

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

TATY ALKMIM GUSMÃO

AS PALAVRAS DANÇAM
POESIA E PERFORMANCE EM *PARANGOLIVRO*, DE
AROLDO PEREIRA

MONTES CLAROS – MG
OUTUBRO/2021

TATY ALKMIM GUSMÃO

AS PALAVRAS DANÇAM
POESIA E PERFORMANCE EM *PARANGOLIVRO*, DE
AROLDO PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Letras/Estudos Literários.
Linha de pesquisa: Tradição e modernidade
Orientador: Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa.

MONTES CLAROS – MG
OUTUBRO/2021



Dissertação de Mestrado intitulada **As palavras dançam: poesia e performance em *Parangolivo*, de Aroldo Pereira**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Taty Alkmim Gusmão**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa (Orientador - Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Telma Borges da Silva (UFMG)

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Ferrante Rebello (UNIMONTES)

Prof. Dr Elcio Lucas de Oliveira (Unimontes)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 16 de novembro de 2021.

*À minha
família
minha filha
À vida!*

AGRADECIMENTOS

À Eliete, meu exemplo de mulher, agradeço o amor e o apoio irrestrito.

À Paty, minha alma gêmea, agradeço por tanto.

À Luna, agradeço todos os seus sorrisos.

Ao Kleiton, agradeço o amor, companhia e paciência.

Ao professor Danilo Barcelos, meu orientador, agradeço o compromisso e cuidado com os quais sempre se fez presente, encaminhando minhas pesquisas para um lugar a mais. Foram horas de orientações indispensáveis para a composição deste trabalho acadêmico.

Às professoras e professores do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, agradeço pelas aulas que foram de grande importância para minha formação.

A professora Ilca Vieira, agradeço os ensinamentos durante o estágio.

À Amanda e Daniel, agradeço a atenção, a amizade, o afeto, as conversas e socorros.

Aos colegas de mestrado, agradeço pelos momentos de angústia e conquista que esta fase provoca.

Agradeço ao poeta Aroldo Pereira pelas contribuições com esta pesquisa. Por me receber na sede da Secretaria Municipal de Cultura para um período de conversas, entrevista, escutas e silêncios.

À FAPEMIG pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

A tantas pessoas que não tiveram seus nomes inscritos nestas páginas, mas que não perderei a oportunidade de agradecê-las assim que volte a encontrar com seus corpos ou lembranças.

*sabor de
hortelãas
palavras dançam
conforme a manhã*
Aroldo Pereira

RESUMO

Este estudo propõe-se a uma leitura da obra *parangolivro* (2007), do poeta Aroldo Pereira. Nesse sentido, pretende-se analisar as tensões de crítica social presentes no livro e, a partir da análise dos poemas, averiguar essas tensões políticas abordadas. Em sua criação poética o autor encaminha o leitor a reflexões muitas vezes desconfortáveis, revelando uma poesia significada para além do verbal. O poeta, ao compor seus versos, expõe o universo social pela escrita poética, fazendo de seu texto um movimento contra muitas questões sociais que acaba por problematizar em sua obra. Em *parangolivro* (2007), interpõe-se uma prática poética de onde emana extrema força, na qual se empreende um ato performático que unifica a presentificação corporal, vocal e textual e, assim, performatiza o parangolé na tecitura da escrita. As discussões de Antonio Candido (2006), e Octavio Paz (2012) sobre linguagem na poesia nortearão este trabalho; além disso, Renato Cohen (2013), Jorge Glusberg (2013), Paul Zumthor (1993; 2018) sobre performance; estudos de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) no que diz respeito à presença; apontamentos de Paula Braga (2013) e Wally Salomão (2015) a respeito dos parangolés. Nos poemas, é possível perceber um eu poético plural, em busca de diálogo com a sociedade, numa interação atravessada pelas mais variadas vertentes artísticas.

Palavras – chave: Aroldo Pereira; parangolé; *parangolivro*; performance; poesia;

ABSTRACT

Our paper aims at making a thorough reading of the book *parangolivro* (2007), by poet Aroldo Pereira. Our intention is to analyze the social criticism tensions approached in the book and to examine such political tensions through an analysis of the poems. With his work, the author leads his readers to some troubling reflections, which reveals a type of poetry that goes beyond words. When writing his verses, the author exposes the social universe through poetic composition, which turns his poems into a movement against the several social issues he problematizes in his work. *parangolivro* (2007) brings an incredibly powerful poetic production, committed to a performatic act that brings together corporeal, vocal and textual presentification, embodying parangolé into the deepest parts of his writings. This paper seeks support in the discussions of Antonio Candido (2006) and Octavio Paz (2012) regarding language in poetry, as well as Renato Cohen (2013), Jorge Glusberg (2013) and Paul Zumthor (1993; 2018) thoughts on performance, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) studies on presence, and Paula Braga (2013) and Wally Salomão (2015) writings on parangolé. The poems bring a diverse kind of poetic speaker, who seeks to establish a dialogue with society through interactions that go through all sorts of artistic ideas.

Keywords: Aroldo Pereira; parangolé; *parangolivro*; performance; poetry.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
O poeta.....	9
A obra	12
A estrutura.....	14
1. <i>A POESIA PAIRA IMPERIOSA</i>	18
1.1. Os primeiros movimentos de <i>parangolivro</i>	19
2. <i>01 UNIVERSO ABERTO DE INVENÇÃO</i>	42
2. 1. Performance e prática poética.....	42
2. 2. Corpo e voz: a ação poética em questão	52
2. 3. A confluência dos discursos: uma poética de contracultura	62
3. <i>PARANGOLÉ! QUAL É?</i>	69
3. 1. Parangolé e <i>parangolivro</i> : performance em palavras	69
3. 2. O poeta performatiza transformação.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	92
ANEXOS.....	97

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O poeta

João Aroldo Pereira, poeticamente conhecido por Aroldo Pereira, nasceu na cidade de Coração de Jesus/MG em 06 de outubro de 1959. Ator, compositor, *performer* e "agitador cultural" – como frequentemente refere-se a si mesmo – o poeta teve seus primeiros versos lançados ainda na década de 1970. No ano de 1977, seus poemas aparecem no *Diário de Montes Claros* e, em 1979, no *Jornal do Povo*. Além dos jornais, era possível encontrar seus trabalhos também em revistas como a *Kathedra*, em 1979, e *Espaço de Prática Poética*, no ano de 1980¹. No decorrer da década de 1980, lançou, de maneira independente, os livros *Canto de Encantar Serpente* (1980), *Azul Geral* (1981), *Hai Kai Quem Quer* (1984) e *Amor Inventado: Doces Pérolas Púrpuras* (1986)², todos em formato de livretos mimeografados.

Em 1991, foi produzido o documentário em vídeo³ *Cinema bumerangue* com direção de Élcio Lucas e roteiro de Valdir de Pinho Veloso. Já em 1997, o Grupo Oficina das Letras editorou e publicou em formato impresso *Cinema bumerangue* (obra que levou o mesmo título do documentário mencionado acima). Esse livro apresentou o texto das orelhas assinado pelo escritor Jorge Mautner. Dez anos depois, junto à 7 Letras, uma editora independente do Rio de Janeiro, Aroldo Pereira lançou *parangolivro*⁴, uma coletânea de poemas que em 2010 contava com sua segunda edição. Além disso, o autor publicou *Poetrikza*, caracterizada como uma produção alternativa e distribuída pela Fábrica de Cataventos no ano de 2016.

Sempre envolvido em inúmeras atividades artísticas, o poeta recebeu da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES – o título Doutor Honoris Causa, condecoração concedida devido à sua contribuição com a cultura, arte e educação. A homenagem aconteceu em Sessão Plenária no dia 30 de novembro de 2016, e foi um momento de importância singular para o poeta de nosso estudo, já que atingiu um nível alto de reconhecimento profissional e também de feitos muito significativos no que se refere à arte, a ponto de ser considerado grau honorário de Doutor. “Aroldo Pereira” é também o nome do Centro Acadêmico de Letras da Unimontes, marca de outra homenagem e destaque da importância do artista para a instituição que o tituló de forma honorífica. Ademais, recebeu da *International Writers Association* -

¹ Até o momento não tivemos acesso à versão original das revistas citadas, por esse motivo recorreremos às informações encontradas na fortuna crítica do poeta.

² As quatro obras são edições mimeografadas, portanto, à margem do circuito editorial estabelecido. Eram meios alternativos de difusão cultural.

³ Documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WP2If9IjZc&t=5s>

⁴ A palavra será escrita com inicial minúscula respeitando a grafia original na obra.

Fraternity, sediada nos Estados Unidos, o mérito de melhor ativista literário, um reconhecimento concedido nos cinco continentes por excelente trabalho literário e artístico.

Seus trabalhos em defesa da arte influenciam não somente o norte de Minas Gerais, mas todo o Brasil, principalmente no que se relaciona ao Festival de Arte Contemporânea Psiu Poético. Responsável pela formação de diversos escritores e artistas, esse evento combina música, cinema, artes plásticas, dança e tem a literatura como eixo central. Além disso, sua característica principal é a promoção e democratização da cultura. Sua organização se deu graças à reunião, no final da década de 1970, de jovens poetas e pensadores ainda desconhecidos do público leitor. Envoltos por um sentimento de tristeza e incertezas, resolveram criar o Grupo de Literatura e Teatro Transa Poética, a partir do qual nasceu, em 1987, o Psiu Poético. Assim, durante o Festival Latino Americano e Africano de Arte e Cultura (FLAAC), na Universidade de Brasília (UnB), o Transa Poética idealizou um projeto com exposições, debates e espetáculos, no qual a poesia apareceria como tema principal. Em entrevista concedida no dia 26 de abril de 2021, o poeta relembra:

[...] dei a sugestão pra gente montar uma grande exposição ocupando a Unb, os corredores. Toparam! Vamos, então, fazer essa grande exposição. Poetas do mundo inteiro, quer dizer, da América Latina. Discutimos a ideia do título, cada um dá uma ideia, aí pensamos em “Psiu: a poesia chama”. Foi essa coisa espontânea [...] então se chamou “Psiu: a poesia chama” a exposição nos corredores da UnB. Ocupamos tudo, foi lindo, deu uma repercussão de mídia maravilhosa, entrevistas, bate papo. Eu fiquei empolgado com aquilo [...] a gente interferiu em tudo e deu condução ao Festival Latino Americano de Arte e Cultura. Então, voltando pra cá [...] a gente podia propor uma ocupação na cidade [...]. Então, vamos ocupar a cidade! E assim foi.⁵

Empolgados com essa maneira promissora de divulgação da poesia em todas as suas significações, cunharam, em 1987, o termo "Psiu Poético". São quase trinta e cinco anos de atividade no fomento da arte e, principalmente, da literatura, contando com a participação de poetas de várias partes do Brasil e também do exterior. Somam-se a isso as instalações artísticas, lançamentos de livros, performances, recitais, debates em torno da criação poética, atividades também desenvolvidas pelo Psiu Poético no tempo de sua duração. Hoje, é considerado o maior e mais antigo evento do gênero no país, e completou em 2020 sua 34ª edição. O festival sempre ocorreu entre os dias 04 e 12 de outubro. Era possível participar das apresentações no Centro Cultural Dr. Hermes de Paula e também em diversos espaços da cidade, como praças públicas, mercado central, instituições de ensino. Devido à pandemia da COVID-19, foi necessário

⁵ A entrevista completa com Aroldo Pereira, em 26/04/2021, consta nos anexos deste trabalho.

contar, no ano de 2020, com uma configuração diferente. Toda a programação aconteceu de forma virtual, por meio de plataformas digitais e redes sociais do festival.

Não foram poucos os escritores aclamados nacionalmente que passaram por sua arena. Mineiros como Adélia Prado e Adão Ventura; baianos como Waly Salomão e o tropicalista José Carlos Capinam; veteranos como Thiago de Melo e Jorge Mautner; além dos paulistas Alice Ruiz, Arnaldo Antunes; dos gaúchos Ricardo Silvestrin, Alexandre Brito e Ronald Carvalho; e os brasilienses Nicolas Behr, Noélia Ribeiro e Luis Turiba. Além disso, o festival desempenha um papel ímpar de função social e educacional, pois, aliado à sua programação, desenvolve atividades nas escolas da cidade, colocando a poesia e seus poetas em contato direto com os estudantes do ensino básico, estimulando, assim, a sensibilidade e a dedicação à prática constante da leitura.

Importante salientar, também, a inclusão de diversos trabalhos de Aroldo Pereira em antologias poéticas brasileiras, entre elas: a *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, organizada pela poeta, tradutora e crítica paraense Olga Savary, pela Rioarte/Hipocampo, em 2002; *Signopse: Poesia na Virada do Século*, da Editora Plur'arts, lançada em 1995; e *Cantária* em 2000, ambas organizadas pelo poeta e editor Wagner Torres; *O Melhor da Poesia Brasileira – Minas Gerais*, publicada pela Sucesso Pocket em 2002 e organizada por Sérgio Peixoto e Gilberto Mendonça Teles; *Terças Poéticas: Jardins Internos* (Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2006) editada e organizada pelo poeta Wilmar Silva, curador do projeto Terças Poéticas; além de *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica – Volume 03*, Edição UFMG de 2011, organizada por Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca. Há alguns anos, o poeta contribui com seus trabalhos no *Livro da Tribo*, um livro-agenda, que reúne textos de autores de várias partes do Brasil e do mundo.

Necessário mencionar que seu nome é verbete do *Volume II da Enciclopédia da Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho em 2001, e todo o seu percurso de produção é também responsável pela obra artística estudada e está intimamente conectado ao seu fazer poético. Nesse sentido, é possível perceber que a constituição de *parangolívro* (2007) dá-se pelo emaranhado de variadas manifestações artísticas e irrompe como característica primeira o constante diálogo das artes visuais, do cinema, da música, da dança e também da performance. De partida, um conjunto de fragmentos desconexos formando um todo numa composição de partes que se movem. Uma confusão de imagens, sons, sensações; criando, com isso, um aglomerado de sentimentos e ideias. Um movimento que concebe um contraste a todo momento. Uma tensão entre corte e continuidade.

A obra

Cunhado pelo poeta para dar conta do seu modo de pensar a poesia, e assim o mundo, o título *parangolivro*⁶ sugere o caráter altamente dialogal da obra. A partir de um neologismo criado com as palavras “parangolé” e “livro” – dois objetos altamente expressivos – os poemas são marcados pela inevitabilidade de trazer para o palco as moléstias da sociedade, suas dores e dissabores. Ao observarmos o caráter dialógico entre o título *parangolivro*, a dança, as artes plásticas e a performance, torna-se possível perceber que seus versos musicais rupturas de ritmos são os responsáveis pelo movimento de desassossego presentes em toda obra.

O termo parangolé pode ser entendido como conversa fiada, o ato de falar algo sem sentido, um palavreado desalinhado. Desse modo, essa expressão tem a função, geralmente, de enganar uma pessoa por meio da lábia. Numa outra perspectiva, trata-se de um adereço (capa, bandeira, estandarte) confeccionado de pano, plástico ou papel que não revela completamente suas cores, texturas, formas, e grafismos senão a partir dos movimentos de dança de alguém que o está portando. Em vista disso, é um termo que traz diferentes significados e pode ser compreendido de forma plural, tal qual a obra estudada neste trabalho.

O parangolé é parte constitutiva das performances de Aroldo Pereira. A capa⁷ é uma peça de sua indumentária de *performer* e o acompanha em suas apresentações⁸. Muito mais do que mero adereço de cena, esta, assim como o parangolé – criado pelo artista plástico Hélio Oiticica – permite um efeito estético plurissignificativo, ampliando o contato com o texto literário para além do signo linguístico. A partir do contato com a comunidade do Morro da Mangueira e do convívio com a Estação Primeira de Mangueira, Oiticica permitiu-se a familiaridade com o êxtase do samba e seus ritmos, com o corpo e a dança. Assim surgem os parangolés⁹. É por meio do movimento (e, em certa medida, pela falta dele) que os textos, as cores, os inconformismos são exibidos. Trata-se de uma ação reveladora da totalidade expressiva da obra e tem por objetivo dar ao público a possibilidade de ser não apenas espectador, mas sim, participante na atividade criadora, numa relação de cumplicidade. Na dança Oiticica vislumbra uma simultaneidade entre o individual e o coletivo, apresentando-a como uma imersão no ritmo responsável por transformar inconformismos e revolta em ações.

