

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180206-2023-269-279>.

Recebido em junho de 2023. Aprovado em novembro de 2023.

CORPO E POLÍTICA: OS POETAS NUMA PRAÇA SOTEROPOLITANA (1980) BODY AND POLITICS: THE POETS IN A SQUARE IN SALVADOR (1980)

Marcelise de Assis*

Washington Luis Lima Drummond**

Resumo: *O presente artigo se ocupou em investigar parte do Movimento Poetas na Praça (Salvador/BA - 1980). O recorte temporal mostra que o período foi repleto de efervescentes acontecimentos históricos em todo o Brasil, devido à censura imposta pelo Estado, seus órgãos institucionais e suas formas de interdição e repressão. Durante o período de ocupação da Praça Piedade, no centro da cidade, os poetas mobilizaram encontros entre pessoas e grupos de artistas, com o intuito de declamar poemas e vender livros alternativos. Para os Poetas era limitado pensar a poesia fechada em locais restritos, que se distanciavam do povo da rua que, por sua vez, precisava ouvir e ler, já que não tinha acesso ao conhecimento dos livros que, mesmo hoje, ainda é muito limitado a poucos. A fundamentação teórica deste texto foi por meio dos autores: Antonin Artaud (1984), Jean-Luc Nancy (2000), Walter Benjamin (1985), Drummond (2013), Didi-Huberman (2011).*

Palavras-chave: *Corpo. Política. Literatura. Poetas na praça.*

Abstract: *The present article aimed to investigate a part of the Poets in the Square movement (Salvador/BA - 1980). The chosen time frame demonstrates that this period was filled with vibrant historical events throughout the Brazil, due to the censorship imposed by the State, its institutional bodies, and its forms of prohibition and repression. During the occupation of Piedade Square, located in the city center, the poets organized gatherings among people and groups of artists, with the purpose of reciting poems and selling alternative books. For the Poets, it was limited to confine poetry to restricted spaces that were detached from the people on the streets, who, in turn, needed to hear and read since their access to book knowledge, even today, remains very limited to a few. The theoretical foundation of this text relied on the works of the following authors: Antonin Artaud (1984), Jean-Luc Nancy (2000), Walter Benjamin (1985), Drummond (2013), Didi-Huberman (2011).*

Keywords: *Body. Politics. Literature. Poets in the square.*

Em seu livro *Magia e técnica, arte e política* (1985), o crítico alemão Walter Benjamin, escreveu, em sua tese número VII, sobre o papel do historiador. Para ele, a tarefa do historiador é a de “evocar a história a contrapelo” (1985, p. 225), de modo que a interpretação aconteça para romper com as barreiras exclusivamente cronológicas, historicistas e deterministas. Seu pensamento se fundamenta no encontro com diversas áreas do conhecimento, sobretudo da arte e da história (Lowy, 2005). Para Benjamin,

* Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB). Professora de Língua Portuguesa, literatura e redação no Instituto Federal da Bahia (IFBA). E-mail: lissletras@gmail.com.

** Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia. Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: wodrum@gmail.com.

cada geração se apropria da imagem do passado e a faz/transforma como algo seu, desviando-se do encontro misterioso com o que não pode ser escutado, pois “articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo como ele de fato foi’” (1985, p. 224 – aspas simples do autor). Desse modo, compreende-se, a partir de Benjamin, que o movimento de escuta precisa se dar também a contrapelo, munido de um esforço para chegar ao encontro misterioso com processos de silenciamento/esquecimento, para alertar que “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1985, p. 224). A compreensão benjaminiana acerca do passado histórico auxilia a melhor direcionar o olhar para a década de 1980, momento em que os poetas ocuparam a Praça da Piedade, em Salvador-BA. Acredita-se que os acontecimentos de cada tempo são construídos pelas aspirações específicas do momento, do mesmo modo que cada sujeito é constituído historicamente.

