-piloto para Poesia Concreta* (TELES, 2012), podemos caracterizar o Concretismo como um movimento literário de caráter formalista cujas inovações baseiam-se na correspondência espaço temporal entre significado, imagem e som, que vão resultar no conceito de verbivocovisualidade; no isomorfismo da palavra e do poema; no uso da psicologia de *Gestalt* e na simultaneidade entre uma comunicação não verbal ancorada na palavra. Os precursores citados são Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e. e. cummings, Apollinaire, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, o que reforça a tendência para a vanguarda, já que tais autores ganharam importância justamente pelas inovações estéticas que propuseram em suas respectivas épocas. Além disso, o Concretismo posiciona-se expressamente “contra a poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (TELES, 2012, p.558).

Já o Tropicalismo, movimento cultural que abrangeu diversas expressões artísticas, como música, literatura, cinema, moda e decoração, surgiu em fins da década de 1960 e, diferentemente do Concretismo, não possuía prerrogativas estéticas definidas, mas assumia uma postura crítica que, por um lado opunha-se tanto ao tradicionalismo classista quanto à crescente americanização da cultura brasileira e, por outro lado, desacreditava do engajamento utópico dos movimentos artísticos politicamente de esquerda ao mesmo tempo em que resistia

e denunciava as violências da ditadura (VELOSO, 1997; CALIXTO, 2012). Nesse sentido, a tropicalista tentava colocar em crítica, em crise, a realidade daquele momento histórico de ditadura em função de uma construção cultural genuinamente brasileira em seus diversos tons e contradições.

Por sua vez, a geração de poetas que se destacou durante os anos 1970 e que ficou conhecida como Poesia Marginal representou um movimento de recusa tanto da literatura classicizante quanto do experimentalismo vanguardista, mas que manteve diálogo com inovações modernistas de 1922. Além disso, a Poesia Marginal pode ser caracterizada pelo poema-piada, uso de sátira, ironia, ambiguidade, temas cotidianos, linguagem sem elaboração estetizante e técnicas cinematográficas. Também se destaca o fato dos poetas da antologia estarem à margem da cena editorial institucionalizada, já que estes produzem e vendem suas próprias edições artesanais em contato direto com o público (SECCHIN, 1991; HOLLANDA, 2007). No entanto, cabe destacar que essa posição à margem não encontra relação direta com a situação econômica ou financeira de cada autor.

Nesse sentido, Antonio Carlos Secchin (1991), fazendo um apanhado dos caminhos recentes da poesia brasileira, considera que durante as décadas de 1950 e 1960 os movimentos poéticos mais ativos foram o Concretismo, o Poema-práxis, que ocorreu como crítica ao primeiro e o Poema-processo, entendido como desdobramento do Concretismo. Apesar de não se furtarem à realidade social do país, principalmente no caso do Poema-práxis, tais movimentos ficaram conhecidos pela preocupação estética e formal com a poesia. Já entre meados da década de 1960 e ao longo dos anos 70 há uma maior preocupação ética com a inserção social do poema como reação às vanguardas antecedentes, o que fica explicitado nos movimentos do Neoconcretismo e do Violão de rua. No final dos anos 60, após a instauração da ditadura militar, destacam-se como elemento poético as letras de músicas populares divulgadas nos festivais da canção e dentre os compositores e intérpretes, são citados Chico Buarque e Caetano Veloso, sendo que a respeito deste último é relatada a proximidade com a tendência concretista. Apesar de citar Caetano Veloso, Secchin (1991) não faz menção ao movimento tropicalista. Por fim, já na década de 70, o autor cita a relevância da Poesia Marginal como um movimento nem político e nem vanguardista, mas que vai assumir uma atitude de desbunde, e em alguns casos até antiliterária, em relação às polarizações políticas e poéticas da época. Além disso, apesar dos movimentos citados, Secchin (1991) reforça o fato de que poetas consagrados de gerações anteriores ainda se encontravam em atividade durante todo esse período, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes.

Desta forma, para Secchin (1991) a poesia brasileira desde a década de 1950 pode ser caracterizada como:

Múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição, assim tem sido a poesia brasileira das últimas décadas. O derradeiro "grande poeta" ungido pela unanimidade crítica foi João Cabral de Melo Neto. Crise (talvez universal) de poetas em busca de interlocutores: de que fala e a quem fala o poeta de hoje? Muitas trilhas foram abertas em busca da poesia, e até contra ela, através de sucessivas "decretações de morte" - mas ela, sempre renascida em constantes metamorfoses, não parece incomodar-se com isso. (SECCHIN, 1991, p. 349).

Com isso podemos considerar que o cenário poético brasileiro assemelhava-se ao cenário internacional no sentido de abarcar uma variedade de movimentos que se substituíam uns aos outros, estabelecendo o que Paz (1984) vai tratar como tradição da ruptura. No entanto, além de identificar e caracterizar esses diversos movimentos, importa-nos o fato de que todos eles estabeleceram-se com base na tensão entre uma tendência literária que valorizava os elementos poéticos, estéticos e experimentais de uma linguagem tida como construção humana consciente e outra tendência que valorizava mais os elementos éticos e sociais de uma linguagem considerada em seu sentido mais espontâneo e de experiência humana (SISCAR, 2016). Assim, cada um desses movimentos artísticos vai propor saídas específicas e, a seu modo, inovadoras para lidar com essas tensões entre o poético e o social.

No livro *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997), fica claro que artistas tropicalistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Toquato Neto, por exemplo, mantiveram contato próximo com os poetas concretistas. Esse contato se deu tanto em nível das relações pessoais como em termos de produção poética, musical e crítica, com um grupo influenciando nas ações do outro. Assim, tanto o Concretismo influenciou o Tropicalismo no sentido de explorar as relações sonoras, visuais e semânticas das palavras, tomando a linguagem em termos mais estruturais, quanto o Tropicalismo influenciou o Concretismo no sentido do diálogo com o grande público e de absorver tendências artísticas mais populares (PERRONE, 1990).

Em relação à Poesia Marginal, o prefácio do livro *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 2007) relaciona essa poesia com o Tropicalismo no sentido de que da mesma forma que este desierarquizou o espaço considerado nobre da música popular, a Poesia Marginal pretende desierarquizar o espaço da literatura restabelecendo o elo entre poesia e vida. Sobre esse ponto, tanto Heloísa Buarque de Hollanda (2007) quanto Secchin (1991) registraram o fato de que parte da produção marginal já dava sinais de diluição, com o equívoco da poesia fácil reduzindo o trato poético da linguagem a mero registro subjetivo do poeta, a um modismo.

Além disso, apesar de Hollanda (2007) não estabelecer critérios estritos para a organização da antologia, deixa claro que a inclusão de Torquato Neto se deu por considerá-lo como um precursor da Poesia Marginal no sentido do uso de uma linguagem mais coloquial e informal, afastada do experimentalismo vanguardista.

Por sua vez, a particular obra de Torquato Neto pode ser entendida num contexto nem tropicalista nem marginal, apesar do diálogo existente. Conforme Fabiano Antônio Calixto (2012, p. 117), a obra torquatiana caracteriza-se muito mais “pelo ziguezague ético-estético que costurou sua trajetória”, onde, em linhas gerais, o tom explicitamente político distancia-se do desbunde marginal ao passo que a informalidade da linguagem distancia-se do experimentalismo concreto e também o posicionamento tropicalista considerado pelo artista como conformista vai ser superado em função de uma postura marcadamente crítica frente ao contexto político e social da época.

Desta forma, conforme o exposto até aqui, podemos considerar que a referência de Augusto de Campos à Torquato Neto acontece num contexto mais tropicalista que marginal, apesar das particularidades, aproximações e distanciamentos estabelecidos entre essas diversas tendências poéticas que existiram entre 1950-1970.