⁶ Com o *parangolivro*, Aroldo Pereira foi um dos concorrentes do Prêmio Portugal Telecom no ano seguinte à sua publicação.

⁷ Fotografias de Aroldo Pereira com a capa constam nos anexos deste trabalho.

⁸ Inclusive no dia de sua titulação como Doutor Honoris Causa.

⁹ Os parangolés foram usados pelos sambistas da Mangueira no desfile de 1965.

Esses recursos estão intimamente ligados e presentes nas apresentações artísticas do poeta aqui estudado, o que nos coloca a questão, em primeiro lugar, que o título “parangolivro” traz consigo uma postura política comum ao poeta ao longo de sua trajetória artística. O parangolé faz ultrapassar o livro ao qual se une no título, transpassando sua condição de objeto, tornando o livro um organismo vivo e em movimento. Isso faz do título um resumo, em primeira abordagem, do que é estruturante na produção do poeta: seu lugar político do qual se enuncia para seu público e busca, para com ele, ampliar o contato com a arte. Assim como para Oiticica em seu parangolé, Aroldo Pereira envolve seu público tornando-o cúmplice de sua apresentação, partícipe na criação da obra no momento de seu espetáculo.

Além da alusão direta a Hélio Oiticica, é possível encontramos também muitas referências a outros artistas nas páginas de *parangolivro*. Como é o caso do artista plástico Raimundo Colares, nascido na cidade de Grão Mogol e radicado em Montes Claros. Ray Colares, como era celebrado por muitos, ficou conhecido devido às suas experimentações plásticas, principalmente por meio dos gibis. Inspirados na obra de Piet Mondrian, esses livros-objeto, sem texto, necessitam da manipulação do público que explora as dobras e as cores do papel e criam, com isso, sequências de formas e cores; outro nome de destaque é o do poeta, músico, jornalista e cineasta piauiense Torquato Neto, importante letrista de canções icônicas do Tropicalismo; como também do poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade.

Estudar *parangolivro* é entrar no âmbito da inter-relação entre as linguagens. Essa obra expõe, por meio de uma performance textual, a metáfora que é o parangolé e assim possibilita colocar em cena imagens, sons, corpo e voz do poeta – o indivíduo que dá forma e transmite conhecimento por meio da sua presença corpórea numa relação do sujeito com o mundo. Por esse motivo, propomo-nos analisar as tensões de crítica social presentes no livro e, a partir da análise dos poemas, averiguar essas tensões políticas abordadas. Nesse sentido, voltamos nosso olhar para a performance, pois, como trata-se de uma modalidade artística híbrida que nasce da relação de diversas linguagens nos proporcionará uma melhor compreensão e análise da obra proposta.

Aroldo Pereira, um poeta consciente da complexidade de seu contexto e grande conhecedor das mais variadas manifestações artísticas, discute em *parangolivro* sobre diversos vínculos estabelecidos com a poesia: poesia e performance, poesia e corpo, poesia e voz. Aliado a isso, o autor procura manter a interlocução dos vários campos da arte e o diálogo entre as múltiplas manifestações de cultura. Dessa maneira, seus versos vão além das páginas do livro. Uma poesia para ser vista, ouvida, vivida e vestida em toda sua amplitude, marcada pela fluidez de sentido que aciona e agita o giro do parangolé. Acrescente-se ainda uma voz

poética que revela todo o seu inconformismo e crítica a uma sociedade. Em vista disso, pelas leituras empreendidas a respeito das teorias e pelo tema elegido para este estudo, admitimos como hipótese que as tensões de crítica social presentes em *parangolivro* têm como ponto central uma crítica à cidade. Essas tensões são desveladas, pela metáfora que é o parangolé.

Percebemos que mesmo com alguns livros já publicados, ainda existe pouca fortuna crítica a respeito do poeta. Por esse motivo, um dos propósitos dessa dissertação é contribuir para o aumento da produção crítica sobre Aroldo Pereira e seu *parangolivro*. Outro intuito é produzir um trabalho que sirva à compreensão da produção contemporânea de poesia, pensando a performance como elemento plurissignificativo importante para a materialização do texto no momento de sua apresentação, ampliando de forma sensível o contato do leitor-receptor com o objeto estético.

A estrutura

Para fazermos a análise dos poemas e da performance em *parangolivro*, partimos do entendimento de que a atividade poética é um saber, um exercício de pensar o mundo. Arranca-nos de nossa zona de conforto habitual e nos traz possibilidades de analisar, criar e modificar estruturas. Nesse sentido, Leda Miranda Hühne em seu livro *O poeatar pensante*, de 1994, leva-nos a compreender que o poeta é aquele que produz conhecimento,

Quem leva adiante essa experimentação original do mundo e produz uma linguagem originária, é o poeta. As formas de expressão são múltiplas, os estilos mudam no tempo histórico e no espaço cultural, as teorias de interpretação seguem as modas, mas o fenômeno do *poeatar-pensante* é um fenômeno que acontece no processo de criação artística. Onde há arte no sentido de um fazer criativo, acontece a linguagem poética, enquanto linguagem hermenêutica. Linguagem que ao mesmo tempo capta, presentifica numa imagem, numa forma, numa palavra, a mensagem. (HÜHNE, 1994, p.80).

Dessa maneira, entender a poesia como um exercício de pensamento, torna possível vislumbrá-la como ato político a partir da performance do ato da escrita que desestabiliza as relações de poder existentes na língua. Essa é uma das lições de Roland Barthes em seu discurso na aula inaugural (*Leçon*), proferida em 1977, por ocasião da posse como professor da cadeira de semiologia no *Collège de France*. *Aula* ([1977] 2009) diz respeito à liberdade do discurso de um pensador e do papel da pesquisa na formação do processo de leitura e escritura.

Ao descrever as forças da liberdade que residem na literatura, o autor destaca três, apresentadas sob os seguintes conceitos gregos: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. Pela *mathesis*

compreende-se que a literatura assume muitos saberes, e na escritura, não apenas coexistem áreas do conhecimento e da afetividade, como também há uma interação entre elas: o “saber” e o “sabor”. “É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo” (BARTHES, 2009, p. 21). Na *mimesis* ocorre a tentativa de representação do real. Por ser impossível – já que o real é pluridimensional e a linguagem unidimensional –, essa função torna-se utópica. Ao autor restará, então, o deslocamento ou a teimosia, ou mesmo ambos. “Teimar” e “deslocar” são métodos de jogo, e jogar com os signos é a terceira força: *semiosis*. Trata-se da Semiologia, a ciência dos signos. Barthes lembra que as ciências não são eternas e que a linguística é uma ciência em desconstrução (BARTHES, 2009, p. 28). Desse modo, a literatura como detentora de muitos saberes é a única capaz de vencer os poderes fascistas da língua.

Barthes utiliza o termo “fascista” ao descrever a língua, expondo uma relação de alienação e submissão que esta acaba por exercer nos diversos grupos e ambientes da sociedade. Nesse sentido, o autor sugere que a única saída é trapacear a língua para deixarmos de ser “escravos”, esquivando-nos desse poder por uma revolução na linguagem, qual seja, a literatura. O caminho para a liberdade é, pois, a literatura (BARTHES, 2009, p. 14). Dessa maneira, compreender a literatura como atividade crítica capaz de romper estruturas é um dos muitos significados empreendidos por *parangolivro*.

O contato inicial com essa obra ocorreu por meio de sua divulgação nos eventos culturais da cidade de Montes Claros/MG e as diversas leituras feitas desde então – em suas múltiplas significações – fez-nos perceber como o trabalho poético do autor é permeado pelo questionar constante sobre os acontecimentos que circundam a existência do ser humano. Assim, este estudo é empreendido com o intuito de valorização da cultura e de artistas nortemineiros (nesse caso, Aroldo Pereira) e, principalmente, pelos elementos estéticos e temáticos que esse autor se apropria para construir sua obra. O poeta, ao compor seus versos, expõe o universo social pela escrita poética e faz de seu texto um movimento contra muitas questões sociais que acaba por problematizar em seu livro.

Partindo de uma pesquisa de cunho bibliográfico procuramos analisar os poemas de *parangolivro* segundo o método utilizado por Ezra Pound em seu livro *ABC da Literatura*, de 2013. O teórico considera a metodologia das ciências naturais útil à análise literária ao afirmar que “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma lâmina ou espécime com outra” (POUND, 2013, p. 25). Assim, a primeira ação a ser desenvolvida na investigação científica é a observação. Dessa maneira, o exercício elementar é a leitura do poema e logo após a sua comparação a outros trabalhos do mesmo autorestudado.

Essa capacidade comparativista está na gênese do pensamento metodológico de Pound. Como um biólogo analisa e compara organelas nas lâminas de um microscópio, também o crítico pode valer-se desse método comparativo como recurso analítico. É necessário examinar o texto literário por ele mesmo e a partir disso, criar bases analíticas, entendendo que cada texto possui sua especificidade. Os poemas funcionam, pois, como lâminas que devem ser observadas e comparadas a outras lâminas. Essa atividade nos traz a possibilidade de identificar os recursos literários componentes da obra.

Esta pesquisa parte do *corpus* literário *parangolivro* e compõe-se de três capítulos, dispostos em organização temática, o que permite a independência deles mesmo estando correlacionados. No primeiro capítulo, “A poesia paira imperiosa”, iniciamos com a análise do poema “parangolivro” e entrelaçamos este à outros poemas para discutirmos a manifestação da escrita na organização da obra estudada. Tudo isso nos faz perceber a força que emana da ação poética a qual, por meio da experimentação estética e da denúncia política, rompe com as relações de poder existentes na estrutura linguística e na própria sociedade.

Por sua vez, o segundo capítulo, intitulado “01 universo aberto de invenção”, intercala análise teórica e poética expondo a importância da performance para *parangolivro*. Assim, é possível percebermos a carga performática que emana da escrita de Aroldo Pereira tanto no que se refere ao alto teor multidisciplinar que intercala variadas semioses na escrita, como também no que diz respeito a presença de uma discursividade que deixa evidente uma efervescente movimentação metafórica na semanticidade da obra pelas vias da presentificação e intercalação do corpo, voz e texto.

O terceiro capítulo leva o título “Parangolé! Qual é?” e nos traz a possibilidade de verificarmos que *parangolivro* constrói uma prática metafórica que configura a escrita de Aroldo Pereira em ação performática do parangolé, a qual, motivada pelas pressões das injustiças sociais, faz uso de um discurso altamente denunciativo que expõe as mazelas da sociedade e, por consequência, instiga transformações necessárias.

Por fim, os anexos deste trabalho estão compostos por uma entrevista com Aroldo Pereira realizada no dia 26 de abril de 2021, na sede da Secretaria de Cultura de Montes Claros/MG¹⁰. A entrevista é parte substancial da pesquisa, já que para a análise da performance a voz do poeta torna-se presente. Além desta, constam também fotos do poeta e o poema “Tropicalista retardatário”, ainda não publicado, mas gentilmente cedido pelo próprio Aroldo

¹⁰Devido ao período de pandemia a entrevista seguiu todos os protocolos sanitários de segurança

Pereira para compor estas páginas. Integra ainda, em Dissertação parangolivro - anexo II¹¹, dois vídeos de momentos performáticos do poeta de nossa pesquisa. Importante acrescentar que todos os títulos inseridos neste trabalho são versos da obra estudada. A ideia é manter o movimento presente em todo o livro também na dissertação ora apresentada.

Em *parangolivro* interpõe-se uma prática poética de onde emana extrema força, na qual se empreende um ato performático que unifica a presentificação corporal, vocal e textual, assim, performatiza o parangolé na tecitura da escrita. Dessa maneira, a obra apresenta-nos um sujeito poético que, pelas vias da ação performática, profetiza uma sociedade igualitária, a qual, enquanto não é alcançada, é, no entanto, buscada pela luta denunciativa de uma poética politizada.

¹¹ Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1r6nQudLgZkYOPFWymG8vK11URZYr8TJF>

1. A POESIA PAIRA IMPERIOSA

parangolivro é marcado pela diversidade de temas. Seja na discussão de questões sociais, seja pela experimentação estética, seus versos apresentam um eu poético multifacetado: ora audacioso, ora apaixonado, em muitos momentos preocupado em dar voz aos grupos oprimidos. Uma fluidez de sentido que emana do posicionamento identitário de um sujeito ao expor um “entre lugar” a partir do qual a identidade desse eu se projeta. Tais apontamentos nos encaminham aos ensinamentos de Homi Bhabha em seu livro *O local da cultura*. No referido texto o autor apoia-se no conceito movente de fronteira como um “entre lugar” de possibilidades. Assim:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria a ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como em “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” trona-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Na mesma esteira, o eu poético dos versos de Aroldo Pereira interpõe uma escrita que se mostra multifacetada. Apoiando-se no impulso renovador e destrutivo das vanguardas, um aviso nos é dado: nos deparamos com uma escrita fragmentada no que diz respeito à estrutura como no que se refere ao encadeamento lógico, o que nos revela uma atividade escritora que propõe outros padrões da poesia e da racionalidade.

Por essa via, as palavras de Barthes (2009) a respeito do poder da literatura perante o fascismo da língua¹² tornam-se concretas: pelo malabarismo empreendido na materialidade da língua, interpõe-se uma prática poética que rompe com o horizonte lógico da estrutura linguística em favor de uma linguagem poética altamente criativa, a partir da qual, rompido o encadeamento aprisionador, desvela-nos uma multivariada de significações possíveis.

As próximas páginas são dedicadas às primeiras impressões de *parangolivro*. Partindo da análise do poema que carrega o nome da obra e figura como poema-piloto, apontaremos a tônica e discursividade que perpassa todo o livro. Entremeando “parangolivro” à análise de outros poemas, buscaremos expor o modo como, pela poesia, desvela-se a atuação revolucionária de um sujeito poético que busca desestruturar as relações de poder existentes na sociedade/cidade.

¹² Discussão apresentada nas considerações iniciais deste estudo.

Após realizarmos nas considerações iniciais deste trabalho uma breve exposição de dados biográficos do autor associados ao contexto de produção de *parangolivro*, bem como discutirmos – de maneira introdutória – acerca do parangolé, a partir da perspectiva de Hélio Oiticica, realizaremos, nesta parte, uma abordagem da obra na direção de verificar a força da palavra poética.

1.1. Os primeiros movimentos de *parangolivro*

parangolivro apresenta-nos trajetos de experimentação. Experimentar como ação, seja esta do poeta ou do leitor. É nesse viés que Aroldo Pereira propõe questões em sua obra, que convocam a reflexões teóricas muito ricas: o poema remete-nos à necessidade de assimilação da palavra pelo outro, num processo em que o eu poético carece de ser ouvido e conta com a participação desse outro, buscando sua compreensão como sujeito, para assim construir sua identidade. Essa relação inserida na multiplicidade demanda a ideia de alteridade, desse espaço intermediário e fronteiro importante para a compreensão do ser humano, presente nos versos do poema “parangolivro”¹³ como também nas densas páginas de todo o livro. Logo, a linguagem poética é utilizada no intuito de aplacar uma necessidade constante de se expressar. Como nos diz Aroldo Pereira:

Eu costumo dizer que eu tenho um poema só no decorrer da vida. Só que ele vem com as variantes, esse poema todo gritando: sou um negro brasileiro querendo liberdade para todos os negros e negras, para todos os índios e para o povo pobre desse país. É sempre isso como referência [...] O próprio título do livro, o poema que abre, ele é um movimento. É um movimento denunciando aquela ação que vem, como também ele é biográfico dentro desse desenho das inquietações, das informações, das dicas, do que formata, do que forma aquele ser fragmentado, aquela personagem. O livro vem se criando através dessa ideia, então, é um trabalho-movimento (PEREIRA, 2021, informação verbal).¹⁴

Esse movimento é o responsável pela tônica e ritmo do livro, logo, de todo o poema. Dessa maneira, “parangolivro” apresenta-nos a tomada de posição por parte do sujeito poemático: verificamos um eu poético que, frente às relações de poder existentes na estrutura social da cidade, interpõe brado de resistência pela palavra poética com vistas à desestruturação dessa mesma estrutura. À vista disso, atentemo-nos ao poema:

¹³ O referido poema será exposto na página seguinte.