Não podemos deixar de pensar que a questão benjaminiana nos alerta e nos mostra que no seio dos estudos literários também é possível elaborarmos uma “história a contrapelo”, o que nos orienta a investir, através de uma análise historiográfica, na abertura de outras cenas literárias, por vezes divergentes daquelas já constituídas, em que novos personagens e outras práticas de escrita e práticas políticas são possíveis. Almeja-se, desse modo, não apenas as ordens cronológicas, mas, antes, a inauguração e a identificação de uma interpretação historiográfica e seus efeitos no tempo. Por meio de uma tese benjaminiana sobre a imagem do passado, aprendemos que: “irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (Benjamin, 1985, p. 224). Notamos, também, que passado e presente se misturam, e que o presente visitado pelo passado se torna outro; que a interpretação inclui gesto de olhar, de escolhas específicas que não dão conta da totalidade dos acontecimentos que tiveram lugar ao longo da década de 1980 com os Poetas na Praça. O presente artigo buscou, por meio da orientação benjaminiana, analisar a forma como os Poetas na Praça atuaram durante os anos 1980 em Salvador-ba, bem como traçou um diálogo teórico com conceitos e teóricos como Arnaud, Didi-Huberman, Nancy.

O movimento Poetas na Praça teve início com Antônio Short, Geraldo Maia, Ametista Nunes¹ e outros artistas, em Salvador, na Bahia, no final de 1979 e início da década de 1980. Os integrantes do grupo encontraram nas artes uma forma de enfrentamento do Estado repressor e toda forma de poder autoritário. Segundo Drummond (2022, pp. 12-13) "Em meio ao avanço da canalha nazi-fascista, Walter Benjamin nos legou suas trágicas “teses da história”. Pois para o pesquisador "ele, como nós, sabia que a escrita é a forma mais refinada de combate à brutalidade do mundo.

O grupo de artistas era diverso, podemos verificar tal diversidade na composição dos integrantes do movimento: ambulantes, operários, moradores do local, vendedores de cafezinho, professores, estudantes. Nesse sentido, Douglas de Almeida (2015, p. 17), integrante do movimento diz que “Em Salvador, capital do Estado da Bahia, um grupo de jovens inconformistas e rebeldes se reuniam em uma livraria, a Literarte, situada em uma das principais avenidas do centro da cidade, para discutir política e literatura, e, mais especificamente poesia”. Ainda para Douglas de Almeida (2015), dentre as diversas fases pelas quais passou o movimento, ele destaca três:

¹ Antônio Short foi um dos poetas que atuou na Praça ainda no final de 1979, que possui característica visceral, também conhecido por sua voz e performance corporal irreverentes (Almeida, 2015).

[...] o primeiro, de 1979 até 1982, como um grupo mais fechado e politizado; o segundo, de 1983 a 1986, com uma característica de movimento, ou seja, com subgrupos com propostas distintas; e o terceiro, de 1987 até 1989, caracterizado por posturas mais individualistas e pela sua gradativa diluição (Almeida, 2015, p. 18).

Após quase dez anos de atuação o movimento parou de acontecer na praça, após ter atuado como uma organização que, estrategicamente, caminhou em oposição ao controle: de Estado, acadêmico, de ordem militar, ou melhor, movimentavam-se contra as formas de controle das artes, do corpo e do social. Nesse sentido, Jolivaldo Freitas, em entrevista para o Jornal *A Tarde* disse que:

Todos os dias, dez ou mais poetas estão se reunindo na Praça da Piedade, em recitais improvisados. O público é heterogêneo. Mas aos poucos se torna cativo. São os vendedores ambulantes, comerciantes, lojistas, bancários, estudantes e os moradores locais, que toda as tardes, na boca da noite, sentam nos bancos, fazem roda, ouvem, criticam e aplaudem os versejadores (Freiras, 1979, s/p).

Segundo Douglas de Almeida (2015, p. 125), no jornal *A Tarde*, em 20 de novembro de 1979, um dos integrantes do movimento, Antônio um Short, diz que “o objetivo do movimento é conseguir popularizar a poesia falada e tentar maior propagação, através dos meios tradicionais de divulgação, que até então tem permanecido alienada nas mãos de quem detém o poder de veicular cultura”. Em 12 de julho de 1982, outra nota aparece no jornal *O globo*, na qual os poetas relatam: “nós abrimos mão de conforto, de segurança, para levar a poesia ao povo e buscar o poeta que existe em cada pessoa” (2015, p. 53). Essas informações estão no livro *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição*, organizado por Douglas de Almeida.