No entanto, parece que as relações apresentadas pelo *Manifesto-ataque* se dão em outra direção. O texto considera o Concretismo como o “crepúsculo” da tradição da ruptura e dos movimentos de caráter estético, ou seja, da própria tradição vanguardista e acrescenta:

Contemporâneo e integrador do Concretismo em sua geléia-geral, aquilo que ficou conhecido como Poesia Marginal é o primeiro tiro em direção às estrelas. Marginal porque pouco intelectualizado, Marginal porque Fora do mercado, Marginal porque não entende a si mesmo, Marginal porque depois que entra no mercado, vende-se, e isso não é um crime. (TOBIAS *et al*, 2017).

Assim, apesar de o termo “geleia geral” ter sido cunhado pelo concretista Décio Pignatari e usado posteriormente para nomear uma composição musical feita por Torquato Neto e Gilberto Gil, e também para nomear a coluna que Torquato manteve no jornal carioca *Última Hora* entre 19/08/1971 e 11/03/1972 (CALIXTO, 2012), no manifesto em questão esse termo não faz nenhuma referência ao Tropicalismo, de forma que a passagem do Concretismo se dá diretamente para a Poesia Marginal.

Ou seja, enquanto Augusto de Campos refere-se ao Torquato tropicalista, o *Manifesto-ataque* parece referir-se ao Torquato marginal. Essa constatação é importante porque exclui da genealogia apresentada o importante movimento cultural tropicalista, que influenciou e foi influenciado pelo Concretismo e pela Poesia Marginal. Nesse sentido, o manifesto apresenta

uma versão parcial da sua própria origem, pois ao excluir a participação crítica da tropicália nas discussões acerca dos rumos da cultura e da poesia brasileira entre os anos 50-70, acaba reforçando uma visão polarizada entre poesia social e experimental que remete à própria tradição moderna vanguardista de reaproximar a poesia da *práxis* vital. Tradição essa que o *Manifesto-ataque* tenta justamente superar.

Além disso, deve-se considerar que o fato da Poesia Marginal primar por uma linguagem informal e cotidiana, opondo-se ao esteticismo, não significa necessariamente que esta seja uma poesia engajada⁴. Pelo contrário, conforme citado por Hollanda (2007) e Secchin (1991), a atitude marginal baseou-se mais no desbunde que propriamente no envolvimento político com as grandes questões que se apresentavam. Apesar de que o próprio fato dos poetas marginais produzirem e distribuírem seu material possa ser considerado uma atitude política, já que tentava contornar a repressão e a censura nas grandes editoras, essa geração pode ser caracterizada mais pelas tentativas de encontrar algum prazer numa realidade desencantada que por um posicionamento explicitamente crítico e coletivamente organizado. Tal consideração, inclusive, revela mais um distanciamento que uma aproximação entre Torquato e a Poesia Marginal.

Adicionalmente, segundo o *Manifesto-ataque*, a Poesia Marginal é considerada como “o primeiro tiro em direção às estrelas” partindo de uma perspectiva mais sociológica que propriamente poética, pois a sua importância não se dá pelas questões inerentes à linguagem, mas sim por estar à margem do mercado editorial, por ser desintelectualizada e por não entender a si mesma. Nesse sentido, há um deslocamento da questão *sobre* o poético para o *lugar* do poético na sociedade.

Nesse sentido, conforme Tobias e Senra (2017), a Poesia do Ato proposta no *Manifesto-ataque* pode ser caracterizada pelo *desejo* de produzir poesia, pelo *desejo* do prazer que a poesia proporciona. Desejo esse que, por sua vez, estaria ocupando um lugar marginal e de resistência no mercado editorial brasileiro por conta da “ausência de formas poéticas suficientemente populares” nesse mercado, fazendo referência a uma expressão utilizada por Roland Barthes (*apud* Tobias e Senra, 2017, p. 237). Assim, o interesse da Poesia do ato seria

⁴ Apesar de não ser considerada uma poesia engaja, a Poesia Marginal mantém certo potencial crítico ou político contra a repressão da ditadura que fica explicitado, por exemplo, através de alguns recursos linguísticos como o uso de palavrões e gírias, através do conteúdo sexual, do destaque dado ao corpo humano e de referências às drogas em alguns poemas. A esse respeito Hollanda (2007) menciona que “é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático”.

por criar ambientes onde esse *desejo* de produzir poesia fosse acolhido e concretizado de forma desinstitucionalizada, reforçando mais uma vez uma atitude vanguardista.

Além disso, nesta publicação os autores também deixam claro que o grupo Larvas Poesia se entende como mantenedor do “mito marginal” mais no sentido de uma identificação geracional que pelo desenvolvimento de uma forma poética definida e que, a partir do momento que a prática da Poesia do Ato conseguisse estabelecer esses ambientes acolhedores do desejo de poesia, abandonaria o discurso marginal em prol de um discurso pela autonomia dessa poesia (TOBIAS; SENRA, 2017).

Assim, a partir do momento em que a discussão sobre a Poesia do Ato desloca-se da questão estética assumindo um caráter muito mais sociológico que propriamente literário, devemos recordar que a realidade tecnológica, política e econômica dos anos 70, onde se configurou a Poesia Marginal, é bastante diferente da realidade onde se desenvolve a Poesia do Ato. Ora, naquela época o país enfrentava uma ditadura militar, o mercado editorial era dominado por poucas e grandes editoras e não havia acesso à internet pelo grande público. Hoje, vivemos numa realidade de relativa liberdade política e social onde as minorias cada vez mais ganham voz e autonomia para agirem e se autogerirem; onde o mercado editorial, assim como o musical e o das artes visuais, abre espaço para uma infinidade de pequenas editoras que também tem ganhado reconhecimento e notoriedade e onde o acesso à internet mudou radicalmente as formas de produção, distribuição e recepção da produção literária (REZENDE, 2014; SISCAR, 2010, 2016; SECCHIN, 1991; HOLLANDA, 2007).

Portanto, principalmente devido ao caráter desengajado da Poesia Marginal, à confusão epistemológica que é feita entre Poesia Marginal e Tropicalismo tanto no *Manifesto-ataque* quanto no artigo apresentado e também devido às diferenças entre o cenário social e político daquela época e da atualidade, o uso do termo *marginal* pelos poetas do Larvas Poesia não nos parece ser uma boa opção.

Além do mais, na medida em que não deixa claro de que maneira interpreta os diálogos existentes entre Concretismo, Tropicalismo e Poesia Marginal na poesia brasileira, o *Manifesto-ataque* acaba criando uma crise em vários sentidos: seja por reafirmar uma oposição entre correntes estéticas e sociais as quais visa justamente superar, seja no sentido do que representaria a matéria poética (se a poesia é o experimento ou a experiência) ou seja a respeito do lugar que a poesia ocupa na sociedade (se afastada ou inserida nas questões do seu tempo).

3.3 A crise constitutiva

Conhecida a filiação, podemos então retomar a primeira questão proposta a partir do título do texto a respeito do alvo do ataque. Nesse sentido, o *Manifesto-ataque* deixa claro que “isso por exemplo é um manifesto literário que pretende tirar a literatura da poesia.” E segue:

Para isso abaixo os movimentos, abaixo o apadrinhamento, abaixo o indivíduo, abaixo o coletivo, abaixo a genialidade, abaixo à poesia útil, abaixo à poesia desconstrutora, abaixo à poesia pop, abaixo à poesia engajada, abaixo à poesia crítica, abaixo à poesia estética - - - três vivas à Poesia do Ato. (TOBIAS *et al*, 2017).

Fica claro que o objetivo do *Manifesto-ataque* na verdade é romper com todas as tendências literárias que o antecederam. “Tirar a literatura da poesia”, nesse contexto, significa retirar a poesia da tradição literária, algo próximo à desinstitucionalização da arte pretendida durante o período vanguardista (BÜRGER, 2017).

De maneira metafórica, podemos pensar que se trata de uma estratégia bastante ousada efetuar um ataque tão amplo usando a mesma artilharia do alvo. Dito em outras palavras: o manifesto se fundamenta na mesma tradição que pretende atacar. Ora, enquanto a Poesia Marginal e Tropicalismo mantiveram contato com a cultura pop, o Concretismo representou um movimento literário explicitamente organizado, com forte atividade crítica e preocupação estética. Portanto, quando o manifesto propõe o ataque a todas essas formas de poesia, é à sua própria base fundamentadora que esse ataque se direciona.