¹⁴ Informação cedida pelo poeta Aroldo Pereira em entrevista realizada no dia 26 de abril de 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I deste trabalho.

parangolivro*a adriana calcanhoto*

- negro pobre poeta
sem noção de sequência
multiplicidade de olhares
ler e descobrir
- 5 escrever bater com a cabeça
uma arma em nossa mira
não caber
dentro da armadura
debater até sangrar
- 10 entrar e sair
como se não estivesse
viver longo
cada instante
olhar os filhos sem fim
- 15 caminhar sob o sol
fugir do inferno de si
uma rua de são paulo
de coração de jesus
cada vez + distante
- 20 a vida ressoa num acorde
filhos seguem sem rumo
ser pai ser filho
não ter respostas
a pedra bate
- 25 a pedra pousa
o barulho cresce a coisa
pênis em ereção
música no rádio
barulho vulgar
- 30 aguentar a vida com o sol na cara
cada palavra
uma confusão
convulsão
- 35 no dicionário
raspar o rosto
não ter onde ir
grama crescendo
no jardim
- 40 a lua no esgoto
oiticica não amava ana
q. não amava torquato
q. amava cinema
a gente não cabe inteiro
- 45 luzes se sobrepondo
fraturas expostas
câmera pinceladas velozes
instalação no porão
todo dia toda dor
- 50 24 horas de inquietação

105 uma chuva rala
 uma procissão
 de indiferentes
 o corpo permanece
 no asfalto
 110 parangolivre
 (PEREIRA, 2007, p. 13 - 16)

Composto de 110 versos, sem pontuação ou divisão de estrofes e assim sem uma quebra brusca de ritmo, o poema é dedicado à cantora e compositora Adriana Calcanhoto, uma artista intimamente ligada ao cinema, à literatura e às artes plásticas e que fez sua homenagem aos parangolés com sua música Parangolé Pamplona em seu disco Maritmo, de 1998. O tom de denúncia expresso em todo o poema traz à tona temas desconfortáveis que são apresentados por uma voz poética buscando conhecer-se e ao mesmo tempo encontrar-se.

De início, o eu poemático expõe-se logo no primeiro verso como “negro pobre poeta” (PEREIRA, 2007, p. 13), e deixa explícito também como atua “sem noção de sequência/multiplicidade de olhares” (PEREIRA, 2007, p. 13) nos versos 02 e 03. Todavia, é necessário deixarmos o campo da superfície e da probabilidade para entendermos que a poética de Aroldo Pereira – como veremos ao longo desta pesquisa – funciona como escrita intervenção, despojada de toda casualidade. Nesses primeiros versos ocorre a interposição do “eu” que transitará por toda a obra. Tal atitude nos impõem a máxima desse sujeito: identificando-se, lança aviso poderoso para o leitor e adverte-o a respeito não somente de quem é, mas de onde fala, designando um lugar triplamente poderoso e engajado na medida em que a sua palavra ganha força nas suas condições racial, econômica e intelectual.

Ao mesmo tempo, esse sujeito em processo de construção da sua identidade e “sem noção de sequência/ multiplicidade de olhares” (PEREIRA, 2007, p. 13) nos versos 2 e 3, utiliza a linguagem para construir, como também reconstruir essa identidade a partir da interação estabelecida com o outro. Em tal perspectiva, a professora e pesquisadora Ivana Ferrante Rebello, em artigo publicado na *Revista Estação Literária* sob o título “Versos e Parangolés: a poesia marginal de Aroldo Pereira”, diz

O uso irreverente da linguagem poética e a afirmação de um desempenho ironicamente fora do sistema denotam que Pereira demonstra, em sua textualidade, uma aproximação radical entre a arte e a vida. Em *Parangolivre*, ressalta-se uma surpreendente capacidade de improviso e uma referência constante à metapoesia, denunciando firme propósito em viver poeticamente ou poetizar a vida, conforme o que dizia Cacaso: “a vida não está aí para ser escrita, mas a poesia, sim, está aí para ser vivida...” (REBELLO, 2014, p. 307).

Transformar em poesia acontecimentos diários do poeta, é uma característica marcante da escrita de Aroldo Pereira, como será possível perceber em diversas passagens deste trabalho. Assim, importante será cuidarmos de, como lembra o crítico literário Antônio Carlos Secchin, em seu livro *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*, “perceber as astúcias do significante, a sutileza dos fonemas, as malícias da sintaxe, o corpo espesso da palavra” (SECCHIN, 2018, p. 22), pois “interpretar é perceber as relações, desdobrar ressonâncias e caminhos subjacentes na organização do discurso, ou, para dizer de modo sintético, interpretar é dar sentido à forma”(SECCHIN, 2018, p. 19).

Identificado por si próprio, o processo de escritura é evidenciado desvelando aquele que se lança em primeira instância como leitor “ler e descobrir” (PEREIRA, 2007, p. 13) no verso 4, para, a partir da sua experiência de leitor, descobrir os caminhos da escrita. Dessa forma, ao acessar a prática de poeta, escrever torna-se um ato de “bater com a cabeça” (PEREIRA, 2007, p. 13) no verso 5, em outras palavras: um ato labutar, a partir do qual se verifica uma prática que não só exige dedicação física, mas, sobretudo, interior na medida em que é necessário como exposto no verso 10, “entrar e sair” (PEREIRA, 2007, p. 13) de si para contemplar e intercambiar dialeticamente o mundo interior com o mundo exterior e, conseqüentemente, debater sua experiência individual com sua prática social “até sangrar” (PEREIRA, 2007, p. 13) no verso 09. Por isso, a dialética da escrita exige a fuga do “inferno de si” (PEREIRA, 2007, p. 13) no verso 16, em favor da contemplação dos flashes da prática cotidiana: a “música no rádio/ barulho vulgar/com o sol na cara” (PEREIRA, 2007, p. 14) dos versos 28 à 31; como também os versos 36 à 39, o “raspar o rosto/ não ter onde ir/ grama crescendo/ no jardim” (PEREIRA, 2007, p. 14), ou ainda das ruas de “são paulo”, “coração de jesus” e “montes claros” nos versos 18 e 19, o que nos conduz a um universo no qual a guerra entre o eu e o mundo – à semelhança da poética durmmondiana – faz com que, desse embate, surja todo o cosmos poético dos versos de Aroldo Pereira.

É necessário entendermos ainda que o contato do sujeito poético com o mundo ocorre também no campo literário, já que a individualidade literária do “eu” dos versos de Aroldo Pereira irá se deparar com um emaranhado de literaturas nacionais. A primeira relação intertextual que percebemos é a de “parangolivro” com o poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade. Publicado em 1930, em sua obra *Alguma poesia*, esse poema de estrofe única com sete versos dialoga com o triângulo amoroso manifestado nos versos 41 à 43 “oiticica não amava ana/q. não amava torquato/q. amava cinema” (PEREIRA, 2007, p. 14). Caracterizado como um estilo de dança folclórica muito popular no Brasil e típica das festas

juninas, a quadrilha tem sua origem nos salões aristocráticos franceses¹⁵. Entre os diversos passos possíveis há a troca dos parceiros. Essa dança pode ser compreendida como a movimentação na vida afetiva das personagens com a alternância dos casais.

Outra relação intertextual possível é com “Poema sujo” de Ferreira Gullar. Composto durante o exílio do poeta em Buenos Aires, entre maio e outubro de 1975, é possível percebermos que o “azul/era o gato/azul/era o galo/azul/o cavalo/azul/teu cu” (GULLAR, 2015, p. 283) dialogam com “azul é o metrô” (PEREIRA, 2007, p. 14), verso 51 de “parangolivro”. Sobre tal vínculo Rebello (2014) diz:

Inevitável não mencionar, também, a influência direta de Ferreira Gullar e seu Poema Sujo (1976), longuíssimo e magistral poema de crítica e melancolia, que, certamente, contribuiu para levar a poesia brasileira a outro patamar. O sentido estético do “desagradável” ou do feio foi divulgado no Brasil, na década de 1960, e associado a uma ideia de uma violência simbólica, a partir da herança, também inevitável, do Tropicalismo e do Cinema Novo, quando a reflexão sobre o Brasil tornou-se mais amarga, mais pessimista, tendente à agressão moral (REBELLO, 2014, p. 303).

Além disso, o “eu” do verso 52, “a canção a puta a mãe” (PEREIRA, 2007, p. 14), dialoga com a idealizada poesia da pátria de “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Publicado em 1846 na obra *Primeiros Cantos*, ressalta o patriotismo do poeta romântico. Ao tratarmos do poema em análise, verificarmos a oposição de uma canção que desvela uma pátria na qual, apesar de mãe, é “puta” frente a um governo militar que a profana e transita sua sacralidade materna para a prostituição da ditadura, tornando-a inóspita e sem acolhimento para com seus filhos, contrapondo-se à pátria mãe, exótica e acolhedora lembrada com saudosismo por Dias. Para além, é possível percebermos no poema tanto a referência ao período ditatorial no Brasil, como também aos tempos incertos e sombrios que vivemos em 2021.

Outra associação admissível é com o “Poema de sete faces” de Drummond, publicado em *Alguma Poesia* (1930), com os versos 59 e 60 “morro raimundo de montes/claros colares” (PEREIRA, 2007, p. 15). Raimundo Colares, artista plástico e amigo de Aroldo Pereira, é uma figura recorrente em diversos poemas da obra e conecta-se ao “vasto mundo” do Raimundo de Drummond, expondo a evidente relação dos sujeitos poéticos de Aroldo Pereira e Drummond com o mundo que os rodeia.

Toda a rede de intertextualidades apontada até aqui carrega uma realidade ainda maior: a relação dialética do eu poemático com o mundo. Todavia, se o eu dos versos de Aroldo Pereira assemelha-se, na ação lírica de sua jornada, ao eu drummondiano, difere-se na

¹⁵ Para saber mais acesse: <https://www.aliancafrancesa.com.br/novidades/festa-junina-frances/>.

perspectiva acerca do mundo na medida em que, enquanto para o eu poético de Drummond o mundo diz respeito à problemática oriunda das mazelas da sociedade – sobretudo no que se refere à Segunda Guerra Mundial –; a problemática do eu poético de Aroldo Pereira gira em torno das injustiças sociais ocorridas no microcosmo das cidades que percorre, sobretudo no que diz respeito a Montes Claros (MG).

É necessário observarmos, assim, a projeção plástica da figura do mundo, a qual ocorre, em primeira instância, pela intertextualidade estabelecida a partir da visão drummondiana em que visualizamos o eco da figura do mundo por toda a estrutura poética: além de figurar na sua integralidade no entremeio do poema – expondo desde já a sua centralidade – faz, também, ecoar a sua sonoridade na medida em que percebemos a grande recorrência da letra “o”, (grafada 166 vezes no poema) evidenciando, por esse ângulo, uma imagem que figura como central, ao passo que – pelas vias da letra “o” – faz a sonoridade da palavra mundo transitar em toda a estrutura poética, como um eco que se espalha em uma caverna.

Em segunda instância, verificamos que o mundo se configura em cidade, tomando conotações regionais. Vejamos que, desde o início do poema, interpõe-se “uma rua de são paulo/ (uma rua) de coração de jesus” (PEREIRA, 2007, p. 13. Destaque nosso), nos versos 17 e 18, que indica espaços urbanos dos quais brotam a plurissignificação da criação literária do eu poético na medida em que é necessário “fugir do inferno de si” (PEREIRA, 2007, p. 13), no verso 16, para visualizar o exterior. Percebemos, assim, a luta do sujeito com a cidade, pois, como no verso 10, ao “entrar e sair” (PEREIRA, 2007, p. 13), torna-se possível notar que o sujeito recai sempre na dialética travada entre o indivíduo e a cidade.

Neste ponto é necessário retornarmos aos versos 59 e 60 “morro raimundo de montes/ claros colares” (PEREIRA, 2007, p. 15) e ao poema de Drummond, como exposto anteriormente. Assim como no Raimundo drummondiano – em que o mundo tende a ecoar na medida em que se interpõe o embate prepotente empreendido por esse eu poético frente ao mundo que se desvela –, nos versos 59 e 60, o “raimundo de montes/claros” (PEREIRA, 2007, p. 15) manifesta, a seu modo, a força significativa da personagem urbana de Montes Claros (Raimundo Colares), a qual – assim como o personagem dos versos de Drummond – ecoa em si o próprio mundo. Com isso, o eu do poema busca acessar suas particularidades mais profundas, pois, traz a sugestão do planeta repleto de pessoas diferentes e com isso a ideia de que existe em cada pessoa um mundo infinito e muitas vezes ainda desconhecido.

Nessa perspectiva, podemos observar que o poema “parangolivro” lança toda a tônica da obra: estamos diante de um sujeito que performatiza, no ato da escrita poética, o parangolé, a partir do qual, com os “ossos em febre” (PEREIRA, 2007, p. 15) do verso 54, faz do poema

a própria capa dançante na qual insere as críticas sociais comuns dessa prática performática. E, de forma específica, o parangolé, empreendido da nervura composicional do poema, desvela uma crítica social que é senão metáfora do percurso do sujeito poético: o embate do eu com a cidade/mundo. E ainda, a arte convivendo com o povo, a integração com as diferenças, como podemos perceber em trecho da entrevista com Aroldo Pereira:

O parangolé é aquele diálogo forte com o Hélio Oiticica, que cria os parangolés no movimento da Mangueira, a escola de samba que no próprio poema eu falo do Raimundo Morro de Montes Claros e o Hélio Oiticica do Morro da Mangueira. Quer dizer, os dois artistas plásticos convivendo com o povo de forma plena. [...] essa integração com as diferenças. E o parangolé vem disso [...] Ele é para dialogar com isso que eu desejo tanto, as artes plásticas. (PEREIRA, 2021, informação verbal)

Seguindo um pouco mais, tomemos por análise, ainda, o intervalo correspondente aos versos 32 à 35: “cada palavra/uma confusão/ convulsão/ no dicionário” (PEREIRA, 2007, p. 14). Ao munir o seu verso, a sua palavra com o teor da audácia e da crítica, o poeta imprime verdadeira autonomia à sua poética. A mesma autonomia e força poética perceberemos em “palavras”, no qual se projeta um vínculo perceptível:

palavras

a amora gonçalves pereira

o poema
in
cômoda
como 01 cisco no olho
5 íngua na língua
o verso martela
revertere vela
ressoapessoa
se há poesia
10 a pedra pousa
e o poema
alça voa
(PEREIRA, 2007, p.26)

Uma palavra imbuída de autonomia na medida em que funciona como elemento de desarticulação ou de incômodo frente às relações de poder existentes nas estruturas sociais e linguísticas, é uma das leituras pertinentes ao poema. Dessa forma, o caminho traçado: a palavra poética extrapola a sua “função” comunicativa e, ao alçar voo e transcender a sua condição, conquista autonomia em sua ação “alça voa” (PEREIRA, 2007, p. 26) no verso 12. Assim, cumpre uma importante função na medida em que é catalisadora da transformação. Ao poeta

cabe o papel de propositor de modificações. De nada adianta manter o livro de poesia trancafiado em uma gaveta. A arte necessita do dia a dia como um campo experimental e aberto, carece do corpo e do movimento: arte como vida. Mais uma vez o incômodo, que, significando na sua ação autônoma, gera a transformação no leitor “reverterevela/ressoa pessoa” (PEREIRA, 2007, p. 26) nos versos 7 e 8, e na sociedade. A contração dos signos “reverte, revela, ressoa, pessoa” além de conduzir um ritmo ao poema, traz ainda, a ideia de aproximação. Como um caminhar, esse é um movimento que passa pela significação dessas palavras para desembocar na poesia como aquela capaz de gerar mudanças.