Em nota publicada no Jornal *A Tarde*, em 11 de abril de 1982, intitulada *Poetas na Praça pelo direito de expressão* (Almeida, 2015, p. 52), os poetas reclamam da polícia civil atuante na época, que, por vezes, apreenderam seus materiais de trabalho: caixa de som, o microfone e o amplificador, ao quais eram usados para declamar os poemas e denunciar a situação do país naquele momento da história. Segundo a notícia do mesmo jornal, a polícia alegava que os poetas estavam falando sobre pornografia em praça pública, o que para os poetas era desculpa, pois o que incomodava o poder do Estado eram as denúncias e tentativas de despertar no povo da rua, nos trabalhadores, o senso crítico sobre a realidade que estavam ajudando, alienadamente, a criar. Alguns poetas foram presos sob alegação de estarem infringindo o *Artigo 234* (Almeida, 2015, p. 52) do Código Penal (Ultraje ao pudor público). Na mesma nota ao jornal, encontramos a informação de que a Secretaria de Segurança Pública teria chamado os poetas de vagabundos e moleques, o que para eles soou como ofensa, pois como deixaram claro na notícia, pelas palavras do integrante Geraldo Maia (Almeida, 2015, p. 52), “fazemos poesias e, com isto, vivemos e sustentamos nossas famílias; apesar de dizerem que o brasileiro não gosta de ler, vendemos cerca de 150 trabalhos por dia”.

Segundo Douglas de Almeida (2015, p. 53), no dia 12 de julho de 1982, outra nota aparece no jornal *O Globo*, para informar que a polícia de Salvador não queria os poetas declamando na praça. Mas o grupo, apesar de toda a censura, desejava organizar um Encontro Nacional da Poesia de Rua. Desobedientes, quanto mais recebiam repressão por

parte de quem tinha o poder para expulsá-los da cidade, indóceis, mais resistiam e avançavam. Nota-se, desse modo, que, desde o seu surgimento, a Praça foi um lugar de embate, de luta e resistência. Ao analisar o Movimento Poetas na Praça, compreendemos que a praça também precisava ser compreendida em sua arquitetura. Não era uma praça qualquer. Não foi escolhida por acaso pelos poetas. Ela fica no centro da cidade, lugar pelo qual muitos passantes transitam entre as avenidas Joana Angélica e Avenida 7 de setembro. Nessa praça estavam, na época, os espaços Gabinete português de Leitura, Igrejas (Nossa Senhora da Piedade, Igreja de São Pedro), delegacia, feiras populares de rua, vendedores ambulantes e a estação da Lapa, entre outros espaços. Observa-se que a praça funciona como um lugar de passagem e encontro de diversas pessoas. Na imagem (figura 1) que segue temos o registro de apresentação dos poetas e, entre eles, o poeta Geraldo Maia² recitando, usando roupas que remetem, aparentemente, aos vestuários de Jesus Cristo Crucificado. Ao lado, também, com o rosto pintado, está o poeta Antônio Short³. Uma criança transita entre o espaço que é marcado por um texto escrito no chão. A foto é de 14 de março de 1982. Nela podemos notar como aconteciam os encontros, como os poetas se vestiam, se pintavam e como o público de transeuntes se concentrava em volta de maneira atenta.

Na imagem citada podemos notar que a praça era um reduto dos poetas, em volta, construções, prédios de uma cidade em desenvolvimento urbano que inscreve uma lógica utilitária. Os poetas na cena apontam para uma lógica que foge ao utilitarismo imposto pelo capital. Se utilizarmos a ideia de corpo, podemos compreender o corpo-cidade e o corpo-poeta na praça. Um não é assimilado pelo outro, pois um (cidade) incita o aparecimento do outro (poetas). A cidade organiza, normatiza, divide, os poetas desorganizam e politizam o cotidiano por meio dos versos e da performance corporal.

Dessa maneira, é o trabalho que exige esse corpo social ordinário que acreditamos ser implodido pelos Poetas na Praça, ao performatizarem suas poesias com uma intensidade inusual no espaço urbano. Outra hipótese de leitura se apresenta no campo da performance: a inflexão dos Poetas na Praça da Piedade parecia ser mais importante que o texto que a antecede, pois o ato de recitar não se limitava a uma rerepresentação de um texto previamente escrito, mas à criação de um momento e uma performance que não podiam mais ser repetidos. Há que se registrar que os poetas não devotavam tanta energia ou ofereciam ao livro impresso tanta importância, naquele momento (década de 1980), uma vez que, como o livro não chegava ao povo, era certo que eles não seriam lidos e, com isso acreditavam que não haveria transformação social alguma, desse modo, investiram na ação corporal também como inflexão do texto recitado. Contudo, por meio desse corpo imantado pela poesia e pela performance poética, esses poetas levaram para as ruas a literatura de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, os poetas da Geração Beat americana; Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac e para citar autores brasileiros: Ana Cristina Cesar, Castro Alves, Gregório de Matos e todo o grupo da poesia marginal do período. Se por meio do livro o povo não conhecia alguns escritores, sobretudo os clássicos e irreverentes, por meio da performance corporal desses poetas na praça passa a existir essa possibilidade de acesso.