Nesse sentido, o *Manifesto-ataque* adquire certo tom anacrônico devido ao fato de se contrapor às suas próprias influências teóricas adotando a mesma estratégia argumentativa utilizada por elas e também porque é um manifesto escrito após o período designado por Campos (1997) e Siscar (2010; 2016) como fim das vanguardas e, por consequência, do fim dos manifestos vanguardistas e utópicos que as caracterizaram.

Todavia, Giorgio Agamben (2009), considera que ser contemporâneo é estabelecer uma relação de dissociação, não-coincidência com uma dada temporalidade, seja ela o presente ou o passado. Para o autor, só um necessário distanciamento anacrônico do próprio tempo é capaz de permitir que o sujeito consiga enxergar sua época de maneira crítica. O contemporâneo, portanto, diz respeito a uma postura ativa e transformadora entre o sujeito e o tempo histórico, que pode gerar novas interpretações e relações entre passado e presente. O autor considera ainda que o presente é a parte de não-vivido de todo vivido, e esse não-vivido

é, paradoxalmente, o que impede o acesso ao presente, o que não conseguimos viver e justamente por isso, o não-vivido é o contemporâneo, algo sempre em processo.

Assim, podemos inferir que existe certa proximidade entre a compreensão que Agamben (2009) faz do contemporâneo e o *topos* da crise da poesia tratado por Siscar (2010; 2016), pois ambas reflexões partem da ideia de anacronismo como uma relação crítica e tensa com o passado, a história ou a tradição e também como modo de inserção e transformação de um presente paradoxalmente sempre por vir.

Portanto, considerando Agamben (2009), Siscar (2016), Bortulucce (2015) e Gelado (2006) podemos entender as relações entre o *Manifesto-ataque* e sua tradição através, principalmente, da dramatização das violências, exclusões e contradições que essa tradição representa para o próprio manifesto. Ou seja, apesar do tom incisivo, a crise que o texto encerra e dramatiza é muito mais uma crise crítica, uma atitude revisional, que propriamente um ataque, uma ruptura total com suas bases. Prova disso é o fato de que, mesmo sendo atacadas, o manifesto faz questão de citar e explicar quais são suas origens estéticas.

Adicionalmente, o *Manifesto-ataque* também faz referência a Oswald de Andrade e a Alice Ruiz, como profetas que já haviam assinalado que é chegado o tempo da poesia dos pobres e denunciado os impérios do novo, respectivamente. Ora, não faz sentido apenas reafirmar questões que já foram profetizadas anteriormente. Espera-se, ao menos, que o manifesto traga alguma revisão, alguma inovação (apesar de serem contra isso) ou proponha alguma saída para essas questões levantadas.

Nesse sentido, o texto propõe como forma de efetuar o ataque à tradição literária uma poesia ôntica, cuja essência seja a própria existência, demasiada humana, uma poesia da paixão, verdadeira, contra a qual a literatura explodiria:

O problema de tantos termos Heideggerianos é que não queremos uma poesia ontológica e sim ôntica, não queremos o super-homem e sim o demasiado humano. Por exemplo, essa coisa alemã de escrever grandes tratados que forcem nossa linguagem ao extremo é bacana, mas inútil. Instauro que qualquer paixão é grande para caralho e buceta e, por isso, maior do que qualquer tratado alemão (que por sua vez desloca sua importância por ser fruto da paixão), e que nenhum canto é maior do que a vida de qualquer pessoa – não foi esse afinal o presente de Zaratustra?

De mostra que a maior virtude da poesia deve ser a verdade. Não uma verdade platônica, mas uma verdade existencial, uma sinceridade sem precedentes, em continuum vivencial do qual a literatura não pode suportar sem explodir e destruir todos complexados à sua volta com estilhaços de paixão. (TOBIAS *et al*, 2017).

Nesse sentido, quando o manifesto opõe o super-homem ao demasiado humano, o ontológico ao ôntico e quando caracteriza a poesia do ato por sua natureza e não por sua estética, deixa claro que se trata de um manifesto por aquela poesia primeira, em sentido amplo, que aparece pronta em nossa existência e que Paz (2012) vai situar na origem da linguagem e do próprio homem, quando este se separa da natureza.

Assim, a Poesia do Ato seria essa poesia intimamente aderida e necessária à experiência imediata humana e que por isso “mata”, “rouba”, “se arrisca”, “sai à rua” e “grita”. E que por isso, prescindindo da tradição, da discussão teórica e crítica. Da forma como se apresenta, a Poesia do Ato se mostra muito mais como atitude poética e desejo de poesia do que como trabalho consciente com a linguagem materializada no poema. Trata-se de uma dramatização idealista que quase resulta numa espécie de “poesia pura” às avessas.

Além disso, mais uma vez a crise aparece já na própria constituição do discurso, que pretende se afastar da tradição literária usando uma série de termos caros tanto à estética quanto à própria filosofia para caracterizar essa poesia que será proposta. Obviamente, não é objetivo deste trabalho desdobrar as interpretações destes termos e nem as complexas relações que se apresentam entre eles.

No entanto, cabe destacar, conforme já foi apresentado por Siscar (2010) e Hamburger (2007), que a própria ideia de verdade da poesia é algo inerente à linguagem poética e que, portanto, se coloca antes de qualquer discussão sobre o lugar que a poesia ocupa na sociedade. Assim, a poesia continua tendo sua verdade constitutiva independente de ocupar um lugar próximo ou distante da tradição literária ou se está no centro ou à margem das questões sociais.

Aliás, conforme a leitura feita por Benedito Nunes (2000) sobre o próprio filósofo Martin Heidegger, que foi citado no *Manifesto-ataque*, o ente humano se constitui justamente na abertura, na transação, na relação que estabelece consigo mesmo e com o mundo, ou seja, entre a experiência imediata e a interpretação dessa experiência. De modo análogo, a poesia vai se estabelecer na abertura entre a experiência e o pensamento, como um lastro pré-teórico cuja verdade passa a ser entendida como o que essa poesia vela e desvela e não como concordância entre o pensamento e a coisa. Assim, embora os focos dos processos da poesia e da verdade residam no ente que se abre para si e para o mundo, não há oposição entre o ôntico e o ontológico, mas sim uma permanente transação entre ambos.

Nunes (2000), inclusive, assinala a proximidade entre poesia e técnica no pensamento heideggeriano:

A dominância da técnica nos fecha para o ser pelo esquecimento, mas é graças a tal dominância que temos, por contraste, a experiência da arte como o pôr-se em obra da verdade, e da poesia como uma “técnica da vida” que nos habilitasse a habitar poeticamente a terra. Nesse sentido, arte e poesia se igualariam à técnica, enquanto meios de “salvar”, de plenificar o homem em seu redimensionamento ao ser. (NUNES, 2000, p. 125).

Assim, podemos perceber que a interpretação que Paz (2012) dá à linguagem da poesia como cisão entre homem e natureza e ao poema como poesia erguida aproxima-se da abertura heideggeriana que a poesia estabelece entre pensamento e experiência e também que a interpretação que Hamburguer (2007) tem da verdade da poesia como coincidência entre o que é dito e o modo como se diz no poema se aproxima da visão heideggeriana da verdade como velamento e desvelamento do objeto por parte do ente.

Portanto, independente da referência utilizada, parece-nos que a Poesia do Ato acaba inevitavelmente por retomar uma questão ainda em aberto e que, novamente, diz respeito ao modo como a poesia se insere na realidade e que Siscar (2010; 2016) vai denominar como permanentemente em crise, como lugar de promessa.