Ao mesmo tempo, pela estética fragmentada, na qual as palavras são fracionadas e unificadas, promove-se incômodo e a transformação das relações de poder do sentido da língua: desarticula-se a própria lógica da semântica discursiva da língua na qual o poema se manifesta. Desse modo, é perceptível a força presente na palavra poética, a qual desarticula as estruturas da língua e da sociedade.

Essa composição da autonomia da palavra poética remete-nos aos estudos de Octavio Paz em *O arco e a Lira*, que dentre outros temas discute a natureza do poema e seus componentes: a linguagem, o ritmo e a imagem. O autor ressalta a relação das palavras com o ser humano, nas quais as últimas são o próprio ser humano, em razão de sermos feitos delas. Assim, não é possível a existência de pensamento e de conhecimento sem a linguagem, já que somos o mundo das palavras e elas o nosso. Nesse sentido,

O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é a constante produção de imagens e formas verbais rítmicas, é uma prova do caráter simbolizador da fala, de sua natureza poética. (PAZ, 2012, p. 42)

Para Paz (2012) não existe um só poema sem a intervenção de uma vontade criadora e afirma que cada palavra possui uma pluralidade de significados muitas vezes ocultos que podem emergir a partir de um toque. E é o ser humano o responsável por essa força criadora que coloca a linguagem em movimento. O estudioso aponta-nos a tensão de duas forças que habitam o poema: uma que arranca a palavra da linguagem e outra que a faz voltar para a linguagem, tornado o poema uma criação original e única, ao mesmo tempo leitura e recitação – participação. O poeta, então, cria o poema e a comunidade, ao recitá-lo, recria-o. Dois momentos de uma mesma realidade: poeta e leitor. De uma maneira cíclica, os dois se alternam, engendrando a poesia (PAZ, 2012, p. 46).

Para o referido autor, a linguagem não se resume a um meio de representação da palavra.

Vai muito além: é o lugar de criação e liberdade. Nessa acepção, voltamo-nos aos escritos de Martin Heidegger, filósofo que ocupa um lugar de destaque no cenário da produção intelectual desde o século XX, o qual, em seus diversos estudos, enfoca a linguagem como componente essencial do seu pensamento. Em seu livro *A caminho da linguagem* (2003), busca explorar o domínio da linguagem como lugar em que o ser pode se manifestar – já que essa linguagem é um dos meios pelos quais conhecemos e criamos o mundo que nos circunda – e sendo assim, a poesia apresenta-se como um campo de manifestação da linguagem. Portanto, pensador e o poeta são, então, agentes privilegiados que revelam a linguagem (HEIDEGGER, 2003, p. 28).

O filósofo enfoca a poesia como um campo de possibilidade para manifestação de variadas significações, e por meio dela é possível construir um saber. O discurso poético é o responsável por gerar conhecimento. Dessa forma, a potência da palavra poética, como nos aponta os estudos de Paz (2012) e Heidegger (2003), leva-nos a observar o modo como a composição plástica do poema de Aroldo Pereira aproxima-se do que pensa Paz (2012) na medida em que esse autor ressalta o poema como uma esfera - algo que se fecha sobre si mesmo, um universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, repete-se e se recria. Essa constante repetição não é senão o ritmo, assim, “cada verso é uma imagem e não é preciso perder o fôlego para dizê-los. Por isso, muitas vezes, a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos não fazem falta: o poema é um vaivém rítmico de palavras” (PAZ, 2012, p. 78). Essas características estão presentes em diversos poemas de *parangolivro*.

Como em um experimento, Aroldo Pereira utiliza vários recursos sonoros e visuais, que acabam por resultar em uma natureza fragmentada e ao mesmo tempo envolvente, características marcantes da poesia contemporânea. Ao mesmo tempo interpõe a repetição de radicais comuns para reforçar a ideia central do poema “palavras”: a força transformadora da palavra poética. Por isso, o poema “in/cômoda” (PEREIRA, 2007, p. 26) expresso nos versos 2 e 3 e “martela” (PEREIRA, 2007, p. 26) verso 6, promovendo pela sua força significativa a possibilidade de, por meio da arte, transformar a sociedade.

Antonio Candido em *Estudo Analítico do poema* (2006) aborda, entre outros temas, a sonoridade do poema. Para o autor, todo poema exala uma individualidade sonora própria, e por ser uma das camadas mais perceptíveis do poema, é percebida pelo leitor antes de qualquer aspecto mais profundo. Como base conceitual do que explica, utiliza-se da teoria de Maurice Grammont, que afirma haver uma existência de conexão entre a sonoridade e o sentimento. Nesse sentido, os valores sensoriais e emocionais expressos por cada fonema, e o efeito dessasonoridades, podem ser praticamente ilimitados:

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico” como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total (CANDIDIO, 2006, p. 37).

Partindo da análise de três poemas de Manuel Bandeira, valendo-se do aspecto meramente sonoro, Candido (2006) percebe que esses poemas possuem um sistema de sonoridades decisivamente importante para a individualidade dos versos de Bandeira. Dessa forma, afirma que ao poeta é possível explorar tal sistema para obter efeitos com a sonoridade das palavras e dos fonemas. Tais observações levam-nos aos estudos de Paz (2012, p. 60) quando afirma que “no fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo”. Nesse sentido, tal estudioso encara o poema como “uma ordem verbal baseada no ritmo” (PAZ, 2012, p. 63):

Embora o poema não seja feitiço nem conjuro, à maneira de ensalmos e sortilégios o poeta desperta as forças secretas do idioma. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo. (PAZ, 2012, p. 63)

Afirma ainda que “o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções” (PAZ, 2012, p. 63), e completa: “ritmo não é medida: é visão de mundo” (PAZ, 2012, p. 66). Assim, o ritmo do poema “palavras” torna-se perceptível pelas escolhas feitas pelo poeta em sua composição. As assonâncias presentes no verso 4 “como 01 cisco no olho” (PEREIRA, 2007, p. 26) com a repetição da vogal “o”, além do jogo de sons do verso seguinte “íngua na língua” (PEREIRA, 2007, p. 26) ditam o tom de incômodo presente no poema, o que projeta metaforicamente o incômodo gerado pela força da palavra poética; incômodo que, por sua vez, busca ações na intenção de transformar o mundo.

Importante salientar também as aliterações presentes nos versos de 8 a 11, com a repetição do “p”: ressoapessoa/ se há poesia/ a pedra pousa/ e o poema (PEREIRA, 2007, p. 26). O emprego da letra “p”, funciona, neste caso, como uma espécie de eco, para apoiar e ampliar o sentido do texto. Dessa maneira, reforça a força da palavra poética por meio do seu incômodo transformador na medida em que a letra “p” tende a truncar a fluidez fônica dos versos. Por essa via, é possível percebermos o modo como o ritmo truncado do poema desvela uma ação poética que, justamente por promover transformação, incomoda o leitor e o mundo, expondo, dessa forma, um ritmo do incômodo.

Outro aspecto marcante na composição dos versos de Aroldo Pereira é a utilização de abreviações e numerais, os últimos muitas vezes empregados no lugar dos artigos. Tal característica é recorrente nos poemas de *parangolivro* (2007) e buscam enfatizar a fragmentação do homem contemporâneo além de destacar uma singularidade, como podemos observar nos versos 42 e 43 de “parangolivro”: “q. não amava torquato/ q amava cinema” (PEREIRA, 2007, p. 14); como também no verso 4 de “palavras”, “como 01 cisco no olho” (PEREIRA, 2007, p. 26); e até nos versos 38 e 39 de “rua formosa”: “agora só vejo asfalto/ como 01 quadro de raimundo c (PEREIRA, 2007, p. 78).

Em vista disso, o ritmo aliado aos demais componentes do poema, fazem dele uma unidade significativa. Nesse sentido, Poud (2013) pensa o poema como um ideograma, um conjunto significativo de coisas que possui a representação imagética de algo em si mesma:

[...] o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou signo escrito que relembrasse um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura (POUND, 2013, p. 28. Destaque do autor).

Para o autor, o significado é a composição ideogramática. Sendo assim, o poema significa de uma forma condensada. A ideia de concentração aparece quando afirma que “a poesia é a mais condensada forma de expressão verbal” (POUND, 2013, p. 43). O crítico desenvolve seu pensamento a partir do verbo alemão *dichten*, traduzido para o italiano como *condensare*. *Dichten*, usado por Pound como ideia de condensação, tem, em alemão, significação mais ampla. Significa inicialmente “poetar”, mas pode ser ampliado a qualquer tipo de produção literária. O radical desse verbo (*dicht-*), então, cria outros termos dele derivados: os substantivos *Dichter*, *Dichlerim* e *Dichtung*. *Dichter (in)* é o escritor/ escritora, podendo ser o poeta, o dramaturgo ou o romancista. *Dichtung* é a literatura como a entendemos, na manifestação estética da linguagem verbal. *Gedicht*, geralmente traduzido por poema, é, na verdade, o particípio de *Dichten* e significa “o poetado”. Além disso, temos o adjetivo *dichterisch* (literário, poético) e todo *kompositum* que faça uso do termo ou de seus derivados (*gedichtanalyse* – análise do poema).

Nesse mesmo sentido, torna-se necessário retornarmos aos escritos de Antonio Candido, na introdução do já mencionado *Estudo Analítico do poema*, ao trazer o significado dos termos relacionados ao verbo alemão apresentado. De acordo com o crítico:

“*Literatur* em alemão é o conjunto de tudo o que se escreveu sobre qualquer assunto. *Dichtung* é que significa o que se escreveu em estilo literário e com

intuito criador. Escritor, ou *Schriftsteller*, é o que escreve qualquer coisa, como notícias de jornal, por exemplo; *Dichter* é o escritor dotado de capacidade criadora” (CANDIDO, 2006, p. 18).

Assim, condensar não deve ser entendido como uma redução; pelo contrário, o poema condensa para ampliar seu significado no máximo grau possível. É razoável pensar a poesia de Aroldo Pereira de tal maneira. O poeta vale-se de expressões que abarcam a maior possibilidade de significações no mínimo de palavras. É possível perceber tal conceito retornando ao poema “palavras”. Nos versos “o poema/ in/ cômoda/ como 01 cisco no olho/” (PEREIRA, 2007, p. 26) abrem-se, neste ponto, duas chaves de leitura: “In cômoda”. O poema encontra-se num espaço delimitado, fechado, trancado, aqui representado materialmente pela cômoda, que pode ser compreendida até mesmo pela página do livro, e também por algumas formas e pré-requisitos exigidos para composição de poemas.

Ao unirmos essas duas expressões “in/ cômoda/” temos como resultado a flexão do verbo “incomodar”. Como explica a professora Ivete Walty, em texto publicado em 1994, em nosso sistema o poeta é acusado de ser subversivo, porque propõe outras formas de ver o mundo, diferente daquela imposta pelo sistema. Potencializando suas formas de controle, este quer manter cada coisa em seu lugar. E a poesia encerra a possibilidade de questionar tais formas, (WALTY, 1994, p. 91). Ela é o “cisco no olho”, o incômodo. Responsável por proporcionar a reflexão e a incorporação de novas experiências.

Dedicado à primeira filha do poeta, “palavras” apresenta uma voz poética inquieta que externa um sofrimento intenso sobre o fazer poético, pois, expõe a dificuldade, o esforço, a dor muitas vezes vivenciada ao se lapidar um verso. Um trabalho árduo como é possível verificar em “o verso martela/ reverterevela” (PEREIRA, 2007, p. 26). Sobre isso Rebello (2014) destaca: “A dor, a distorção e o incômodo, tidos como constituintes do poema, reforçam semanticamente o labor poético, o que contradiz a aparente displicência dos versos” (REBELLO, 2014, p.312). O eu no poema entende que há alguém a quem o texto se direciona. Essa audiência – que pode ser um leitor específico, um leitor genérico, alguém numa plateia – é sempre um outro a quem os versos pretendem alcançar. Esse “verso que martela” traz também a presença de alguém que comungue com o eu no poema do diálogo que no texto se processa.

Além desse outro que compartilhe do texto, o poema traz referência direta de dois grandes poetas: o modernista português Fernando Pessoa e o modernista brasileiro Carlos Drummond de Andrade. A menção aparece nos versos de 8 a 10, “ressoapessoa/ se há poesia/a pedra pousa” (PEREIRA, 2007, p. 26). Alusões a vários poetas aparecem nas páginas de *parangolivro* (2007) e não somente no poema em questão. Esse diálogo dos poetas

contemporâneos com o passado é tema da tese de doutorado de Claudine Faleiro Gill, defendida em 2019 com o título “Quatro ensaios sobre Armando Freitas Filho e Heleno Godoy em diálogo com Cabral e Drummond”.

Nesse trabalho, a autora traça apontamentos sobre a influência e tradição dos escritores e aponta que a interação dos textos é condição da literatura. Como um escritor forma-se a partir da leitura de inúmeros escritos, Gill (2019) parte seu raciocínio do que explica Jorge Luis Borges em *Kafka e seus precursores*, texto em que se coloca em pauta o cânone dentro dos estudos historiográficos. Para Borges, “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2000, s. p).

Seguindo o raciocínio da tese, remetemo-nos neste ponto à Leyla Perrone-Moisés, que em ensaios do seu livro *Flores da escrivantina* estuda como a literatura constrói-se a partir dessa relação dos diversos textos e autores, seja ela mais distante ou mais recente. Assim:

[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Nesse sentido, Gill (2019), no decorrer do seu trabalho, aponta que reler a tradição não é uma invenção dos poetas contemporâneos. A autora menciona que, Antonio Candido (2010) quando escreve o texto “Ressonâncias” observa que “a fertilização entre os textos existe em qualquer época” (CANDIDO, 2010, p. 81). Os modernos, desde os românticos, também releeram seus predecessores e isso não comprometeu a originalidade de seus versos. Gill (2019) completa que essa consciência de que o poeta dialoga com seus antecessores também é percebida nos estudos do poeta e crítico T. S. Eliot (1989) sobre originalidade e tradição. No texto “Tradição e talento individual”, o autor discute tais termos afirmando que os mesmos carregam um sentido histórico. A tradição, pois,

[...] não é herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989, p. 39).

Ainda levando em consideração os estudos de Gill (2019), para Eliot (1989) o escritor deve ter a capacidade de resgatar o passado, trazendo-o para o presente. Isso acontece devido a intimidade que esse escritor tem com a sua história, sendo capaz de conversar com seus antecedentes. As obras do passado devem inter-relacionarem-se com as novas. Esse diálogo não se configura como uma repetição daquilo que já fora realizado, mas como uma atividade crítica, de modo que o poeta, ao selecionar e reler seus precursores, exerce a função de crítico. A tradição, assim, não está situada na permanência cristalizada de uma época por geração, mas na eterna transformação de perspectivas pela inserção da novidade e invocação dos mortos na literariedade sucessora. Segundo Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos (ELIOT, 1989, p. 39).

Em trabalho de conclusão de curso, sob o título *O poeta atrevido: uma leitura de Parangolivro, de Aroldo Pereira*, Kennya Gonçalves Lima aponta esse vínculo dos poemas de Aroldo Pereira com a tradição. Ao mesmo tempo, assinala o tom irreverente que estes possuem, pois aproximam-se muito à fala, “consistindo, assim, em uma poesia singular, mas sem se desvincular do pré-existente, ou seja, da tradição – esta considerada necessária para a construção poética” (LIMA, 2013, p. 15). A autora trabalha a hipótese do poeta em busca de uma figura de si próprio, e assim denomina-o de “um poeta atrevido”, o que resulta, no que ela vê como uma poesia inovadora.