² Já falecido.

³ Já falecido.

O momento da performance e da incorporação do texto, por meio dos recitais na Praça, pareciam, para os poetas, mais importantes que o texto organizado no formato livro. A partir do momento de convivência pública e de criação coletiva – quando havia uma interação entre poetas performas e público - face a face, poetas e ouvintes inventavam uma linguagem e um modo de se comunicar, uma vez que, para se entenderem como poetas ter desenvoltura para incorporar o texto. Diríamos mais (nessa leitura), que ser poeta é saber incorporar, no que chamamos de literatura, determinadas práticas, dentre elas, o movimento de ir para a praça realizar a performance e a própria praça. Para eles, naquele momento histórico, os poetas e artistas precisavam ocupar as ruas com sua crítica ao sistema, pois se tratava de um tempo de censura e a rua, enquanto espaço público, sempre foi o lugar do povo. Nesse período, notamos a culminância de um enfrentamento ao autoritarismo vigente, vindo desde o início dos anos 1970, por uma instância não discursiva, mas comportamental: o corpo torna-se político, fruto de seus desdobramentos e disposições que o afastavam das formas conservadoras e estáveis em direção à um “corpo estranho” aberto às experimentações do prazer, da estética participativa e da exploração da consciência pelo uso de alucinógenos.

Notamos, desse modo, o corpo como lugar do texto e o texto como o fora do corpo, uma força, um corpo fora, como nos auxilia a pensar o filósofo Jean-Luc Nancy (2015). Em seu livro *Corpus*, Nancy aproxima a literatura do corpo, do mesmo modo que os Poetas na Praça nos apresentaram. O exercício teorizado por Nancy (2015) é o de trazer a literatura para o seu grau zero, no lugar em que tudo acontece, com suas peles, rasuras e dobras. Em um entendimento mais fundo, podemos dizer que tal exercício nos aproxima de um texto/corpo menos limpo (no sentido de sem eugenia), sem lapidações e polimentos. Uma espécie de contato/fricção de corpos que, ao se tocarem/experimentarem, colocam para fora do corpo, através da voz, do gesto, seus poemas, o que resulta em performances, momento único em que se faz possível a existência do texto vivo.

Jean-Luc Nancy, em seu livro *Corpus* (2000), expressa que a literatura seria uma espécie de toque, de endereçamento, um corpo fora. A saída desse corpo, para Nancy, se dá por uma motivação que pode ser interior ou exterior. Em se tratando dos Poetas na Praça, o movimento emergiu enquanto resistência à censura exercida pela Ditadura, mas os poetas permaneceram recitando, pois, ao que podemos notar, são portadores de inquietações que parecem amenizadas quando colocadas para fora, no e pelo corpo, por meio dos poemas declamados na praça. Ou, por outro prisma, pelo exercício erótico de fazer as palavras roçarem os corpos dos passantes, nas ruas, de fazer silenciar o barulho comercial e plástico da cidade, de comungar o momento cruel do ato teatral que acontecia toda semana na Praça da Piedade. Assim, as discussões que se ascendem, versam sobre a literatura dos Poetas enquanto corpo. Nesse sentido, para o poeta da praça Geraldo Maia:

A tendência de reduzir a literatura ao seu caráter meramente “literário”, desprovido de qualquer praticidade, resiste até hoje. Por outro lado, também resiste o caráter transgressor, rebelde, desafiador e revolucionário da literatura que exprime em seu bojo as grandes demandas das revoluções, principalmente no que concerne aos interesses e necessidades da classe trabalhadora, seja operária, camponesa, marginalizada, excluída, etc., o que amplia a condição revolucionária antes limitada ao proletariado urbano (Maia, 2007, s/p).