Desse modo, quando o *Manifesto-ataque* propõe romper com a tradição e retirar a literatura da poesia o que se pretende realmente é denunciar, criticar, colocar em crise a maneira como essa tradição literária tem servido para interpretações consideradas equivocadas sobre a produção poética atual. Ou seja, baseando-nos em Siscar (2010; 2016), é como se o manifesto em questão na verdade não pretendesse anular as contribuições e inovações estéticas trazidas pelo Concretismo, tropicália e Poesia Marginal e muito menos afirmar que não precisamos dos estudos teóricos, mas sim que estivesse sinalizando para o fato de que, talvez, essas inovações tenham se esgotado e essa crítica esteja em descompasso com sua contemporaneidade.

Em outras palavras, o *Manifesto-ataque* dramatiza e indica que alguma coisa vai mal no cenário poético atual e, por isso precisa ser repensado, atualizado, posto em crise para ser refundado. Nesse sentido, a crise instaurada seria uma forma de dramatizar essa necessidade de revisão tanto dos procedimentos utilizados pela teoria e pela crítica literária para caracterizar e compreender a poesia contemporânea quanto do lugar social desta produção.

É exatamente esse o tom que o manifesto assume logo em sequência, quando faz a passagem das questões internas da poesia para as questões relativas ao lugar social que esta ocupa, numa espécie de movimento metapoético onde a estrutura do texto reflete seu próprio conteúdo:

Pois – e isso não é política – não vão convencer a ninguém que a minha e sua existência é menor do que alguma coisa. Caso o sistema, o

senso comum, ou alguma raça alienígena quisesse nos combater, nos matar, morreríamos contentes, mas, caso não prestem atenção no meu poema sairei à rua pelado. Esse lugar comum do “tudo que você disser importará” e ainda, “você é livre” são ofensas que não podemos tolerar.

É por isso que acreditamos que poesia e prática editorial são coisas diferentes. Que poesia é importante por ser existência, e a existência é anterior a qualquer exterioridade e a qualquer prática comercial. Desta forma, estar em um livreto xerocado não faz um poema bom pior assim como não faz um poema ruim melhor. É por isso também que está salvaguardada nossa capacidade de amar e desejar, e queremos compartilhá-la através de nossos poemas. Além do mais a necessidade de água-potável é análoga a de poesia. Poesia é uma necessidade real, comercializá-la, não. As atitudes poéticas em todos os níveis mantêm corações e mentes envolvidos com suas relações. (TOBIAS *et al*, 2017).

A partir desse ponto fica claro que toda a dramatização anterior, o exagero e a intensidade dos termos utilizados para caracterizar a origem do manifesto e diferenciar a poesia do ato, a presença de termos de baixo calão, os tantos “abaixo!”, as oposições bem marcadas entre termos fundamentais para a estética e a filosofia, todas essas estratégias textuais serviram, na verdade, para destacar a questão principal do manifesto e que é também uma crise antiga que acompanhou todo o desenvolvimento da modernidade e da vanguarda: a poesia como *práxis* social.

Portanto, pode-se considerar que, apesar do modo dilemático com que o *Manifesto-ataque* estabelece suas relações com a tradição literária, a Poesia do Ato consegue inserir-se nas discussões contemporâneas na medida em que ataca frontalmente os postulados da “falta de projeto coletivo” e da “hipótese da diversidade” sugeridos por Siscar (2010; 2016) como as bases fundamentadoras da visão atual da crise da poesia.

Ora, o próprio manifesto já representa em si um projeto coletivo. O fato da poesia do ato ser “uma poesia configurada pela sua natureza e não por sua estética” já é uma premissa estética. O fato dessa poesia pretender romper com suas origens já assinala essa origem. Ou seja, temos aí um projeto coletivo. De modo análogo, quando o manifesto pretende chamar à atenção, sair do lugar comum e denunciar a falácia da liberdade não faz outra coisa senão afirmar que a diversidade de projetos estéticos existentes não acontece de forma pacífica, mas somente no embate de todas as forças que constituem essa diversidade. Nesse sentido, se a poesia contemporânea está em crise não é porque faltam projetos ou porque estão todos satisfeitos com seus lugares numa realidade plural. Pelo contrário, se a poesia está em crise é justamente porque está opondo-se de maneira crítica à realidade.

Assim, opor-se à realidade não seria um distanciamento, mas sim a maneira da Poesia do Ato inserir-se e agir nessa realidade. Nesse sentido, as diversas maneiras com que a crise

figura no *Manifesto-ataque* indicam que um processo próprio de elaborar as transformações pela qual a poesia tem passado está em curso, mas ainda não se concluiu. O manifesto representa um esforço legítimo de tentar elaborar o passado para pensar o presente, no entanto esse esforço não se dá sem esbarrar em crises que antecedem e superam o próprio manifesto.

A respeito da questão política, Rezende (2014) considera que se no final do Século XX houve uma passagem da condição estética para a condição filosófica da poesia, atualmente essa condição teria sido superada para privilegiar uma dimensão política do fazer poético. Segundo o autor, essa dimensão política ultrapassaria a mera temática da obra artística e a questão da estetização da vida para se inserir de maneira mais profunda na contemporaneidade como nova relação de autonomia da obra frente às forças de poder que organizam esse contemporâneo. Ou seja, essa dimensão política se manifestaria na medida em que a obra de arte rompe fronteiras entre disciplinas acadêmicas e se torna indiscernível das ações, espaços e posicionamentos de seus propositores e nesse sentido, representaria novas formas de organização do social, de fruição estética e de relacionamentos entre os indivíduos.

Desse modo, apesar de indicar o contrário, o *Manifesto-ataque* pode ser considerado sim um texto político na medida em que busca transformar o presente através de uma nova poética, baseada em questões imediatas, existenciais e cotidianas. Além disso, o texto também pode ser considerado político pois visa aproximar poesia e *práxis* vital partindo da experiência do indivíduo e não dos mercados editoriais e portanto, é uma poética que supera a ideia de produto cultural e se posiciona de modo a confrontar o *ethos* da democracia mencionado por Siscar (2016).

3.4 A crise contemporânea

Até aqui tentamos apresentar as diversas maneiras através das quais o *topos* da crise (SISCAR 2010; 2016) aparece no *Manifesto-ataque* partindo de relações internas entre elementos do próprio texto e da tradição literária. A partir de agora tomaremos o manifesto no geral, como obra artística onde crítica e *práxis* se dão simultaneamente (GELADO, 2006), para buscar compreender como esse texto dialoga com questões externas que dizem respeito a sua própria contemporaneidade.

De maneira geral, o *Manifesto-ataque* apresenta a maioria das características descritas por Bortulucce (2015) e Gelado (2006) como sendo comuns ao gênero: tom persuasivo e provocatório, caráter axiomático, breve genealogia, explicitação das inovações propostas, ironia, expressões imperativas e asserções negativas.

Porém, o primeiro ponto que se faz importante diz respeito à autoria do *Manifesto-ataque*. Diferentemente do que se observa na maioria dos manifestos publicados, onde a lista de assinantes aparece ao final do texto, o *Manifesto-ataque* se inicia por um texto propositivo de autoria expressa de Vinícius Tobias e somente após essa introdução teórica é que aparecem os poemas dos demais signatários. Além disso, tanto os trechos de obras de alguns poetas conhecidos que aparecem na introdução quanto a lista de poemas dos assinantes do manifesto são referenciados apenas com as autorias, sem mencionar data e publicações onde essas obras aparecem. Finalmente, cabe lembrar que a seleção de poemas também foi feita por Vinicius Tobias e que nenhuma destas composições foi escrita para o manifesto, mas representam trabalhos anteriores dos signatários.

Partindo dessas informações, algumas questões tornam-se incontornáveis: o *Manifesto-ataque* pode ser considerado um texto coletivo? De que maneira se configura a participação de cada signatário? Como podemos entender o conceito de autoria neste texto?

Em relação a isso, Marjorie Perloff (2013) destaca como característica das poéticas contemporâneas as técnicas da citação, colagem, decupagem, reescrita, escrita-através, etc., ou seja, a originalidade da obra literária contemporânea não reside apenas na invenção do autor, mas também nas escolhas, tratamento e organização que esse autor confere à textos pré-existentes afim de conferir-lhes um novo significado, de modo que o autor contemporâneo passa a ser visto como um “gênio não original”.