Um procedimento natural e contínuo de reescrita dos precursores: assim faz-se a literatura. Não no sentido de dívida ou de dependência do poeta novo em relação ao seu antecessor. Esse vínculo com a tradição, principalmente na referência à Carlos Drummond de Andrade, não é encontrado somente no poema “palavras”, pode ser percebido também em outros momentos de *parangolivro* (2007), como é o caso de “drummond drummond”. Definido como o segundo poema do livro, nesses versos Aroldo Pereira reporta-se mais uma vez ao poeta itabirano, ressaltando assim a importância desse artista ilustre para a poesia do poeta norte-mineiro.

drummond drummond

a elálio perez gonzales

vou seguindo por essas ruas do rio
pesado, triste e poeta

luzes de neon machucam meus olhos
 blues dolorosos penetram
 5 nos meus ouvidos
 não há nada de belo
 nessa cidade maravilhosa
 tá tudo cinza, baby
 um asdrúbal no teatro
 10 01 suicídio no cinema
 01 solo de guitarra no meu coração
 tá tudo triste
 nessa madrugada brasileira
 01 assalto na esquina
 15 01 estupro no 6º andar
 o olhar da menina com medo de se apaixonar
 não há nada de novo
 nessa madrugada brasileira
 tá tudo morto, baby
 20 as pessoas caminham
 sem deus e sem esperança
 e eu volto pálido para casa
 (PEREIRA, 2007, p. 17)

Dedicado ao “militante” da música, cantor e professor Elálio Perez Gonzales, a junção de Drummond no título nos informa que teremos dois poemas do modernista expostos nesses versos. O efeito sonoro marcado pela repetição de “drummond”, principalmente na marcação das três consoantes “d”, evidencia uma espécie de eco no título. O poema inicia-se com uma descrição da cidade do Rio de Janeiro – “a cidade maravilhosa” – durante a madrugada. Um eu poético “pesado, triste e poeta” (PEREIRA, 2007, p. 17) nos diz nos versos 6 e 7, que “ não há nada de belo/ nessa cidade maravilhosa” (PEREIRA, 2007, p. 17). Uma solidão imensa, mesmo em meio à uma grande metrópole, faz referência direta ao poema de Carlos Drummond de Andrade: “A bruxa”. Num tom triste, o célebre poema expressa a solidão do indivíduo na cidade grande. Publicado na obra *José* em 1942, o referido poema inicia-se com os versos:

A bruxa
A Emil Farhat

Nesta cidade do Rio,
 de dois milhões de habitantes,
 estou sozinho no quarto
 estou sozinho na América.
 [...]

(ANDRADE, 2002, p. 98).

Em “drummond drummond” os primeiros versos são compostos por uma relação sensorial com o ambiente: “luzes de neon machucam meus olhos/ blues dolorosos penetram/ nos meus

ouvidos” (PEREIRA, 2007, p. 17). Em seguida o poema faz um intercâmbio com as artes quando dialoga com a comédia, a tragédia e a música: “um asdrúbal no teatro/ 01 suicídio no cinema/ 01 solo de guitarra no meu coração” (PEREIRA, 2007, p. 17) nos versos de 9 a 11. O artigo indefinido “um” traz a imagem das artes cênicas ao remeter a uma apresentação cênica não específica em um teatro, mas ao mesmo tempo desencadeia menção ao grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, criado em 1974, responsável por revelar uma geração de jovens talentos e marcando profundamente a dramaturgia brasileira, sobretudo no jeito de fazer comédia. Dessa maneira, parte do indeterminado “um” para o determinado “01”.

O eu poético segue relatando a violência urbana, os diversos contrastes das grandes cidades, numa atmosfera melancólica, marcada pelo desânimo e pela tristeza, principalmente ao retornar verso “nessa madrugada brasileira” (PEREIRA, 2007, p. 17). A falta de esperança exposta é assinalada no final do poema quando a voz poética faz referência ao “Soneto da perda esperança”, soneto publicado no livro *Brejo das almas*. A correspondência é sinalizada no último verso “e eu volto pálido para casa” (PEREIRA, 2007, p. 17) com o segundo verso do referido poema de Drummond:

Soneto da perda esperança

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.
[...]
(ANDRADE, 2002, p. 60)

Essa conexão com poema de Drummond leva-nos ao texto de Elcio Lucas Oliveira e Ilca Vireira Oliveira, publicado em 2011, no livro *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica - Volume 03*. Os autores tecem comentários a respeito dessas referências presentes nos versos de Aroldo Pereira. São artistas plásticos, militantes, músicos, escritores; vários nomes que compõem as páginas do livro:

Aroldo Pereira faz questão de explicar reiteradamente em *Parangolivre* com quem a sua poesia anda, e, num processo de citação exaustiva dentro dos próprios poemas, institui ao longo do livro uma enorme lista reveladora de suas fontes inspiradoras (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011, p. 367).

Em vídeo¹⁶ postado no ano de 2014, Aroldo Pereira declama “drummond drummond”. Gravado por Luis Fernando Sarmiento durante o ensaio para o espetáculo “Eu sou da sua laia”,

¹⁶ Para ver mais acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=51ovaXgkRY>

no Rio de Janeiro, o poeta menciona que compôs o poema quando soube da morte do poeta itabirano, referindo-se a ele como “grande articulador das palavras e das humanidades” (DRUMMONDRUMMOND, 2014). Logo após, durante um show da Banda Barão Vermelho no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, enquanto Frejat acompanhava na guitarra, o poeta norte-mineiro declamou o poema, atendendo um convite de Ezequiel Neves. O episódio iria se repetir um tempo depois na cidade de Montes Claros/MG. No referido vídeo, enquanto o poema é declamado o músico filho de Aroldo Pereira, Samuel Pereira, toca um *didgeridoo*¹⁷.

Para uma melhor análise de *parangolivro*, nos encaminhamos, neste ponto, em direção às dedicatórias encontradas em vários poemas da obra. Para compreendermos tal mecanismo voltamo-nos aos apontamentos de Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009). O autor apresenta a importância desses recursos e como se dão para além do texto literário. São eles: editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entrevistas e debates sobre o livro. No intuito de expandir a leitura do *corpus* deste estudo para além dos sessenta e cinco poemas, nos atentaremos à dedicatória que preenche as primeiras páginas da referida obra:

para juscélina pereira neta;
jorge henrique mautner;
michael philip jagger;
luís inácio lula da silva
(PEREIRA, 2007, p. 09).

Pelo exposto, é possível percebermos a relação do espaço familiar e também social que envolve o poeta: a menção à sua mãe; ao amigo Mautner, um nome expressivo no cenário artístico brasileiro; à Mick Jagger, músico de reconhecimento mundial; e ao ex-presidente Lula. Tudo isso nos dá a possibilidade de compreender a tônica de alguns poemas e também do posicionamento político partidário desse poeta. Ademais, tal dedicatória procura evidenciar também um vínculo com o leitor e sobre isso nos apresenta Genette:

Qualquer que seja a dedicatória oficial, sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra, que sempre tem em vista pelo menos dois destinatários: o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar. (GENETTE, 2009, p. 123)

Essa relação intrínseca com a família está presente na dedicatória pela menção à mãe do poeta, e é apontada pelo próprio Aroldo Pereira:

¹⁷ Instrumento de sopro dos aborígenes australianos em que o som é provocado pela vibração do ar.

É muito presente, é muito forte, é muito denso e traduz muito o meu jeito de ser mesmo. A minha relação sempre foi muito dentro desse contexto, quer dizer, eu salto para fora desse contexto para o universo, eu saio dessa bolha familiar, para interagir com o mundo através da arte: pra olhar, pra contestar, pra apontar erros, pra denunciar os meus próprios erros e pra contextualizar a nossa história. Mas dentro da família, a minha mãe sempre muito afetiva, [...] Dona Juscelina Pereira Neta, [...] é uma relação humana, carinho. Ela foi um exemplo maravilhoso. [...] é a grande referência. (PEREIRA, 2021, informação verbal)

Ademais, torna-se necessário mencionarmos o poema que é a primeira epígrafe do livro e que Aroldo Pereira referencia o artista Hélio Oiticica:

UM BEIJO DE LÍNGUA PARA HÉLIO OITICICA

seja marginal
 seja herói
 seus olhos são seus pincéis
 seus dedos não são anéis
 5 vamos juntos pela av. do brasil
 os microfones não são ouvidos
 cara de cavalo
 cara de palhaço
 linguagem arco-íris vadiagem
 10 por que não comê-la?
 seja marginal
 seja herói
 não seja clone de cauboy
 sub
 15 verta o poder
 vou pegar um táxi q. me leve até você

in: *cinema bumerangue*, Aroldo pereira
 (1997, do século xx)

(PEREIRA, 2007, p. 10)

Retirado do livro de 1997, *Cinema Bumerangue*, o referido poema tem o 1º e 2º versos “seja marginal/ seja herói” (PEREIRA, 2007, p.10) remetendo-nos ao que diz Waly Salomão em sua obra, *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Para o autor, amigo íntimo de Hélio Oiticica, tais expressões caracterizam esse artista que não se limitava às balizas impostas pelas galerias e museus. Para Salomão, “seja marginal, seja herói é autorreferente e fala da resistência heroica (ou ‘bandida’, conforme o vértice que se veja) do artista frente ao mundinho cooptador dos marchands, curadores, galerias e museus” (SALOMÃO, 2015, p. 63).

“Um beijo de língua para Hélio Oiticica” traz consigo particularidades desse artista e *performer*, ícone das artes plásticas e inventor dos parangolés. Permeado por experimentações, seus trabalhos tinham uma carga altamente expressiva de intervenção e participação do público. Portanto, sua arte sempre envolveu ação. Para cuidarmos dos versos 14 e 15 “sub/verta o poder”

(PEREIRA, 2007, p.10) é necessário contarmos com os estudos de Paula Braga, em seu livro *Oiticica: singularidade, multiplicidade*. A autora nos encaminha aos inúmeros trabalhos de Oiticica, mas neste ponto atentaremos a um dos projetos de *Subterranean Tropicalia Projects*¹⁸, em que o artista busca atrelar sua invenção ao chão, ao “subterrâneo” na medida em que percebe a emanção de uma força transgressora: “sub-terra para sub-verter” (BRAGA, 2013, p. 246), que de acordo com o próprio Oiticica em finais de 1969, é o mesmo que “ir ao fundo para superar a diluição superficial” (OITICICA, 1969, 0382/69, p. 01). Trata-se do texto manifesto “SUBTERRÂNIA”¹⁹ em que Oiticica elenca ideias relacionadas ao prefixo “sub”, utilizado para compor palavras de conotação política: submundo, sublixo, substratos, sub América, subterrâneo. A construção de “SUBTERRÂNIA” tem como consequência a escrita de “Brasil Diarreria”, escritos que apresentam uma constatação do estado de diluição, da impossibilidade de conviver-se com o Brasil da convivência: “propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da ‘críticad’ arte’ brasileira” (OITICICA, 1970, 0382/70).

O texto reafirma a condição subterrânea como posição “para além da marginalidade”. Na tentativa de propagar um Brasil sem disfarces, assim como faz em *Tropicália*, Oiticica busca construir uma imagem brasileira total. Sobre isso, Braga (2013) afirma:

A “marginalidade” caíra no gosto dos “burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie [...] os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda etc.)”. Oiticica então se afasta da diluição, transformando-se na própria força subterrânea que, não sendo imagem, não pode ser exposta, e declara em 1969: “à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de ‘subterrânea’: não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto” (BRAGA, 2013, p. 248).

É notável a menção repetida, tanto por Aroldo Pereira quanto por Oiticica, à Cara de Cavalo, apelido de Manoel Moreira (1941-1964). Cara de Cavalo foi um jovem da – hoje extinta – Favela do Esqueleto. Iniciou-se na criminalidade quando menino, vendendo maconha na Central do Brasil. Oiticica o conhecia. Consta que, aos 23 anos de idade, Manoel Moreira extorquia apostadores do jogo do bicho em Vila Isabel, zona norte do Rio, até ser denunciado por um dos bicheiros e sofrer uma emboscada da polícia. A emboscada resultou num tiroteio em que o detetive Milton de Oliveira Le Cocq foi morto. Manoel Moreira foi acusado pelo

¹⁸ Os *Subterranean Tropicalia Projects* são situações para serem vividas, criadas por labirintos de penetráveis.

¹⁹ Escrito todo em caixa alta e com um “i”, o termo sugere a nomeação de um lugar; o novo abrigo da arte.

Manuscrito disponível no Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural: [https://legacy-](https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=364&tipo=2)

[ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=364&tipo=2](https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=364&tipo=2)

assassinato do detetive Le Cocq. Jurado de morte, foi caçado por 2 mil policiais em quatro estados do país. Pessoas parecidas com ele chegaram a ser mortas por engano. Cinco semanas depois, Cara de Cavalo foi encontrado na casa de uma família onde dormia naquela madrugada, na região dos Lagos. Teve uma morte espetacular. Mais de 100 tiros foram disparados pelos policiais contra ele, sendo que 62 o atingiram, na sua maioria, no abdômen. Soube-se mais tarde que Cara de Cavalo havia sido executado pela Scuderie Detetive Le Cocq, um grupo de extermínio que chegou a ter 7 mil associados e só foi considerado oficialmente extinto em 2005²⁰.

Salomão (2015) reproduz em seu livro revelações de Oiticica sobre a homenagem à Cara de Cavalo:

Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais [...] Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público número 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade[...] Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, Exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social (OITICICA Apud SALOMÃO, 2015, p. 37).

Oiticica não isentava Cara de Cavalo de seus erros, pelo contrário, com seus trabalhos mostrava que o mesmo havia sido responsável por seu destino, buscando assim denunciar a necessidade de uma reforma social completa. Mesmo tipo de denúncia que busca diversos poemas de Aroldo Pereira.

Retornamos neste ponto ao poema “drummondummond”, para ampliação de sua análise. Ainda com imagens do Rio de Janeiro, o eu poético realiza uma espécie de mapeamento na medida em que tece imagens dessa cidade. A partir de descrições desta em um primeiro momento, nos dá a possibilidade de alargar essa descrição a várias outras cidades, já que trata de diversas questões que assolam a vida urbana. Essas imagens que são criadas a cada verso do poema remetem-nos à compreensão de que ritmo e imagem não se separam. Desse modo revela-se o sentido do verso. Essa relação leva-nos aos estudos de Octavio Paz (2012). Ao tratar da imagem no poema, o autor faz, inicialmente, uma distinção entre os diversos significados que a palavra possui. Por fim, acaba por designá-la como:

²⁰ Para saber mais acesse: <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>

“[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (PAZ, 2012, p. 104).

Toda imagem, portanto, contém uma pluralidade de significados e de acordo com o autor “as imagens do poeta têm sentido em vários níveis [...], são uma expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. (PAZ, 2012, p. 113). Nesse sentido, quando Aroldo Pereira traz para o poema um eu poético atento ao mundo que o rodeia, cheio de angústias e contradições, vale-se das suas experiências do dia a dia para tal composição. Nessa perspectiva, o professor Guilherme Rodrigues, em ensaio postado no blog *Meiotom: poesia e prosa*, sob o título “Parangolivro – Aroldo Pereira”, traça características da escrita do poeta e afirma que “Pereira, através de seus objetos estéticos propõe a denunciar as mazelas sociais”²¹. Em um constante exercício de alteridade, seus versos entrelaçam-se as imagens das artes plásticas, do cinema, da música, e num constante movimento seus poemas compartilham essa mutabilidade que é a vida.