Os Poetas seguiam uma tradição de exposição da poesia que tem a oralidade como mentora. Apesar de se aproximarem da tradição oral poética, foram além da tradição, inventando outras formas radicais de intervenção, a exemplo das invasões que aconteciam em eventos oficiais da época. É o que nos aponta também Florisvaldo Mattos (2015), em seu texto sobre os 100 anos do movimento dadaísta, ao afirmar que:

Quando poetas-da-praça se reuniam no Jardim da Piedade, lá pelos anos 1980, para divulgar seus versos e produções, declamando aos gritos, criando tumulto, incomodando, proferindo até obscenidades, que punham eventuais assistentes, circunstantes ou meros transeuntes estupefatos, se se abstraem aspectos provenientes da desigualdade social, estava ali, a meu ver, guardadas as proporções de tempo e geografia, um grupo de jovens irrequietos a repetir práticas que poderiam ser vistas como heranças das patrocinadas pelos dadaístas na Europa e nos EUA, muitas décadas antes, fazendo da Praça da Piedade um Cabaret Voltaire, em escala tupiniquim, em que alcançaram ocasional destaque nomes como Geraldo Maia, Douglas Almeida, os saudosos Antônio Short e Zeca Magalhães, entre outros. O mesmo acontecia quando, em eventos culturais de universidade ou instituições culturais outras, por vezes, de súbito, membros dessa grei irrompiam nos salões, a declamar poemas eivados de palavrões e insultos, fazendo corar circunspectas senhoras em mesas de expositores e estudantes ali presentes ansiosos por mais conhecer e atualizar-se em conteúdos de arte ou literatura (Mattos, 2015, s/p).

A heterogeneidade do movimento estava, como podemos notar na citação, nos ambulantes, lojistas, moradores do local, estudantes, professores que se uniam para expressar, através da poesia falada e corporal, suas maiores inquietações e as inquietações daquele tempo.

Por esse caminho de pensamento, entendemos que a cultura, ao entrar como parte de um sistema econômico, atuando como espécie de produto do desenvolvimento, esteve sob o domínio de uma minoria. Sendo um lugar de controle e segregação do corpo-social, sobretudo por parte do Estado, via projetos culturais bem selecionados. O que deixa explícito o caráter poderoso da experimentação artística que se coloca desviante das formas e imposições de políticas e projetos culturais, por isso, entendidas por muitos grupos como um ato perigoso e fora da razão.

Diríamos que o Estado divide a sociedade em blocos por meio dos editais, estimula cada bloco a buscar seus direitos através da expressão. Estranho paradoxo tal atitude do Estado em “patrocinar” projetos culturais que tenham como foco as populações menos favorecidas economicamente. Sabe-se que arte, em seu sentido crítico, é um perigo aos governantes, ela incita a desobediência, a insubmissão da população.

Nessa perspectiva de pensar a relação entre cultura e Estado, Drummond (2013) acrescenta que esse controle de veiculação da cultura, empreendido pelo mercado, está ligado ao processo de homogeneização da ideia de cultura, ou melhor, via projetos culturais, Estado e mercado, como incentivador da produção cultural, denuncia o novo regulamento burocrático dessas criações, limitando espaço e forma da produção. Ainda para Drummond (2013, s/p), os dispositivos “contemporâneos tornam-se dessa maneira híbridos que funcionam na gestão das formas expressivas e se há bem pouco tempo atuavam como inibidores agora, mais sofisticados, incitam à produção, ao registro, à expressividade”. Se, por muito tempo, a cultura esteve sob o domínio das pessoas ditas “cultas”, que possuíam legitimidade para valorar e criar a arte (cultura-cultura), e, por meio

dela falar de sua experiência, agora, apropriado pelos dispositivos estatais, leva-nos a notar uma crescente e poderosa máquina de homogeneização social do pensamento através da cultura. Ou melhor, se antes o Estado reprimia a transgressão do povo por meio da cultura, ou da falsa ideia de falta de cultura, hoje ele se coloca como incentivador, criando uma espécie de transgressão organizada, programada, projetada, que não fere um interdito, nem mesmo o transgride.

O escritor francês Antonin Artaud, a partir do seu contato com os surrealistas, passa a pensar a escrita de uma forma singular, seja na abordagem temática ou na própria forma de elaboração da escrita, quanto na oralização daquilo que ele escreve. Essa postura artaudeana exige a explicitação do corpo no ato poético, suas vibrações, interdições e convulsões.

Nesse sentido, para Nancy e Artaud, o corpo no teatro instaura um drama:

Na duração precisa – instantânea – desse tempo, os corpos destinam, encaminham palavras. Os atores trocam palavras para endereçarem, a nós espectadores, exatamente isso, que se trata de endereçar. E não pode se tratar de outra coisa. Heiner Muller escreve: o que não pode ser destinado não pode ser encenado (Nancy, 2015, p. 83).