Nesse sentido, a figura do poeta Vinícius Tobias aparece como uma espécie de autor-curador do *Manifesto-ataque*, cuja originalidade reside justamente no arranjo e no trato teórico que é dado às diversas poéticas que compõe o texto. Por outro lado, os demais poetas participam dessa construção de maneira mais passiva que ativa, até por uma limitação imposta pelo próprio Vinícius Tobias no que diz respeito a sugestões e inclusões de poemas e questões teóricas por parte dos outros assinantes. Ou seja, os poemas aparecem no *Manifesto-ataque* mais como citações ou partes independentes que o autor-curador vai arranjar e apresentar conforme critérios próprios, pois mesmo que esses critérios envolvam destacar a pluralidade do grupo, estão baseados na visão de um indivíduo apenas. Assim, o manifesto representaria mais uma obra individual baseada na diversidade de poéticas do grupo Larvas Poesia que propriamente um texto construído coletivamente. Essa observação é importante porque coloca em crise a relação entre individualidade e coletividade na medida em que assinar um manifesto por concordar com a curadoria de alguém não significa, necessariamente, que essa curadoria implique participação ou englobe as ideias de cada um do grupo. No entanto, na

medida em que agrupa várias produções independentes no todo do manifesto, este acaba reforçando o caráter de uma obra artística inédita, apesar de não original.

A segunda questão de que trataremos é consequência da primeira e diz respeito à representatividade dos poemas selecionados. Nesse sentido, podemos considerar a segunda parte do *Manifesto-ataque* uma espécie de antologia do grupo Larvas Poesia e que, como toda antologia, trás o problema da escolha. Neste caso, a antologia foi organizada também por Vinícius Tobias e o critério utilizado foi destacar a pluralidade estética do grupo. No entanto, como o processo de seleção não foi coletivo, essa pluralidade também fica a reboque da visão de pluralidade que o autor-curador tem do material produzido.

Assim, temos que os dois primeiros trabalhos, “Acaso. Um buraco descentrado”, de autoria de Philippe Campos e “Panifesto da Poesia Urbana contra o Eufemismo e a Cátedra”, de Lucas Ferreira, respectivamente, trazem de maneira explícita o cenário da rua e suas contradições, com a poesia figurando como o elemento transformador de uma realidade caótica, seja no contexto das questões existenciais do primeiro poema, que assume um tom pessimista e melancólico – Já seríamos supremamente gratos ao universo / Se a Graça nos concedesse um cotidiano um pouco menos miserável..., seja nas questões da vida prática como no caso do segundo poema, onde a poesia contrapõe-se ao academicismo e às injustiças sociais – escolas apodrecem / falta teatro, cinema e orgia para o povo.

Na sequência temos o poema “Desconstrução”, de minha autoria e que, indo noutra direção, ironiza a necessidade que temos de desconstruir, de romper, de colocar em xeque toda e qualquer ordem que se pretenda estabelecer - Se for assim [...] / durmo no escuro com a bunda de fora -, o poema de David DiOli, que trás o elemento rítmico dos chamamentos dos ambulantes e das feiras para anunciar o poema como algo vendido de graça nas ruas - Vende-se poesias de graça -, o poema “De corpo e software”, onde Igor Alves tenciona a relação entre a cultura pop e o cânone – a situação da crítica / é crítica -, o poema de Guilherme Paiffer Pelodan, que aproxima a poesia do ato sexual e do ato de chupar uma manga, como modos de experiências intensas - até a fenda entre a existência e o infinito / revelar a eternidade -, o poema “Velas para o Oriente”, do próprio Vinicius Tobias, que discorre sobre a simbologia do pequeno gesto de se acender uma vela que é apagada ao acaso - E essa vela, essa vela, foi acesa por Prometeus / Sim, um belíssimo e antológico deus ladrão cult -, a composição “Atenda”, de Clélio Souza, que homenageia zines e blogs dos poetas do coletivo - O preço é de pirata que afunda o mar dentro de um barco -, o poema “Poeta e publico I”, de Lucas Teixeira, que numa jogada rápida estilo oswaldiano faz o maior dos questionamentos ao leitor - quem é você? - e, por fim, a composição metapoética de Valéria Duarte, que

discorre sobre o caráter da palavra - Palavra era pão. / Matava minha fome. / Podia crer eu, nos manifestos.

Assim, considerando as referências literárias apresentadas no início do *Manifesto-ataque* e discutidas anteriormente, que a Poesia do Ato proposta no texto “é uma poesia configurada pela sua natureza e não por sua estética” e, por fim, considerando a própria seleção de poemas, percebemos mais uma presença bem marcada da tradição literária recente que propriamente uma poesia que se diferencia da tradição em sua estrutura.

Apesar das particularidades que cada composição encerra, destacamos que, se por um lado todas elas assumem uma estrutura muito próxima do que consideraríamos como Poesia Marginal baseados na presença de uma linguagem coloquial, com gírias e trocadilhos, sintaxe simples, proximidade com o leitor através de indagações diretas, por outro lado todas essas composições dramatizam a crise apresentada anteriormente a respeito do lugar da poesia na sociedade no sentido de pretenderem uma poesia diferente e configurada por sua natureza, mas apresentarem uma seleção esteticamente bem definida. Ou seja, o próprio descompasso entre a teoria e a forma da Poesia do Ato refletem uma crise pela qual toda a poesia contemporânea tem passado, que segundo Rezende (2014) e Siscar (2016), reflete-se também no modo com a crítica literária lida com a produção poética atual. Nesse sentido, podemos afirmar que a amostra contida no texto é um tanto homogênea e parece ter sido organizada justamente de modo a demarcar uma coletividade, uma origem comum para o Larvas Poesia baseada na visão do autor-curador.

A esse respeito, Rezende e Scovino (2010) afirmam que a organização coletiva no campo das artes remonta ao próprio modernismo, citando o Grupo dos Cinco, formado por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, mas que principalmente a partir de 2000, os coletivos tem se difundido e intensificado sua atuação do cenário artístico brasileiro, configurando tanto um agrupamento baseado nos afetos e amizades entre artistas quanto uma forma política de intervir na realidade social e também no mercado artístico. Somando-se a isso o fato de que a internet tem assumido cada vez mais importância na vida das pessoas, a criação e atuação virtual dos coletivos tem sido rapidamente aglutinada ao circuito das artes, apagando a ideia de marginalidade desses agrupamentos tanto no sentido social e econômico quanto no sentido dos limites entre as diferentes expressões artísticas.

Além disso, baseados no trabalho de Claudia Paim, os autores citam como características dos coletivos contemporâneos do campo das artes: grupos não hierárquicos e desburocratizados que questionam os espaços de arte pré-existentes; que refletem sobre a

produção artística e o papel do artista; que compartilham decisões, mas podem criar proposições artísticas de modo coletivo ou não e que atuam de forma conjunta, mas apresentam “rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade” (REZEDE; SCOVINO, 2010, p. 8)

Assim, apesar da forte presença de uma estratégia vanguardista em buscar aproximar a literatura da *práxis* social através de algumas diretrizes ou estatutos coletivizantes, o *Manifesto-ataque* encontra vários impedimentos para a concretização dessa estratégia frente a um cenário contemporâneo indefinido onde a própria noção de coletivo parece aglutinar várias tensões e crises entre as forças que atuam nesse contemporâneo.

No entanto, por paradoxal que possa parecer, é justamente através dessa crise, das contradições sobre o modo como a tradição permanece e se modifica na prática poética atual, através do questionamento sobre o papel social da poesia que tanto a crítica literária quanto a própria produção poética podem se atualizar e resistirem como lugar de promessa, de por vir, de futuro (SISCAR, 2016). Ou seja, podemos pensar a Poesia do Ato e o próprio *Manifesto-ataque* como esse ato futuro, que não se conclui nem se define, mas que ao mesmo tempo provoca, age e transforma o presente na medida em que detecta seus pontos críticos e abre-os para a discussão.