Com toda essa dinâmica o poeta segue o ritmo de sua capacidade criativa com uma palavra chamando a outra, expondo suas experiências nesse diálogo constante com as artes. Tudo isso encaminha-nos ao poema sem título:

me exponho pra humanidade
 como se exporia
 01 sol de meio-dia
 no meio da tempestade
 (PEREIRA, 2007, p. 60)

O poema exibe uma dualidade marcada por imagens da natureza que possuem extrema força: sol e tempestade. Presente em diversos mitos da criação do mundo, o sol representa a força vital, o centro gerador da vida que traz em si todo o poder da criação. Para além, existe uma especificação no verso 3, “sol do meio-dia” (PEREIRA, 2007, p. 60) que faz referência a obra de Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, escrito entre 1883 e 1885. Para o filósofo o meio-dia é uma metáfora que alude à experiência de fascínio e de gozo nos instantes de maior potência de vida. A primeira parte da referida obra leva em seu último texto o título “Da Virtude

²¹ Para saber mais acesse: <http://www.meiotom.art.br/resparan.htm>

Generosa”²². Zaratustra quer que seus discípulos o deixem prosseguir só em sua caminhada. Os discípulos oferecem a ele um cajado que possui um sol dourado cercado por uma serpente. Zaratustra, então, discursa a seus discípulos: “o meio-dia será quando o homem estiver na metade de seu trajeto, entre o animal e o super-homem, se mantiver firme, como sua esperança suprema, e festeja seu caminho para o ocaso, porquanto será o caminho para uma nova manhã” (NIETZSCHE, 2017, p. 81).

Como prossegue o poema, esse sol do meio dia expõe-se em meio a uma tempestade, considerada, em algumas culturas, como a manifestação da cólera divina. Um sinal de força e poder capaz de ser benéfico, quando visto como um fenômeno que nutre e fecunda a terra, ou maléfico, se entendido como uma ação de destruição. Uma dualidade que permeia a existência do ser humano e é retratada pelo eu poético que afirma no 1º verso “me exponho para a humanidade” (PEREIRA, 2007, p. 60), mas não se revela totalmente, nesse instante do dia em que as sombras são mais curtas.

Assim, torna-se possível retornarmos ao poema de abertura deste trabalho para observarmos os versos 15 e 16 “caminhar sob o sol/ fugir do inferno de si” (PEREIRA, 2007, p. 13). Ao relacionarmos esses versos com o poema acima apresentado nos aproximamos de um eu poético que traz a possibilidade de misturar arte e vida na intenção de compreender os percalços que passa o ser humano diariamente. Nesse sentido, Rebello (2014) afirma que “muito dificilmente, como acontece com todos os poetas herdeiros de Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, consegue-se ler a poética de Aroldo Pereira desvinculada de seu estilo de vida e sua posição conscientemente rebelde e antiburguesa” (REBELLO, 2014, p. 301).

A partir dos apontamentos destas páginas verificamos de que maneira o sujeito poético dos versos de Aroldo Pereira apropria-se da palavra poética para fazer dela o seu meio de atuação revolucionário. Assim percebermos a força que a poesia carrega: transcendendo os ditames da lógica linguística e desvelando as camadas submersas da sociedade, gera incômodo nas estruturas assimétricas de poder, promovendo, por essa via, transformações significativas no bojo da sociedade. Na parte seguinte, verificaremos o modo como esse sujeito poético performatiza a ação política na essência poética, fazendo de sua poesia ato performático revolucionário.

²² Foi utilizada a edição da Editora Lafonte, de 2017.

2. 01 UNIVERSO ABERTO DE INVENÇÃO

Na parte anterior deste trabalho discutimos a força da palavra poética nos versos de Aroldo Pereira e como esta traz um desassossego para o poeta. Além disso, foi apresentada a manifestação da escrita na organização de *parangolivro* (2007), a sua relação com os diversos campos da arte, apontamentos sobre algumas características dos poemas além do diálogo do livro com outras obras e artistas.

Neste capítulo, iremos nos dedicar aos desdobramentos teóricos da performance em associação aos postulados de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) no que se refere a presentificação, bem como aos apontamentos de Paul Zumthor (1993; 2018) em relação a performatização pela voz. Além disso, procuraremos demonstrar a importância dos movimentos de contracultura para a configuração de uma prática performática na ação poética de Aroldo Pereira. Dessa forma, intercalando teoria e poesia, buscaremos apontar o modo como a prática poética configura-se, pela presentificação da ação corporal/vocal do poeta, em ato performático imbuído de alta carga experimental de cunho revolucionário.

2. 1. Performance e prática poética

Pensar a literatura em diálogo com os estudos da performance tornou-se um exercício para compreender certos textos que se apropriam do corpo ou constroem-se vinculados ao corpo, num viés experimental e buscam expor uma resistência à determinadas teorizações muitas vezes conservadoras, que não concebem a escrita como essa experimentação, mas a veem, tão somente, sob a perspectiva da normatividade. Esse é um dos temas discutidos por Alex Beigui, em texto publicado em 2011 na *Revista Aletria*, intitulado “Performances da escrita”. O autor apresenta diferentes contextos em que a performance – esse campo de experimentação – invade os estudos literários e ainda problematiza os lugares demarcados de emissor e receptor do texto. Aponta a urgência de pensar as performances da escrita como modo de compreender o contorno da produção literária, não somente no que diz respeito ao ‘contexto’ da obra, mas também em relação ao “que move a obra ao longo do tempo em seus diferentes níveis de integração e desintegração do corpo-pensamento do artista e suas mídias, seja ela cênica, literária, musical, plástica ou todas essas juntas” (BEIGUI, 2011, p. 30).

O estudo da performance vem intrigando estudiosos de vários campos do saber e a sua conceituação teórica apresenta-se em construção. Por isso, tende a mudanças e transformações constantes. Herdeira de movimentos artísticos dos quais emanavam ideais de contracultura, a

performance incorpora tal engajamento ideológico, que rompe com toda e qualquer estrutura preestabelecida, reivindicando não só a liberdade criativa, mas também espontaneidade no processamento artístico. Beigui (2011) aponta que “a contracultura, lugar de onde emerge a performance e a *bodyart*, pode abrigar também e naturalmente o discurso literário como arma de guerra, às vezes silenciosa, outras silenciada, contra a cultura oficial” (BEIGUI, 2011, p. 35).

Nessa perspectiva, utilizando-se do discurso poético como percurso de conhecimento e ação pela arte, Aroldo Pereira traz para si uma coletividade na medida em que revela um engajamento em favor de lutas sociopolíticas, sendo a poesia, portanto, seu lugar político, como podemos perceber no poema a seguir:

você não sabe com quem está falando*

a maurício bianco

pode dizer
 a quem quiser saber
 q. eu ouço a canção
 e penso no poema
 5 q. o cd a instalação
 o enquadramento da cena
 a performance a inquietação
 tem sido meu eterno problema
 não tem joão cabral nem augusto de campos
 10 não tem mondrian nem raimundo colares
 é tudo uma profusão de olhares
 cinema livro vinil
 foram essas putas q. nos pariu
 uma junção de espelhos
 15 espalhando reflexos sob o sol
 a palavra mais pesada q. o ar
 o click do homem bomba
 ler reler treler
 se não entender
 20 se foder

***curto-circuito** pode ser o título alternativo deste poema
 (PEREIRA, 2007, p. 71)

Ao nos atermos à materialidade de “você não sabe com quem está falando”, verificamos que o texto em análise lança palavras e ideias de maneira aparentemente desconexas, o que acaba por fragmentar a linearidade da leitura. Aroldo Pereira dedica esse poema ao seu amigo argentino Maurício Bianco e dá ao leitor a possibilidade de um título alternativo: “curto-circuito”. Desde o início, percebemos uma presença da prática vocal nos versos 3 e 4: “q. eu

ouço a canção/e penso no poema” (PEREIRA, 2007, p. 71), o que demonstra a importância desse ato para a gênese da ação poética. É somente após ouvir a canção que o poema é gerado. Isso nos mostra a importância da voz para esse sujeito: a palavra vocal, nesse caso, a canção ouvida, é o motor que impulsiona o ato criativo do eu poético. Assim, a voz que é ouvida gera na mesma medida a voz pela qual se cria: a prática poética.

Na mesma linha, é perceptível o modo como a performance brota violentamente das palavras do sujeito poético a ponto de ser essa prática artística a problemática que interpela a criação poética do eu no poema “a performance a inquietação/tem sido meu eterno problema” (PEREIRA, 2007, p. 71) expressos nos versos 7 e 8. Aproximando espacialmente “performance” de “inquietação”, desvela-se a força motriz desse ato: é pela inquietação do sujeito que se performatiza; mais ainda, a própria performance é senão ato que gera inquietude nos indivíduos que assistem a manifestação artística, o que – pela movimentação do ato performático e pela inquietude que ele gera – leva os indivíduos a também movimentarem-se. É, assim, ação constante: ação pela palavra.

Ao mesmo tempo, percebemos a hibridização própria do ato performático – como veremos adiante –, a qual une diferentes semioses: “cinema livro vinil” (PEREIRA, 2007, p. 71) presentes no verso 12, evidenciando, nesse sentido, uma arte anárquica que rompe com as estruturas pré-estabelecidas da arte e dos gêneros literários tradicionais, gerando uma ação artística altamente experimental. Dessa forma, não somente os suportes da arte, mas também as suas diferentes modalidades – expressas por meio de poetas e artistas plásticos “joão cabral” e “augusto de campos”; “mondrian” e “raimundo colares”, dos versos 10 e 11, intercambiam-se destacando a profusão de uma arte interdisciplinar.

Os versos 14 e 15 “uma junção de espelhos/ espalhando reflexos sob o sol” (PEREIRA, 2007, p. 71) leva-nos a experienciar o que diz Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*, “o macro e o microcosmo são espelhos da natureza viva. Um mira-se e reflete-se no espelho do outro” (ALVAREZ FERREIRA, 2013 p. 68). Ao reproduzir a imagem daquilo que é colocado diante de si, o espelho é considerado um objeto de autocontemplação e reflexão do universo, que em algumas ocasiões, pode gerar enganos e imagens modificadas. O espelho é o responsável por levar Alice para um de seus mundos mágicos; é ao espelho que a madrasta má pergunta ‘quem é a mais bela?’, é um portal para outros mundos e até mesmo um objeto responsável por trazer sorte ou azar. Assim, a imagem que o eu poético nos oferece é de “uma junção de espelhos” (PEREIRA, 2007, p. 71), reflexos de vários universos e na mesma medida, de várias pessoas que refletem em si o outro.

Podemos perceber que esses reflexos espalhados ocorrem ainda como as ações de engajamento e luta em favor das minorias, como também as diversas formas de hostilidade e preconceito. Duas faces que percorrem as páginas de *parangolivro*. Nesse sentido, é importante destacarmos a escolha do título do poema, que nos conduz a expressão “você sabe com quem está falando?”, bastante enraizada na sociedade brasileira. Apresenta, de maneira velada, a ideia de autoritarismo ao mesmo tempo que difunde a presença de classes sociais hierarquicamente organizadas.

No verso 16 “a palavra + pesada q. o ar” (PEREIRA, 2007, p. 71), destaca a presença da poesia, o seu lugar político em favor dos esquecidos e necessitados, não somente pela sua relevância de levar para a rua os conflitos sociais, mas também na forma que o verso é composto. O signo “+” no poema representa tanto o advérbio “mais” quanto a imagem da cruz, um símbolo universalmente conhecido e com diversos significados, sendo o mais comum a representação da fé cristã. Além disso, relaciona-se diretamente ao número quatro: os quatro elementos, as quatro estações do ano, os quatro cantos do planeta; marca a interseção de duas linhas, um ponto central. Assim, o eu poemático gerado pelo “cinema livro vinil” (PEREIRA, 2007, p. 71) no verso 12, tem a palavra (a poesia) como o centro do mundo.

O ato performático visto em toda a estrutura do poema levou-nos à busca pela origem da prática da performance. Verificamos nos textos da *Arte da performance* de Jorge Glubesrg, que se tratando de tal atividade artística, “[...] podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero (performance) remontando aos rituais tribais [...]” (GLUBESRG, 2013, p. 12), na medida em que observamos a manifestação da pulsão ancestral na ritualística de sociedades antigas por meio de danças e/ou manifestações religiosas. Acerca disso, Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, publicado pela primeira vez em 2002, aponta a carga de extroversão que manifestações ritualísticas antigas, celebrações mitológicas da antiguidade, bem como diversas manifestações que se estendem até a modernidade funcionam como uma espécie de corrente ancestral da performance:

[...] há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo historionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade (COHEN, 2013, p. 41).

O ato performático em sociedades antigas ainda pode ser observado por meio do viés proposto por Diana Taylor em sua obra publicada em 2013, sob o título de *O arquivo e o*

repertório: performance e memória cultural nas Américas. Para a estudiosa “as performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados” (TAYLOR, 2013, p. 9). A partir dessa perspectiva, verificamos que a performance estende-se para além de uma prática artística, recaindo sobre o prisma da transmissão ancestral, de forma que o ato performático expõe-se como meio de perpetuação de marcas identitárias de uma determinada sociedade.

Por outro lado, a performance pode ser pensada ainda a partir do signo da pulsão. Ao nos atentarmos à terminologia nietzschiana, observamos, segundo os apontamentos de Cohen (2013), que no processamento cultural existem duas energias dicotômicas: o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro conceito refere-se à organização e a razão, já o segundo termo diz respeito à pulsão e a irracionalidade. Nesse sentido, estabelecendo uma ponte entre os termos filosófico-culturais e as artes, sobretudo no que se refere às artes cênicas, notamos que, enquanto a apolínea se associa ao teatro clássico, baseado na sua estruturação aristotélica; o dionisíaco se liga à ritualidade da performance.

Apolíneo, então, deriva de Apolo, deus grego do sol, e dionisíaco relaciona-se a Dionísio, deus das festas e do vinho. Esses são temas centrais do livro *O nascimento da tragédia* de Friedrich Nietzsche, publicado originalmente em 1872. Nessa obra o filósofo afirma que toda manifestação artística está ligada a tais forças. Sobre isso, escreve Bruno César Queiroz Gonçalves em sua dissertação de mestrado *Apolíneo e Dionisíaco: a expressão do desenho à luz da filosofia nietzschiana* (2016). O autor apresenta-nos a estratégia usada por Friedrich Nietzsche para que o leitor acompanhe e compreenda o nascimento da tragédia, qual seja, a partir da alternância de protagonismos entre as vozes dessas divindades. Além disso, assinala como o apolíneo e o dionisíaco manifestam-se nos domínios do homem e, sobretudo, da arte: “São impulsos estéticos, poderes artísticos que não pertencem ao homem, mas à própria natureza, são essas duas pulsões que determinam, em sua constante contraposição de origens e objetivos, o contínuo desenvolvimento da arte”. (GONÇALVES, 2016, p. 08)

Retornando, então, à Cohen (2013, p. 41), verificamos que o século XX é o momento de culminância de toda efervescência revolucionária no campo artístico, o que preparou um terreno fértil para o surgimento da arte performática tal como a conhecemos na contemporaneidade. Podemos, assim, entender que ao longo do século XX, sobretudo no que se refere aos movimentos de vanguarda, a performance adota formas variadas e pulsões diversas de acordo com o contexto sociocultural em que se insere. Após a queda do absolutismo, iniciada na França, bem como a partir do advento do sistema de produção mecanicista, o mundo moderno entra em profundo antagonismo. Se, de um lado, verificamos que o progresso

industrial (eletricidade, desenvolvimento mecânico etc.) causa grande euforia nos avanços técnico-científicos; por outro lado, a disputa burguesa-industrial (que culminaria, posteriormente, na Primeira Guerra Mundial) dá voga a uma grande onda de pessimismo na sociedade.