Para Artaud (2006, p. 62), “com isso, renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor”. A linguagem objetiva e direta utilizada pelos poetas na praça possuía uma dimensão que foge ao proposto pela crítica literária clássica que exige que um texto, para ser compreendido como literário, precisa mostrar uma transformação na linguagem, de modo que a retire de uma linguagem comum. Com os poetas na praça, essa retirada do lugar comum se deu por meio da en-corporação do texto, por meio de sua dimensão teatral. Distante da lógica ocidental do texto, Artaud (2006, p. 44) escreve que:

Essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (Artaud, 2006, p. 44).

O que Artaud (2006) apresenta por meio dessa fala se relaciona diretamente com o que compreendemos sobre a atitude dos poetas na praça, embora não tendo a mesma radicalidade artaudeana rumo a destruição da própria língua, fizeram emergir um deslocamento em torno do que se compreende como corpo e literatura. Há que se levar em consideração o tempo no qual os poetas atuaram, final dos anos 1979 até 1989, ou melhor, cabe ressaltar que o tempo possibilitou o movimento dos poetas, além de toda a influência da contracultura nos anos 1980. Vale ressaltar que a ideia entre corpo e poética não se conduz para uma harmonia, mas sim para a implicação de ambas as instancias, tanto poéticas, quanto corporais. O ensaísta Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto*, publicado em 1973, escreveu algo nesse sentido “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (Barthes, 1973, p. 24).

Para além do lirismo da palavra, Artaud propõe o lirismo do gesto, do corpo com seus movimentos de voz, grito, expressões, toques e outras performances. Importa aqui mostrar como esses poetas atuaram e encararam corpo e literatura naquela época, que, como já notamos, está pautada em um comportamento que difere da performance autorregulada. O que os coloca ao lado do teatro da crueldade proposto por Artaud, que, mesmo com um texto previamente elaborado para a peça teatral, compreende que o momento importante do teatro se situa na ocasião do acontecimento corporal, tempo em que o texto é en-corpado, como pontua Nancy, lançado no ouvinte uma espécie de recepção cruel e intensa. Artaud (2006, p. 51) diz:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (Artaud, 1984, p. 51).

Uma crueldade que exige esforço corporal, esforço que ele chama de cruel. “O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade” (Artaud, 1984, p. 51). Em outros termos: a crueldade é uma abundância de vida.

Por meio da performance (figura 2) o artista se expressa tanto pelos gestos, quanto pela voz. Esse momento do corpo tem relação direta com a proposta de Artaud (1984) para *O teatro da Crueldade*, Artaud (1984) desejou um teatro que rompesse com o modelo ocidental de encenação. Para ele, no *teatro da crueldade* o corpo precisava tomar múltiplas dimensões, de modo a causar um desconforto no espectador, uma espécie de repulsa e fissura capaz de forçar o espectador a colocar seu próprio corpo em questão.

Por meio do manifesto do movimento poetas na praça, algumas vezes ecoam coletivamente e exteriorizam a experiência coletiva com o movimento:

Estamos conquistando novos espaços... o nosso tempo é o de rua... Ganhar a rua para sobreviver/para sentir os pingos de chuva/os raios. Do sol/o nosso próprio tempo nublado... E estar na praça/e ver gente... Divulgar a poesia/e ser... ver gente vibrando... Lançando o nosso brado. Aos edifícios/às igrejas/aos escritórios/ao trabalhador/aos mendigos/aos. Acomodados de espírito/aos que sofrem/aos deuses/ao infinito... Num circuito. Diário/dialético de mágoa/saudade/solidão/e amor... Contra a subcondição humana, assumindo a nossa condição de poeta atuante/vibrante e vivo... Reivindicando a urgência do homem/ser/logo/hoje/agora... O trem que nos leva em linhas subterrâneas e neste trem estamos viajando e cantando o homem amordaçado/abandonado... Exigindo com a nossa voz e paixão uma vida digna para o ser humano... Por um amanhã em que ao despertar se possa saudar o dia animados e vivos... Cheios de esperanças. Somos o colírio das tardes soteropolitanas/somos o colírio do tempo... E na Praça Nacional da Poesia, REDUTO DOS POETAS, diariamente, a partir das 18 horas, estamos nos firmando dentre as esculturas belas e frias/como esculturas vivas/falantes e fortes. OS POETAS DA PRAÇA resistem e falam pelos homens/seres que transitam em silêncio pelas ruas deste Brasil tão estrangeiro... Centérias que somos iluminamos as tardes que findam... Nós como as primeiras luzes da noite existente... Muitos param/muitos se assustam/muitos nos chamam de loucos... E respondemos lúcidos que “APESAR DE EM NÓS ESTA LOUCURA/SOMOS/DE REPENTE/A CURA/A CURA...”.