Nesse contexto, Marjorie Perloff (2013) destaca que o moderno não é mais sinônimo do novo, mas, ao contrário, da constatação do que já passou, de modo que a poesia contemporânea mudou porque não comporta mais antigas oposições que a crítica insiste em trazer à tona. De forma análoga, a poesia encontra seu lugar de resistência no campo cultural não por posicionar-se próxima ou afastada, no centro ou à margem das discursões, mas justamente ao dar ênfase, ao por em crise estas oposições.

Dessa maneira, o *Manifesto-ataque* representa uma atualização desse procedimento vanguardista numa outra temporalidade, que é o contemporâneo. Ou seja, ao propor retirar a literatura da poesia, o manifesto acaba indicando um descompasso entre a tradição, a crítica e a produção poética atual, concordando com diversos outros autores (PERLOFF, 2013; SISCAR, 2016; REZENDE, 2014). Nesse sentido, o texto acaba inserindo-se criticamente na contemporaneidade ao chamar atenção para o fato de que a poesia de hoje não está somente no livro, de que a diversidade estética não se dá de maneira pacífica, mas ao contrário, a produção poética permanece viva e ativa fora dos grandes centros culturais e não acontece sem tencionar, sem questionar a diversidade à sua volta, pois o pensamento crítico encontra-se inerente ao pensamento poético.

Um último ponto que merece atenção e decorre das discussões acima é em relação à utopia. Será mesmo que a utopia acabou? Conforme Siscar (2016) a poesia está em crise por ser um lugar de promessa e conforme Rezende (2014) a poesia tem assumido cada vez mais um lugar de política. Nesse sentido, uma política da promessa não seria justamente algo muito próximo da ideia de utopia?

Obviamente que essa utopia mudou. Não nos referimos aqui àquela utopia vanguardista clássica e dicotômica de mera afirmação ou abandono dos ideais do seu tempo e que se definia simplesmente como inserida ou descolada da realidade, mas sim a uma espécie de utopia da crise, de um posicionamento crítico transformador, de síntese ou acirramento das tensões do presente, sem compromisso com um futuro apocalíptico ou promissor, mas com um futuro simplesmente participativo.

Nesse sentido, Perloff (2013) e Rezende (2014) destacam o fato de que, na contemporaneidade, a internet provocou a simultaneidade e justaposição do tempo e do espaço, o que resultou numa profunda transformação da ideia de localização como algo fixo e exclusivo para a ideia de posicionamento como algo que se dá apenas na relação com o entorno. Assim, se antes a vanguarda era considerada como um movimento bem delimitado a respeito do seu modo de ação no presente com vistas a uma construção utópica de futuro, hoje faria mais sentido pensarmos no conceito de retaguarda como revisão crítica da tradição que se posiciona heterotopicamente no presente, ou seja, mantendo diálogo com posicionamentos diversos e transformando-os.

4 NENHUMA SOLUÇÃO

De todo o exposto neste trabalho, talvez o que tenha ficado mais evidente é o fato de que o contemporâneo, por ser algo indefinido e permanentemente em processo, acaba sendo terreno propício para o acirramento e desfazimento de antigas tensões históricas seja na teoria ou na prática poéticas.

Dessa forma, o modo como o *Manifesto-ataque* afirma sua filiação marginal acaba deixando evidente o quanto se diferencia dessa filiação e, de maneira semelhante, quando propõe uma poesia nova, a poesia do ato, acaba reafirmando a presença de elementos característicos da Poesia Marginal. Para tensionar ainda mais a situação, lembremos que esse manifesto trás também o problema da autoria e da curadoria na medida em que seu texto teórico não foi construído coletivamente e a breve antologia de poemas apresentados também foi organizada somente por um autor, baseando-se em poemas que não foram escritos especificamente para o manifesto.

Ou seja, partindo da análise apresentada, o *Manifesto-ataque* mais que apresentar uma alternativa, acaba colocando em crise as relações entre a forma poética e teoria por trás dessa forma, entre a experimentação formalista e a experiência social, entre o individual e o coletivo e entre o estético e o político.

No entanto, a manifestação dessas crises não deve ser vista como algo negativo. Pelo contrário, é justamente partindo do reconhecimento dessas tensões que o texto pode participar, pode intervir na realidade refundando o campo poético como lugar por excelência do por vir. Nesse sentido, cabe destacar o fato do *Manifesto-ataque* ir exatamente na direção contrária do entendimento de que essa crise contemporânea estaria baseada nas constatações da falta de projeto coletivo e da diversidade pacífica entre poéticas diferentes, pois o texto visa marcar justamente uma coletividade que tenta se inserir em seu cenário de maneira autêntica e crítica, o que pode ser considerado também como uma participação essencialmente política nessa realidade.

Finalmente, continuo achando a palavra poeta forte demais. Mas agora também entendo que é uma palavra necessária demais, pois precisamos nos reconhecer para demarcar nossa existência e nosso posicionamento nesse campo indefinido que chamamos de contemporaneidade. E nenhuma tentativa de definição pode se dar sem a tensão, a contradição, o embate e a crise.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I***. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?*** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Juliana Pereira. **Fanzines na produção poética contemporânea: das Larvas à metamorfose social**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O manifesto como poética da modernidade. **Literatura E Sociedade**, São Paulo, v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17>. Acesso em: 10 out. 2020.
- BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. *In: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia***. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In: CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura***. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243 -289.
- CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não sefaz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. Dialética da literatura brasileira. **Teresa**, São Paulo, v. 1, n.20, p. 316-327, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.168401>. Acesso em: 10 out. 2020.
- DINIZ, Camila Ferreira. **Fanzine: uma literatura nas margens**. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2016.
- ELIOT, Thomas Stearns. A função social da poesia. *In: ELIOT, Thomas Stearns. **De poesia e poetas***. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. **Seminário Música Ciência Tecnologia**, São Paulo, n.4, p. 31-47, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do Século XIX a meados do Século XX**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GELADO, Viviane. O manifesto de vanguarda na américa latina. **Sínteses**, Campinas, v. 11, p. 193-214, 2006.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HAMBURGUER, Michael. Utopia pueril e miragem brutal. *In*: HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 2, n.1, p. 103-127, 2000.

ORTEGA y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *In*: PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-35.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. *In*: PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo Século**. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE, Charles. Poesia concreta e Tropicalismo. **Revista USP**, São Paulo, n. 4, p. 55-64, 1990.

REZENDE, Renato. **Poesia brasileira contemporânea: crítica e política**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SALOMÃO, Wally; ARAÚJO, Ana Maria Silva de (org). **Torquato Neto: os últimos dias de paupéria**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

SECCHIN, Antonio Carlos. Os caminhos recentes da poesia brasileira. *Iberoamericana*, n. 34, p. 55-69, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/iber.1991.1991.34.55>. Acesso em: 26 abr. 2021.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. O discurso da crise e a democracia por vir. *In*: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SPINA, Segismundo. O despertar das formas. *In*: SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TOBIAS, Vinícius. **Manifesto-ataque: poesia do ato**. Destinatários: David DiOli, Igor Alves, Raisal Faetti, Lucas Ferreira, Lucas Teixeira, José Carlos Balieiro, Clélio Souza. Juiz de Fora, 16 de outubro de 2016. E-mail. Disponível em: raisagoncalvesfaetti@gmail.com. Acesso em: 12 mar. 2021.

TOBIAS, Vinícius; SENRA, Rafael. Vende-se poesias de graça: os círculos de publicação artesanal de poesia no interior mineiro. **Terceira Margem**, v. 21, n. 35, p. 233-267, 2017.

TOBIAS, Vinícius; CAMPOS, Philippe; FERREIRA, Lucas; FAETTI, Raisal; DIOLI, David; ALVES, Igor; PELODAN, Guilherme Paiffer; SOUZA, Clélio; TEIXEIRA, Lucas; DUARTE, Valéria. **Manifesto-ataque: poesia do ato**. Disponível em: <http://larvaspoesia.blogspot.com/p/poesia-do-ato.html>. Acesso em: 10 out. 2020.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

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

ZUMTHOR, Paul. Precisando. In: ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO I. MANIFESTO-ATAQUE: POESIA DO ATO.