Ainda de acordo com Cohen (2013), a arte envolta por esse contexto sócio histórico é tomada por uma grande agitação, de modo que as novas perspectivas artísticas, imbuindo-se de teor revolucionário, dão voga às vanguardas. Usualmente, derivado do francês, o termo vanguarda alude à linha de frente, postas em guerra, das tropas do exército francês. Traçando um paralelo entre o termo militar e a arte que estava a surgir, verificamos a "linha de frente" da Arte/Literatura Moderna funcionando como movimentos de revolta artística, de forma que as vanguardas europeias significam ponto de ruptura na arte moderna. O desprezo dos paradigmas da tradição dá voga a uma nova perspectiva na qual passa-se a enxergar a realidade sob o ângulo do avanço, da distorção, da relatividade, do vazio ou da irracionalidade. Nesse sentido, as vanguardas figuram como uma divisão de águas a partir da qual a arte toma novos rumos e a percepção da realidade é, então, transformada.

A começar pela vanguarda futurística ou Futurismo, como aponta Cohen (2013, p. 41) notamos aí um movimento altamente criativo, do qual outras vanguardas derivam. Iniciada com o *Manifesto Futurista* de 1905, de Filippo Tomaso Marinetti, essa vanguarda advoga em favor da nova dinâmica social da modernidade. Conforme postulado pelo próprio Marinetti, o manifesto Futurista tem por principal tarefa exaltar a modernidade, principalmente no que diz respeito à agilidade e ao progresso urbanista desse período. Dessa forma, tudo o que se remete ao passado, à tradição, deve ser deixado de lado, e novos paradigmas, consonantes ao Mundo Moderno, devem ser formados. O Futurismo apresenta-se como o movimento que funciona como ponta de lança para o surgimento de uma arte de ruptura.

Outra vanguarda de grande impacto social faz-se presente no Expressionismo de 1910. Aqui, grande ênfase é dada às manifestações do mundo interior, de forma que a expressão do "eu" é o grande trunfo. Todavia, essa materialização do mundo interno não ocorre por meios convencionais, mas sim por meio da distorção da forma. O belo torna-se, portanto, conceito relativo.

De acordo com Glusberg (2013), uma das mais famosas vanguardas, o movimento cubista de 1907, acarreta impacto até os dias atuais. Tendo como base, seja na pintura, seja na escultura, o geométrismo, essa tendência busca dispor a realidade por meio de formas geométricas, de modo que os diversos ângulos do objeto expõem as diferentes perspectivas com as quais se pode observar a realidade. Temos, pois, uma relativização do real.

Não menos impactante, a vanguarda dadaísta, em 1916, mostra-se, ainda hoje, como tópico indecifrável da Literatura Moderna. Erguida como brado de revolta contra a guerra mundial e a sua carnificina, essa tendência expressa a confusão mental e o espanto do homem perante o pandemônio social. Dessa forma, significando o nada do ser, assim como o anarquismo humano, o Dadaísmo busca a negação de fatores preestabelecidos, tais como, a temporalidade, as teorias, a ordenação lógica etc. Desse modo, o próprio nome dessa vanguarda expressa o seu estado existencial: Dadá alude ao acaso, ao nada humano.

Por fim, há a vanguarda surrealista de 1924. De inspiração freudiana, esse movimento busca a sondagem do mundo interior, de forma que o inconsciente possa vir a voga e o irracionalismo ganhe destaque. Nesse sentido, a realidade confunde-se com o sonho e o artista expressa figuras, imagéticas ou verbais, incoerentes e incompreensíveis. Por essa via, sobretudo no que se refere ao teatro surrealista, notamos que a ideia base desse movimento é a estética do espanto, a partir da qual inovações cênicas são evocadas em favor de um teatro no qual a lógica é deslocada em favor do escândalo. Assim desenrola-se a ligação existente entre a vanguarda surrealista e os *happenings*. É importante ressaltar, no entanto, com base nos postulados teóricos de Glusberg (2013), que os movimentos vanguardistas, sobretudo o Futurismo e o Dadaísmo, estabelecem apenas pontos de contato com a arte *performance*, de modo que esse gênero artístico configura-se como arte autônoma e independente, o que nos mostra que os futuristas e dadaístas apropriaram-se da *performance* somente como meio de provocação com vistas a romper com o horizonte tradicional. Com o advento dos movimentos nazi-fascistas que tomaram a Europa após a eclosão da Segunda Guerra mundial, o desenvolvimento de artes vanguardistas de índole performáticas desloca-se para os Estados Unidos, onde é fundada em 1936, na Carolina do Norte, a *Black Mountain College*. A partir dos espetáculos de John Cage e Merce Cunningham, os quais procuraram introduzir o processo zen de não previsibilidade em seus espetáculos, um novo tipo de manifestação artística é gerada: o *happening*.

Segundo Cohen (2013, p. 43), acerca dessa manifestação artística podemos entender que “A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança etc.”. Dessa forma, o *happening*, em suas diversas manifestações artísticas, funciona, nos termos de Cohen (2013, p. 43-44), como “vanguarda catalisadora” da arte performática.

Nessa perspectiva, verificamos ainda que “É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a *performance* dos anos 70/80: a *actionpainting*” (COHEN, 2013, p.

44). O teórico expõe que na medida em que a arte de Jackson Pollock²³ ganha profunda evidência, desenvolve-se a ideia do artista como sujeito do objeto artístico. Dessa forma, não mais o objeto final será evidenciado, mas sim o processamento do ato de pintar. Assim, posta a movimentação do artista no ato da pintura, faz de sua atuação uma encenação, promovendo um foco na utilização do corpo-instrumento em intercâmbio com os elementos espaço-tempo e público. Ainda segundo Cohen (2013, p. 44), posteriormente, tal processo abre espaço para o surgimento da *bodyart* (arte do corpo), a qual reforça, sobretudo no âmbito das artes cênicas, a questão corporal em inter-relação com o espaço e a plateia.

Perante todo o entusiasmo revolucionário surgido dos anárquicos movimentos vanguardistas, verificamos que a arte transita, oriunda de um âmbito altamente estruturado e metódico, para um terreno movediço e fragmentado, o qual indicava o estado do homem à época. Por essa via, a arte contemporânea adentra um ambiente de alta complexidade, o qual, justamente por não se apresentar unívoco, torna multifacetada a nova cena artística. Michael Archer destaca:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. [...] Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. [...] Inversamente, parece, com frequência, que pouco se pode fazer para impedir que mesmo o resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendido como arte. (ARCHER, 2001, s/p)

Archer (2001) aponta-nos para a complexidade do conceito de arte na contemporaneidade: não mais definida levando-se em conta uma determinada técnica ou estrutura preestabelecida, a arte apresenta-se como corpo fragmentado; pulsão de onde emana variados e descontínuos processos; prática não mais elitizada, reservada a um seletor público, mas ato que, infiltrado no cotidiano, mistura-se com a vida.

Brotando de tal ambientação, a arte performática apresenta, então, um processamento baseado no uso livre e experimental dos sistemas de códigos artísticos. Por essa via, a própria realidade é colocada em experimentação, o que a eleva a um status recriado, permitindo com que a pulsão criativa ganhe relevo e um anarquismo radical se manifeste. Por isso,

²³ Pintor norte-americano referência no movimento do expressionismo abstrato. Tornou-se conhecido por seu estilo único de pintura por gotejamento.

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte. (COHEN, 2013, p. 45)

Posto isso, notamos o engajamento adotado pela *performance*: luta contra as travas estabelecidas pelo sistema, ao homem e à arte, promovendo uma intervenção direta na realidade e a anulação do previsível e do pré-estabelecido: “A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. ” (COHEN, 2013, p. 46). Nessa perspectiva, a arte performática recai no âmbito da desnaturalização, desestruturando o que é sistemático e inserindo os atuantes (artista e receptor) no limiar da reconstrução criativa da arte e do real.

Vejamos, adiante, em “ciência rami”, o modo como a *performance* infiltrada na palavra poética subverte as estruturas das formas tradicionais da poética:

ciência rami

há muita sombra
querendo caber
3 nesse soneto

01 poeta q. se preza
não precisa ser perfeito
6 tem q. ousar

ser atrevido ao ponto
de até as trevas
9 iluminar
(PEREIRA, 2007, p. 22)

Candido (2006) traz a seguinte definição de soneto: “instrumento italiano (ou fixado e explorado pelos italianos), apto pela sua estrutura a exprimir uma dialética, uma forma ordenada e progressiva de argumentação” (CANDIDO, 2006, p. 32). É, pois, uma estrutura de forma fixa de possui quatorze versos podendo ser distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, ou, três quartetos e um dístico ou ainda uma única estrofe de quatorze versos. Diante disso, o poema “ciência rami” não cabe na definição de tal sistema, mesmo com o eu poético dizendo claramente tratar-se de um soneto. Percebemos, com isso, mais uma desestruturação daquilo que é sistemático. Principalmente se pensarmos no título do poema, uma junção de conhecimento sistematizado e o rami, uma planta em formato de coração, altamente resistente,

membro da família das urtigas que cresce em climas tropicais²⁴.

Composto de três estrofes cada uma com três versos, o poema segue o tom atrevido no sentido de romper as barreiras do que é metódico. E mais uma vez o poeta como o propositor de transformações está presente nos versos, como já mencionado no primeiro capítulo. Assim, nos versos de 7 à 9, “ser atrevido ao ponto/ de até as trevas/ iluminar” (PEREIRA, 2007, p. 22), é o movimento, a fluidez da arte, capaz de “iluminar”, de dar voz e vez para aqueles “esquecidos” pelo sistema. Nesse sentido, a palavra é imbuída de autonomia em *parangolivro* (2007) e, de forma específica em “ciência rami”, na medida em que funciona como elemento de desarticulação ou de incômodo. O filósofo francês Jaques Rancière (2010), em seus estudos acerca da relação entre estética e política, observa que a política se materializa inerentemente na obra literária, já que, a arte, ao propor novas formas de organização da percepção sensível por meio da quebra da escrita canônica, afeta as estruturas sociais de poder, caracterizando-se como ato transgressor em sua essência. Assim, esses tipos de práticas artísticas “[...] forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico” (RANCIÈRE, 2010, p. 77).

Trata-se, então, de uma descoagulação de sentido que transforma o estático em fluido e resulta em mudança, seja no estético ou no político. Como enfatiza Lima (2013), um poeta atrevido que busca provocar o leitor. Assim:

A metáfora do poeta como ser criador, nos remete ao “Fiat lux”, ou seja, esse termo bíblico usado por Deus em sua criação é usado pelo poeta de forma que fique evidente sua ousadia a se comparar com um ser supremo e divino. O poeta tem de possuir um atrevimento de tal grandeza, que seja, sim, capaz de iluminar as trevas, assim como Deus fez sobre o abismo. A partir disso, o poeta ressalta sua autonomia, seus desejos, e seu atrevimento, formando um paradoxo, exposto através das dualidades retratadas em seus versos: seu lado imperfeito e divino, o claro e o escuro. Entre desejos magníficos e divinos o poeta traz a realidade e a banalidade dentro de um mesmo espaço e um mesmo ser (LIMA, 2013, p. 12).

O poeta mineiro vale-se de um eu poético ousado numa relação com o mundo e ao mesmo tempo consigo mesmo. Como ele mesmo diz: “*parangolivro* é uma tentativa de diálogo com as artes. Uma tentativa de entender e aproximar do outro”²⁵ (PEREIRA, 2014), mas sem perder o humor e as experiências rítmicas e musicais. Tais questões apresentam-se não somente

²⁴ A cultura de tal fibra existe a mais de seis mil anos e é a China a maior produtora. Uraí, cidade no Paraná teve seu momento áureo na produção de rami entre as décadas de 1960 e 1980. Contudo, na década de 1980 outras culturas ocuparam os campos da região, reduzindo drasticamente a produção e provocando um êxodo da população local. Para saber mais acesse <https://journals.openedition.org/confins/5973?lang=pt>.

²⁵ Para saber mais acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=51ovaXgkRY>

como temas abordados de maneira aleatória no livro. São muito mais: aparecem como um projeto de poesia. Um projeto que se desenvolve e ao mesmo tempo envolve-se com os mais variados movimentos artísticos: desde as artes plásticas à música, das poéticas vanguardistas à tradição oral e até à filosofia. Tantos criadores que dividem com esse poeta suas dores e alegrias, paixões e decepções, numa dança da arte, para a arte e pela arte.

2. 2. Corpo e voz: a ação poética em questão

Segundo estudos de Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* de 2010, a partir da modernidade e do estabelecimento da máxima cartesiana, despontou-se um predomínio absoluto das Ciências Humanas como um conjunto de saberes cuja única função é de extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa por meio do processo interpretativo. Por conseguinte, gerou-se uma profunda institucionalização da interpretação, fazendo dessa prática o centro analítico das Ciências Humanas, o que cristalizou, sobretudo nas instituições acadêmicas, a atribuição de sentidos como procedimento de análise piloto.

A presença, então, leva-nos a pensar a relação entre o corpo e os objetos do mundo, de modo que a abstração dessa relação perde vez para o contato real e concreto com a materialidade do mundo. A atribuição de sentidos às coisas do mundo ou, ainda, suas identificações, nessa perspectiva, estão à margem, o que nos direciona para uma relação com o mundo baseada no contato material e na experiência empírica. Segundo Gumbrecht (2010), essa relação entre corpo e mundo estabelece a produção de presença, e pode ser vista da seguinte maneira:

Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre os corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p. 13)

A presença determina uma inter-relação entre os corpos e os objetos, a qual aponta para os efeitos e impactos dessa relação no sujeito. Desse modo, para Gumbrecht (2010), esse intercâmbio entre corpo e mundo (objetos) não se detém nos sentidos que podem ser abstraídos ou identificados por meio da percepção do sujeito em relação aos objetos; a partir de uma perspectiva que leve em conta a produção de presença, são considerados os impactos

causados pelo mundo e seus objetos no corpo humano, o que evidencia, no campo das Humanidades, um procedimento analítico que tenha como base nuclear os impactos da materialidade das “coisas do mundo” sobre os corpos humanos.

Ainda segundo Gumbrecht (2010), o corpo ganha evidência na medida em que, pensando-se no corpo como um espaço de materialidade, ele acaba por se instanciar como a concretude da realidade própria do sujeito, bem como o receptor das experiências vividas, o que o imbuí de um espaço significativo para a experiência da materialidade. A respeito disso, Paul Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura* de 2018, tece as seguintes observações:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. (ZUMTHOR, 2018, p. 25)

Nessa acepção, é possível perceber a significância do corpo como espaço no qual a materialidade se presentifica, uma vez que este interpõe-se, senão, como manifestação da materialidade do nosso ser, funcionando como concretude da identidade. É também, como já dito, espaço de recepção: a partir do corpo, não somente recebemos os impactos de sua experiência própria na relação com o mundo, mas admitimos ainda a colisão com os objetos e as realidades materiais do mundo.

Levando em consideração a força do corpo na produção de presença, voltaremos aos processos performáticos na medida em que o corpo se apresenta como aspecto significativo da performance, de modo que “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (ZUMTHOR, 2018, p. 37). Nesse sentido o sujeito que expõe a presença de seu corpo no ato performático acaba por gerar uma relação dualista, na qual ao mesmo tempo em que a presença do corpo é essencial para a execução da ação, o ato em si penetra o corpo que está em atividade, tornando-o portador da carga artística existente nessa arte de intervenção. Por essa via, cada ato é instância perpetrada sobretudo no corpo, posto que cada expressão facial, cada gesto, cada palavra proferida – extensão da presença vocal –, entre outras manifestações da presença corporal, não somente fazem parte da atuação artística, mas são, em si, a própria performance.

É necessário, no entanto, percebermos que a performance liga-se ainda, por meio do corpo, ao espaço, o que nos mostra a interposição da significância da espacialidade para o

reconhecimento do ato performático. Conforme aponta Zumthor (2018), para além da presença corporal daquele que performatiza, há o espaço no qual a ação se desenrola, de modo que a sua interposição passa pelo reconhecimento de um espaço de ficção. Por meio da composição semiótica de um determinado espaço, a ficcionalidade do ato pode ser reconhecida antes mesmo que o ator inicie a apresentação, uma vez que o espaço por si só, a partir da composição que carrega, apresenta as características ficcionais da performance.