[Salvador, setembro de 1979: Antônio Short, Eduardo Teles, Ametista Nunes, Geraldo Maia, Gilberto Costa, Haroldo Nunes, Jairo Rodrigues, César Lisboa, Araripe Junior e Ronaldo Braga] (SILVA, 2008, p. 84).

O manifesto em si traz a voz coletiva do que os poetas faziam e desejavam com a proposta do movimento. Interessante é pensar que, em tempos nos quais a sociedade embarcava num trem-bala para a estrada do consumismo, do uso ordinário do corpo, outros, como os poetas em estudo, investiram na recusa de ambos, e como falaram em manifesto: “Reivindicando a urgência do homem/ser/logo/hoje/agora...”. Eis mais uma citação que afirma a postura dos poetas de recitar poemas na rua. Era preciso e urgente fazer o texto chegar ao povo no hoje, agora (da época) como prática libertária.

Em *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*, Jean-Jacques Roubine diz que:

O texto literário procura, no melhor dos casos, uma emoção bem-comportada. O espetáculo artaudiano deveria, idealmente, deixar o espectador ofegante e, para chegar a isso, inventar uma linguagem encantatória cuja violência fosse capaz de atravessar esse casco endurecido sob o qual as palavras aprisionam o homem (Roubine, 1982, p. 59).

Para Roubine (1982) por meio do corpo no teatro o homem seria capaz de libertar-se das palavras. Compreendemos, desse modo, que o corpo é esse lugar capaz de inventar uma linguagem encantatória e visceral, capaz de atravessar o corpo do espectador, ouvinte ou passante. Quando o poeta Walter Cezar diz: “aqui deixo de ser um poeta censurado, para ser um poeta fissurado”, muito pode ser lido. Essa fissura é corpórea. Da censura à fissura, ou melhor, à libertação, ao encantamento, à crueldade que coloca em questão um corpo homogêneo, seja ele o corpo individual de uma pessoa, seja o corpo social com suas programações. A passagem da censura à fissura só é possível pelo gesto da crueldade, que modifica a perspectiva das relações entre o dizer poético e sua corporalidade e, também, o próprio lócus de exposição de debate da palavra poética encarnada dos próprios devaneios e dos delírios artaudianos.

Em vias de conclusão desse tópico, trazemos indagação ou resposta nas palavras de Pier Paolo Pasolini por meio de Didi-Huberman (2011) que diz em seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*:

Um dia em que lhe perguntaram se, enquanto artista de esquerda, ele tinha nostalgia dos tempos brechtianos ou da literatura “engajada” à francesa, Pasolini respondeu nesses termos: “Absolutamente. Tenho apenas a nostalgia das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar.” Uma maneira anarquista, ao que tudo indica, de desconectar a resistência política de uma simples organização de partido. Uma maneira de não conceber a emancipação segundo o modelo único de uma ascensão à riqueza e ao poder (Huberman, 2011, p. 33).

Esse poeta fissurado, dilacerado, sobrevive como pequenos vaga-lumes na busca por um lugar de onde possa emanar seu brilho. Em uma sociedade controlada por um sistema capitalista e pelas formas tradicionais, as luzes dos projetores emanam uma luz gigante que ofusca o brilho dos vaga-lumes, como pontua Huberman (2011). Para enxergar esses vaga-lumes, é preciso tomar consciência dessa luz maior, desse mundo visível e vendível. Para vê-los é preciso não deixar morrer o desejo de ver, e deixar ardente a esperança política, pois esses pequenos vaga-lumes não foram destruídos. Não é fácil o esforço de ver, esse esforço é também uma crueldade. É o exercício de olhar além do que foi projetado pelo poder dominante e sistêmico para ser olhado. É inútil olhar os vaga-lumes a partir de uma luz projetada como se fosse capaz de compreendê-lo em sua completude e heterogeneidade. É no escuro que eles emanam sua força.