Caso o seguinte poema não houvesse sido escrito, talvez fosse necessário escrever um manifesto. Tendo-o em mãos, basta-nos reverenciar e nos armar com ele, e, com armas em punhos, estamos aptos para atacar e berrar.

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada nos bolsos e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale à pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, herdeiro, da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão.

Isto é do Torquato, neto.

“Deixem que os idiotas pensem que isso é um poema” dizia Augusto de Campos em um poema onde ele se auto-referia em homenagem ao Torquato.

O Concretismo é o crepúsculo da tradição da ruptura, o Concretismo é o grau zero de nossa época e com ele anulam-se quaisquer outras inovações, que por si é uma palavra inútil e em desuso.

Nenhum outro movimento pode se firmar com base na estética, esticamos até o limite todas as molas e chega o tempo da re-integração.

Contemporâneo e integrador do Concretismo em sua geléia-geral, aquilo que ficou conhecido como Poesia Marginal é o primeiro tiro em direção às estrelas. Marginal porque pouco intelectualizado, Marginal porque Fora do mercado, Marginal porque não entende a si mesmo, Marginal porque depois que entra no mercado, vende-se, e isso não é um crime.

Como profetizara Oswald chega o tempo da poesia de pobres, pois chega o tempo das simultaneidades e a elite, moderna como não pode deixar de ser, não sabe pensar em termos das contradições internas.

Isso por exemplo é um manifesto literário que pretende tirar a literatura da poesia.

Para isso abaixo os movimentos, abaixo o apadrinhamento, abaixo o indivíduo, abaixo o coletivo, abaixo a genialidade, abaixo à poesia útil, abaixo à poesia desconstrutora, abaixo à poesia pop, abaixo à poesia engajada, abaixo à poesia crítica, abaixo à poesia estética - - - três vivas à Poesia do Ato.

Contra também os impropérios do novo. Alice Ruiz escreveu “nada de novo sob o sol / apenas o mesmo ovo de sempre / chocando o mesmo novo”. A busca pelo novo se repetiu por todo séc XX, e o novo de hoje é algo impotente e castrado. Procuramos agora água potável.

Os termos quando usados em prosa se falássemos por nós mesmos, seriam bregas. Diríamos vida-verdadeira, integralidade e um tanto de baboseiras que apenas ferem a causa. Dessa forma é mais convincente caso disséssemos que queremos uma poesia de essência, uma essência que seja sua existência (mutabilidade não-essencial) uma existência, porém que se assumisse tal como é e fosse, portanto, autêntica.

O problema de tantos termos Heideggerianos é que não queremos uma poesia ontológica e sim ôntica, não queremos o super-homem e sim o demasiado humano. Por exemplo, essa coisa alemã de escrever grandes tratados que forcem nossa linguagem ao

extremo é bacana, mas inútil. Instauro que qualquer paixão é grande para caralho e buceta e, por isso, maior do que qualquer tratado alemão (que por sua vez desloca sua importância por ser fruto da paixão), e que nenhum canto é maior do que a vida de qualquer pessoa – não foi esse afinal o presente de Zaratustra?

De mostra que a maior virtude da poesia deve ser a verdade. Não uma verdade platônica, mas uma verdade existencial, uma sinceridade sem precedentes, em continuum vivencial do qual a literatura não pode suportar sem explodir e destruir todos complexados à sua volta com estilhaços de paixão.

Esse nome, derivado da definição “Poetas do Ato”, do poema de Philippe Campos, quando encontrado no poema se refere a assassinos e ladrões, uma poesia que sai do campo das artes, do campo da estética e se instaura como cultura naquele outro sentido, naquele sentido que damos à culinária: como um artifício para matar espíritos.

É inocência pensarmos anticontextualmente. Reiterando: a única verdade é o contexto. É a força do “todo mundo”, que não é um problema em si, caso não levasse as pessoas a pensarem que em suas vidas são desenroladas com o embate de forças menores, pelo menos menores do que nos grandes romances, poemas e filmes de ação. E isso é feito paradoxalmente enaltecendo cada um sem levar em conta seus esforços ou não, convencendo-os que têm o *direito* do acesso ao consumo, que são cidadãos e portanto *merecem* respeito, pois são pessoas importantes, como todas as outras.

Esses avanços todos, em conforto e em fartura, foram instituídos à custa do convencimento geral de abster-se da vida, do convencimento geral de que nunca haverá motivo algum para matar alguém. Essa poesia é um atentado contra isso, é o risco acompanhado do grito, é uma platéia pasma, é a boceta e o pinto fedendo depois do sexo abafados pelas roupas íntimas.

Pois – e isso não é política – não vão convencer a ninguém que a minha e sua existência é menor do que alguma coisa. Caso o sistema, o senso comum, ou alguma raça alienígena quisesse nos combater, nos matar, morreríamos contentes, mas, caso não prestem atenção no meu poema sairei à rua pelado. Esse lugar comum do “tudo que você disser importará” e ainda, “você é livre” são ofensas que não podemos tolerar.

É por isso que acreditamos que poesia e prática editorial são coisas diferentes. Que poesia é importante por ser existência, e a existência é anterior a qualquer exterioridade e a qualquer prática comercial. Desta forma, estar em um livreto xerocado não faz um poema bom pior assim como não faz um poema ruim melhor. É por isso também que está salvaguardada nossa capacidade de amar e desejar, e queremos compartilhá-la através de nossos poemas. Além do mais a necessidade de água-potável é análoga a de poesia. Poesia é uma necessidade real, comercializá-la, não. As atitudes poéticas em todos os níveis mantêm corações e mentes envolvidos com suas relações.

Como apontado, a poesia não se reduz ao verso. Mas quando o Poeta do Ato faz um vídeo-poema, faz um poema-processo, faz uma performance-poética, um zine de poesia, ou um poema visual não é automático que a áurea vanguardista se apossa dele, pois sua poesia, em sua cadeia relacional será igual e diferente, até mesmo porque a música-ambiente em sua exposição será o último funk de sucesso.

Portanto a Poesia do Ato é uma poesia configurada pela sua *natureza* e não por sua estética. Qual é a sua diferença de outros poemas? A Poesia do Ato mata; a Poesia do Ato o empurra para a rua. Eis nosso manifesto:

Vinícius Tobias

Acaso. Um buraco descentrado

Uma membrana porosa: - Mundo, ou o presente em desamparo

Acaso. O silêncio torna-se música

E há ordem

A menos aquela sob o pano de frente das grandes telas de led

E por baixo de nossos grandes trens flutuantes...

E os tribunais igualmente silentes com sua burocracia digital infinita

Acaso. Respire o ar condicionado dos grandes prédios, dos grandes escritórios e dos grandes carros e dos grandes ambientes pasteurizados... mas cuidado ao sair na rua

Ao respirar na rua

A rua fede

E fedem também seus habitantes

E na rua, as divisórias são um tanto mais

flexíveis

Acaso e cuidado!

-Hey! Você não está só! - é o que diz mais um guru hi-tec

E há salvação, não no mundo, não nesse mundo

-E Deus?! Ele tem um plano pra você! - e ao dizer isso o pastor toca o amuleto escondido em seu bolso

-E você?! É escrito pelas estrelas

Corre! Foge!

O presente em desamparo

O ruído tornado música, é tudo aquilo que se evita

Porque é verdade...

Idiota! Idiota!

Se quiser, me faço explodir

Hoje, estão todos em silêncio

Mesmo aqueles que gritam

No fundo, estão todos em silêncio

Como um balão que estoura pra dentro

Se quiser, me faço explodir!

O silêncio traficado no cotidiano, também ensurdecador

A Rua é a Paranóia

Toda a gente na rua sabe ou não sabe

Não importa

Dispositivos móveis outrora transeuntes

Toda a gente na rua se toca ou não

A apêndice da lógica binária: - o corpo

Sonhamos com um encontro logicamente impossível

Porque todo encontro é assediado

Ordem

O mundo está em ordem

As nanoestruturas são sutis demais

Esse segundo esqueleto permite e emperra o movimento

Não vire para ali! o nanoesqueleto não te acompanha...

E quanto mais ordem: mais ordem! Imperativo

Mas ainda terão Poetas do Ato

A qualquer momento um ladrão ou um bêbado hão de cometer um suicídio em alguém

Porque toda morte é um suicídio

E se...

As cobaias do experimento de Stanford se reúnem até hoje
 Em algum porão para repetir o experimento por um dia ou dois.
 É difícil aguentar o peso cotidiano
 Sem uma dose maquinal de masoquismo voluntário
 Chora!
 E nem todas as lágrimas do mundo te bastarão
 Nossas crianças já não suportam apatia jornalreira
 A profissão do futuro é engenharia do tempo...
 Mas lembra de abrir uma ligeira fenda em teu braço com um estilete.

Desistência
 Ou desistimos!
 Os protocolos cotidianos, graças a:
 Os arquitetos de lugar algum; de sítios inabitáveis.
 Tudo é um hospital ou um consultório de dentista
 E a sala de espera somos nós.
 Sofre, geme... silêncio
 O ato é um emperro
 À rua! À rua!

A Burrice Maquinal
 Os circuitos lógicos ainda não tomam a decisão
 E somos igualmente máquinas quando não temos medo
 E somos igualmente máquinas quando temos medo
 Acaso e cuidado
 A vulgata do nosso tempo: - a crítica
 Vá com paciência, a crítica e a pós-crítica
 O silêncio é ontológico
 Existem formas absurdas de morrer, por exemplo hoje

A Vida
 Grandes tragédias, odes triunfais, pequenos poemas em prosa: - passado
 Já seríamos supremamente gratos ao universo
 Se a Graça nos concedesse um cotidiano um pouco menos miserável...
 Como se o cotidiano não fosse o que é
 Por isso não se espante ao chutar a cabeça do seu vizinho contra o poste
 Nem quando você se regozijar em silêncio ao ver a casa dele em chamas...
 -É só a vida tentando escapar...
 Por um buraco meio estranho... mas é vida escorrendo.

Ódio e Apatia
 O sequestro de si mesmo
 E sequestrados estamos sob o amparo do ódio e da apatia
 Privatizamos o corpo, que é público,
 Privatizamos o Eu, que é público,
 Privatizamos o afeto e a tristeza, que são públicos!
 Publicamos a violência
 Niiliseres olhando para o mundo esgotado,
 Catatônicos por um fim do mundo.
 !!!... vai de vagar... paciência...

Desamparo

É a experiência do desamparo evitada com força e ignorância todas as noites entre a vigília e o sono

Desamparo aquele encontrado novamente entre o sonho e o despertar

Talvez penses, em algum momento: - não sou especial

Escravos de conteúdos obscenos

E escravos de formas pouco obscenas

De nada adianta calar o silêncio

E todo suicídio é um ato deliberado do acaso

Cuidado!

À Rua! À Rua!

Emergência e desamparo: por hoje basta gravar em teu espelho: "Não sou especial"

Amanhã, por favor, escreve no letreiro de tuas telas: "Não há um plano"

Numa distração, num repente, num ato inotado, numa segunda-feira, lê, num papel jogado sobre a tua mesa, a palavra: - "!!!..."

-shhhhhhhhhhh...

Philippe Campos

Panifesto da Poesia Urbana contra o Eufemismo e a Cátedra

Que fique bem claro seu-dotô

A Poesia Urbana é uma praga

que se alastra como as favelas

cheira à água de despejo

perturba como insônia

tem a força do tráfico

e o atrevimento dos pivetes do Brás

Não adianta fechar seus vidros elétricos

e viajar para a *Glória, a baía, a linha do horizonte*

pois a fome das ruas arranhará sua lataria importada

incendiará sua vitrine de magazines

Ela anda como os desprovidos

revela sem eufemismo'

as mazelas humanas

a cidade oculta

a tristeza dos chineses

a loucura reprimida dos Garis

Se cuida, turista deslumbrado

um arrastão de versos miseráveis

invadirá sua praia

sequestrará seus fetiches literários,
seus continhos fantásticos,
e estraçalhará sua poesia plástica
num tiroteio hediondo

Um conselho?
se não quiser perder a pose
corra para bem longe
esconda-se atrás dos muros da academia
dope seus jovens operários com boas doses de informação
títulos
e reproduza robôs mais fortes
o suficiente para dar conta do que você não deu

Aqui fora
as crianças continuam praticando papai e mamãe
jovens morrem com a cabeça vazia no volante
existe uma massa de carne e osso dopada de altas doses –
institucionais
escolas apodrecem
falta teatro, cinema e orgia para o povo

E você catedrático
só preocupado com a chegada de um livro importado
e o congresso no planeta Hermético.

Lucas Ferreira

Desconstrução

Se for assim,
desmonto o telhado
desassento os tijolos,
desarrumo a cama,
desvisto as roupas
desligo as estrelas
e durmo no escuro com a bunda de fora

Raisa Faeti

VENDE-SE DE GRAÇA

XxXxxXxXxXxXxXxXxXxXxXxXxXx

Vende-se de graça xxxxxxXxX

Pra quem fica x x x x .x.

ou pra quem passa. X x @.x.x.

Vende-se poesias de graça x.

num ponto de ônibus x x.x.x.x

no banco da praça. Xxx.x.x.x.

diOli

De corpo e software

não que eu me importe
com a altura da sua
literatura
escorrendo pelo
cânone

sei, é deprimente
a cultura pop
subdesenvolvida
dessa triste
américa latina

felizmente
pra aumentar
minha auto estima
tenho o face

compartilho uma
frase do Shakespeare

não sei se é confiável
mas é bonita

se quiser comente
mas não critica

a situação da crítica
é crítica

leio e me livro
depois caio
na vida

tem novela às nove
depois jogo do flamengo

na night um show
de samba rock

no corujão vai passar Hamlet

vou assistir

.
.

.

se chegar a tempo.

Igor Alves

lambo a manga madura
derretendo na ponta da minha língua igual uma vulva
lambuzo as mãos e a barba

fiapos solares entre os meus dentes
até o caroço
até todo o suco gozar meus lábios meus

até a fenda entre a existência e o infinito
revelar a eternidade

Guilherme Paiffer Pelodan

Velas para o Oriente

Calada

Use mais “parcimônia”, quem diria?

Verrugas e anestesia e cheguemos

Senhores, nós não temos nada

Favores castos

ilhados em favores castos que iremos retribuir depois de agraciados

E essa vela, essa vela, foi acesa por Prometeus

Sim, um belíssimo e antológico deus ladrão cult

E eis porque ainda com toda a cera ela está apagada

Com essa vela, eu acenderia todas essas outras velas

Aos pés de nossa senhora nesse altar rústico gigante que sempre

[vai ser mágico enquanto tivermos quatro anos.

sobre a semântica.
Palavra era pão.
Matava minha fome.
Podia crer eu, nos manifestos.
E nas esquinas perpétuas.
Palavra então, era tiro.
Muito mais que as figuras, e as linguagens.
Muito mais que os poentes, o gado, e a retórica inventada.
Muito antes, da palavra ser pisada.
Palavra era escada.
Podia crer eu, nos muros então.
E muito mais na visão.
Mas, a minha palavra não era organizada
Não ditava jargão.
Minha palavra era dito.
Às vezes, edito.
Palavra é bordejo de interior.
Máquina de viver do Manoel.
Predicativo de um tempo.
Verbo, carne, e invenção.
Vende-se palavra de graça.
Não precisa comissão.
A arte é dura;
de segunda à domingo
Entra pelos sete buracos de minha cabeça, ou não.
Sem pedir licença à sua presença, Caetano.

Valéria Duarte