O Movimento poetas na praça lutou por essa libertação, por conceber a vida a outros modelos políticos de existência, o próprio ato de produzir panfletos e vender por um preço acessível ou trocar por algum objeto já é um ato independente. É uma investida que abre caminhos para uma autogestão dos meios de produção. Porém, como Didi-Huberman (2011) pontua, poucos são os que conseguem enxergar os vaga-lumes, os jogos de luzes projetados estão ofuscando seu brilho e, solitários, eles sobrevivem na clandestinidade, pois fez dele (lugar clandestino) seu habitat mais seguro.

CONCLUSÃO

Pensemos: será que esses poetas foram marginais, que ficaram nas margens? Ou, ao contrário, será que não foram exatamente a fratura no centro de um sistema? Um corpo estranho, que aparece no centro da cidade de modo fantasmagórico? Uma das respostas pode ser: sim. Contudo, foram poetas marginalizados pelos sistemas hegemônicos de produção (da literatura, da arte, da cultura e universitárias) vigentes à época. Estas e outras são questões/respostas possíveis que desenvolvemos/enfrentamos durante esta análise, tanto a partir do aspecto corporal dos poetas, quando do Movimento como um corpo estranho na cidade, no passado e ainda agora, posto que pouco assimilável pela cultura capitalista e demais instituições culturais. Lemos a atuação dos Poetas na Praça não como uma espécie de válvula de escape para fugir do sistema de interdição do corpo, sobretudo no campo das literaturas, mas como enfrentamento e ação de resistência. Compreendemos que, para os Poetas, a limitação do livro, ou melhor, o texto escrito, não fazia sentido naquela época, assim como para Antonin Artaud (1984) em seu *Teatro da crueldade*. Era o momento da cena que fazia o sentido do ato artístico/teatral, não um texto previamente escrito, decorado ou lido. O sentido estava na espontaneidade cruel do momento encenado, na tentativa de fazer os cidadãos perceberem a cortina de fumaça que acobertava a maquinaria da alienação. A fissura que os poetas na praça cultivavam como uma flor em carne viva, colhida dos devaneios artaudeanos, parece que, mesmo apesar de tantos anos, ainda continua aberta, hoje, deste a abandonada e modorrenta Praça da Piedade, até os departamentos de literatura ou teoria literária.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Douglas de. 22 anos da morte do Poeta baiano Antônio Short. In: *Jornal Digital Ananindeua debates*. Publicado em: quinta-feira, 8 de outubro de 2015, s/p. Disponível em: <http://ananindeuadebates.blogspot.com.br/2015/10/22-anos-da-morte-do-poeta-baiano.html>. Acesso em: 3 de jan. 2017.
- ALMEIDA, Douglas de. *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição*. Organização Douglas e Almeida. Salvador: Câmara Municipal, 2015.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-35; p. 222-232 (Obras escolhidas, v. 1).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa nova e Márcia Arbex. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2011.

DRUMMOND, Washington. A escrita literária: heterologia, despesa e os dispositivos estatais. In: *Anais - XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional*. Campina Grande-PB, UEPB, 2013. Disponível em:

<http://www.editorarealize.com.br/revistas/bralicinternacional/resumo.php?idtrabalho=1124>. Acesso em: 5 abr. 2017.

FREIRAS, Josivaldo. Na praça, no meio do povo, eles mantêm o valor da poesia (A Tarde, 20 de novembro de 1979). In: ALMEIDA, Douglas de (Org.). *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição*. Salvador: Câmara Municipal, 2015.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses sobre o conceito de história. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Branr. São Paulo: Boitempo, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 15/2 - p. 414-422, jul-dez 2013 p. 421. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2017.

ANEXOS



Figura 1: Geraldo Maia recitando e Antônio Short marcando livros - 14 de março de 1982

Fonte: livro *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição* (2015)

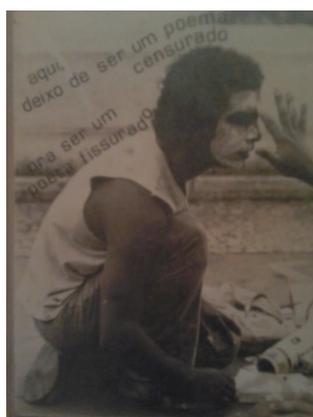


Figura 2: Poeta Walter Cezar se organizando para a performance

Fonte: livro *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição* (2015)



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.