Para o pensador, o mesmo acontece na leitura: o espaço da escrita é manifestação da intenção autoral na medida em que, ao provocar uma ruptura com o real, permite que o leitor reconheça na escrita a identidade ficcional. Desse modo, ao se interpor a “teatralidade performacional” da escrita (ZUMTHOR, 2018), o texto acaba por ser marcado por uma alteridade espacial que estabelece uma fissura no campo do real e permite que o leitor reconheça a intenção ficcional do autor. Por isso, a operação performática é um processo duplo, uma vez que se centra não somente em quem desempenha, mas também em quem contempla.

A escrita e, também, a literatura para Zumthor, são oriundas de uma insurgência do ser humano frente ao domínio maçante do tempo (ZUMTHOR, 2018). Pela a escrita, esse ser humano depara-se com a possibilidade de romper com o horizonte do tempo, o qual discorre sem cessar, estabelecendo, assim, um meio pelo qual o seu pensamento e o seu eu podem adentrar o espaço da atemporalidade. Nesse sentido, essa atemporalidade somente é possível por meio de uma base triádica: o *texto*, como materialidade do que é perpetuado, a *intenção autoral*, que interpõe o discurso a ser compartilhado, e o *leitor*, aquele que concretiza o caráter atemporal da escrita pelas vias da recepção. Acerca disso, aponta Zumthor:

Esses diversos caracteres discursivos não existem em si próprios, mas em uma certa disposição de *textos*, na intenção dos *autores*, na percepção dos *ouvintes*, *espectadores*, *leitores*. O que me interessa é essa percepção, bem como as reações que ela gera em performance: perspectiva geral próxima (aparentemente) daquela da “recepção” [...] (ZUMTHOR, 2018, p. 47 – destaque nosso).

A partir desse ponto, de acordo com Zumthor (2018), é possível verificarmos a importância da leitura: constitui-se um ato duplamente significativo, pois ao mesmo tempo é absorção e criação. Por esses processos realizados na recepção é que a obra se constitui na mente do leitor, de modo que o texto tende a se concretizar na medida em que os seus efeitos semânticos estabelecem um intercâmbio com esse sujeito, promovendo, ao mesmo tempo, uma transformação do leitor e da própria obra no âmbito de sua recepção.

Desse modo, a leitura expõe visivelmente a materialidade do texto, pois na sua

densidade estrutural, na materialidade de suas palavras e no peso de sua acústica, profundas reações são geradas no sujeito que lê (ZUMTHOR, 2018). Assim, a partir da presença do texto na percepção leitora, impulsos de recriação são gerados, promovendo uma apropriação de presença que faz de dois corpos aparentemente dispersos, um lugar comum no qual as presenças estão intercaladas, influenciando uma sobre a outra.

Autor, texto e leitor constituem, em si, presenças que não somente complementam-se, mas que, no intercâmbio de materialidades, reagem um sobre o outro e, conseqüentemente, manifestam a força da presença que carregam.

Tratando-se da ação performática empreendida no bojo da corporeidade vocal, percebemos que, diferentemente dos trabalhos empreendidos até então, Zumthor (2018) enfoca a voz a partir de um método científico próprio, em que buscou evidenciar os efeitos da prática vocal sobre o sentido que porta e o meio no qual se insere. Desse modo, Zumthor (2018) se detém na “[...] natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 13). Por essa via, o autor privilegia a voz em sua materialidade: “A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis” (ZUMTHOR, 2018, p. 78), de forma que o ato de vocalização-enunciação da prática poética é evidenciado em sua materialidade, levando-se em consideração não somente a presença da prática vocal, mas também a presença do enunciador-ouvinte.

É necessário entendermos, no entanto, que voz tende a se distinguir de oralidade na medida em que a oralidade se restringe ao campo da abstração ou, ainda, ao sentido da comunicação em si, enquanto a voz corresponde à concretude do ato comunicativo, o qual se faz presente na fala. Segundo Zumthor: “[...] a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 9), de modo que, por esse aspecto da abordagem zumthoriana, observaremos o foco na materialidade da comunicação: privilegia-se a presença material da comunicação por meio da voz, em vez de se pensar na abstração do ato comunicativo.

Os estudos de tal autor, por essa via, conduzem-nos a reflexões atreladas, como já dito, ao campo da produção de presença – conforme proposta por Gumbrecht (2010) –, o que nos faz perceber o modo como a produção de presença da voz ocorre, assim como os locais de sua ocupação. A partir disso, percebemos que a voz, na verdade, aloca-se em um espaço simbólico, no qual sua definição reside justamente em uma localidade de intercâmbio, ou seja: é somente na distância, na relação, na troca interativa entre um sujeito e um objeto que a sua atuação ocorre e a sua presença se estabelece. Nessa medida, para Zumthor, “[...] a voz é o lugar

simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro” (ZUMTHOR, 2018, p. 76). Nessa perspectiva, pela voz, o teor de alteridade tende a se interpor na relação eu-outro na medida em que seus papéis estão definidos pela presença vocal, a qual os liga em uma relação de alteridade complementar. Apesar de ambos serem ao mesmo tempo ouvintes, o são de modo diverso, posto que enquanto um fala o outro tende a ouvir.

Por outro lado, verificamos que a voz adota um estado de constante nomadismo e movência, uma vez que se atualiza em diversas situações. Pela voz, duas presenças (eu-outro) colidem, podendo adotar profundas transformações no que diz respeito a sua constituição, assim como em relação ao modo como produzem sua presença, de forma que a presença da voz não se fixa no espaço-tempo, mas adere a um contínuo movimento de passagem, promovendo, nas situações de produção de presenças dos sujeitos, uma constante transformação (ZUMTHOR, 2018). Ainda segundo o mesmo autor:

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. (ZUMTHOR, 2018, p.77)

Pela voz, os limites da presença corporal são transcendidos em favor de uma produção de presença para além do local físico habitado pelos corpos envolvidos no ato comunicativo. Nessa perspectiva, a presença do sujeito não mais se restringe ao espaço físico, mas transita para o espaço da própria linguagem. Corpo e voz, assim, entrelaçam-se na medida em que, apesar de o corpo ser fonte de origem do discurso, por meio da voz, a presença corporal transita da sua imobilidade para o nomadismo próprio do discurso.

No entanto, é necessário entendermos que a voz na sua especificidade poética possui traços singulares, uma vez que ela não se resume somente à uma prática de oralidade que funciona como meio de transmissão de informações. Além dessa especificidade, a voz poética porta a característica de ser corpo; nesse caso, presença viva que se impõe com expressividade a partir de suas marcações estruturais, simbólicas e materiais, entre outras. De tal forma, essa presença interpõe-se e, conforme aponta Zumthor (2018), o leitor é sempre levado a assumir a durabilidade de tal presença, a qual, ao ser pronunciada, gera atualização performática da mensagem que carrega e do próprio sujeito que a interpreta: “[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta [...]” (ZUMTHOR, 2018, p. 80).

A linguagem em sua função comunicativa está ligada aos ditames do tempo-espaço, assumindo-os e neles se dissipando, uma vez que necessita estar situado em seu espaço para “fazer sentido”, o que não ocorre com a voz poética. Segundo Zumthor (2018), a prática poética possui um tom emancipatório, pois, transcendendo o tempo biológico, expõe uma ação situada nos liames da duração na medida em que permite que o sujeito e suas emoções tornem-se atemporais na virtualidade da leitura.

Dessa forma, a perspectiva zumthoriana acerca da voz nos leva a conclusão de que é somente pela prática poética que a linguagem transcende os seus ditames e assume, pela manifestação da voz, os valores próprios do fenômeno poético. Uma verdadeira “dança bucal” assume a prática vocal, de modo que não somente pela expressão, mas também pela própria ação vocal, a poeticidade ganha relevo em favor de uma linguagem que não se restringe à função comunicativa.

Nesse sentido, corpo e voz, são presença. Assim, por meio de uma primeira abordagem do poema “oiticadança pralua”, verificamos o modo como o corpo é ponto pelo qual emana a materialidade performática da poética de Aroldo Pereira:

oiticadança pralua

a mirna mendes

oiticica sobe o morro
o pau pega fogo
oiticica dança
os meninos de montes claros dançam
5 a minha cabeça incendeia
seu olhar afugenta o meu medo
a poesia se apresenta
o pau de fogo não ofusca o brilho dessa menina
a poesia acalenta o meu + fundo segredo
10 no olhar de colares não há dor não há degredo

a poesia afugenta
o meu medo
entre nós não há segredo
no olhar desse menina
15 a coragem atua
descendo o morro
oiticadança pralua
(PEREIRA, 2007, p. 70)

O poema dança. Não cuida apenas de um conjunto pré-estabelecido de imagens, sons e formas. Não habita somente a página, vai muito além: transborda para os olhos, os ouvidos, o corpo de alguém. É sequência de movimentos, de sons, e ao mesmo tempo a falta destes. Uma

dança pelas páginas a começar pelas mãos de alguém, num desenrolar de espaços e preenchimentos, luz e sombra, continuidade e corte.

Ao lermos o primeiro verso do poema: “oiticica sobe o morro” (PEREIRA, 2007, p. 70), deparamo-nos com a interposição de um corpo (“oiticica”) em uma espacialidade gerada no texto (“morro”), dessa maneira o sujeito instala-se no mundo, e assim, interpõe-se o movimento performático em que o corpo interage com as coisas do mundo e com o outro. Por essa via, intercalando a identidade corporal que emana da materialização de Oiticica e de sua movimentação, somos conduzidos ao elemento artístico que brota desse movimento: o parangolé, o qual, como já exposto nesta pesquisa, possui uma multiplicidade de significações. Salomão (2015), menciona que tal expressão (parangolé) era muito usada no Rio de Janeiro. Uma gíria do morro que significava, entre outros sentidos mais secretos: "o que é que há?", "o que é que está rolando?", "qual é a parada?" ou "como vão as coisas?". Essa era uma forma de falar que desvelava uma potencialidade viva de uma cultura subterrânea. Sobre isso escreveu Salomão:

O brutalista **PARANGOLÉ** de HO nasce da constatação da contingência, nada tem de decorativo ou polido. Surge de uma vontade de apreender o sentido bruto do mundo em seu nascedouro. Cumplicidade e simbiose com as agruras e a volta por cima daqueles que na metáfora geométrica constituem a base da pirâmide social. Daqueles que vivem, o mais das vezes, de bicos, de bocas, de expedientes, de subempregos, de camelotagem. (SALOMÃO, 2015, p. 30. Destaque do autor)

Mesmo sumida do morro hoje em dia, a gíria serve como acionador do parangolé objeto, devido à sua fluidez de sentido, pois dribla a dura realidade de grande parte da população. Hélio Oiticica viveu na Mangueira, foi passista da Escola e escolheu o Morro como o local de muitas das suas manifestações. Apropria-se do dia a dia dos moradores, da arquitetura, da relação social, da experiência comunitária, em suma, do ritmo de vida. Dessa forma, percebemos que nas construções da favela é possível observar o caráter de continuidade do parangolé, evidenciando um processo de presentificação: uma performance que se funde ao espaço material do mundo, como que “possuindo” a materialidade do espaço (morro) na qual surgiu. Não há distância entre as residências; os barracos não se separam por ruas, quando muito, por becos e vielas, o que dá a impressão de um movimento íntimo entre as casas que se aglomeram. Da mesma forma é o espaço interno das casas, muitas vezes muito pequenas, sem grande distanciamento de quartos, salas e cozinhas. Em alguns casos, não há uma divisão clara entre quartos e cômodos de convivência comum (como salas, por exemplo). Esse movimento arquitetônico delinea não só a geografia, mas como as pessoas do lugar, acabam por dar ao

parangolé sua importância. Com sua experiência no Morro da Mangueira, o artista vivenciou um processo de ruptura e recusa que até então o rodeava. Com a malandragem do morro, aprendeu o valor da ambiguidade sinuosa com os ditos marginais.

Hélio Oiticica encontrou o samba no morro, a partir de “uma necessidade vital de desintelectualização” (OITICICA, 1986, p.72), como ele mesmo diz em seu texto *A dança na minha experiência*, e o absorveu como “experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos e estereotipações” (OITICICA, 1986, p.72). E ao subir o morro, no verso inicial do poema “oiticicadançapralua”, podemos perceber a arte deslocando-se dos museus e grandes galerias para a rua, para o morro, local onde os trabalhadores vivem e sobrevivem. Não são as pessoas que vão até as exposições e aos concertos, mas sim a poesia, a pintura, a música – todas as manifestações artísticas representadas no poema por Oiticica – vão ao encontro do povo. Esse movimento é propositor de mudança.

À primeira vista o poema apresenta-se com imagens divertidas como nos versos 3 e 4 “oiticica dança/ os meninos de montes claros dançam” (PEREIRA, 2007, p. 70) ações que representam brincadeira, felicidade. Os versos 2 e 5 “o pau pega fogo” (PEREIRA, 2007, p. 70); “a minha cabeça incendeia” (PEREIRA, 2007, p. 70), remete-nos a sensações de um eu poético em êxtase, a partir da imagem que se forma com os vocábulos “fogo” e “incendeia”. Ao analisarmos mais atentamente o 8º verso “o pau de fogo não ofusca o brilho dessa menina” (PEREIRA, 2007, p. 70), percebemos que a expressão “pau de fogo” pode ser compreendida como uma arma de fogo, que unida ao vocábulo “fogo” e “incendeia” revela, então, agressividade. O poema traz interação com a dança – além das artes plásticas, pela referência a Hélio Oiticica – na intenção de evidenciar a violência urbana.

O eu poético apresenta-nos inúmeros temas e questionamentos: a denúncia social, a crítica aos costumes e aos comportamentos. Nesse ponto, o erotismo encontra lugar e insere-se como no 2º verso, “o pau pega fogo” (PEREIRA, 2007, p. 70) e também no 8º onde encontramos “o pau de fogo não ofusca o brilho dessa menina” (PEREIRA, 2007, p. 70). Com isso, necessário se faz trazer à discussão o modo pelo qual o amor erótico ainda é tratado pela sociedade como interdito. Georges Bataille em seu livro *O Erotismo* legitima que:

O erotismo encarado pela inteligência como uma coisa é, como a religião, uma coisa, um objeto monstruoso. O erotismo e a religião nos são fechados na medida em que não os situamos deliberadamente no plano da experiência *interior* [...]. Tudo vai bem se o erotismo é condenado, se antecipadamente nós o rejeitamos, se nos libertamos dele, mas se (como ela o faz freqüentemente) a ciência condena a religião (a religião moral) que se revela,

nesse ponto, ser o fundamento da ciência, deixamos de nos opor legitimamente ao erotismo. Não nos *opondo* mais a ele, devemos deixar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior a nós. Devemos encará-lo como o movimento do ser em nós mesmos (BATAILLE, 1987, p. 25).

Sobre isso, Rebello afirma que “a poética erótica/obscena de Aroldo Pereira funciona mais que uma reação ao caráter moralizante da sexualidade burguesa; é também uma tentativa de insurgir-se contra todos os mecanismos sociais repressores” (REBELLO, 2014, p. 303). Trata-se, então, de uma escrita que tem por finalidade denunciar a hipocrisia e miséria de uma sociedade por meio das expressões essenciais do corpo, como o erotismo. Nessa medida é que o corpo e suas expressões – a exemplo do erotismo, bem como, enfaticamente, da performance pelo parangolé – são elegidos como o meio pelo qual o sujeito lida com a materialidade do mundo, subvertendo-a em favor de sua transformação sociopolítica.

Ao mesmo tempo, Aroldo Pereira tende a extrapolar o domínio da palavra, transitando a prática performática, que emana de seus versos, para a ação corporal. Ao intercalar a declamação de seus poemas à dança e movimentações performáticas, esse poeta faz com que a arte transite pelas suas diferentes materialidades: texto, voz e corpo. É o que podemos verificar ao assistirmos os dois vídeos²⁶ disponíveis no anexo II deste trabalho, ambos gravados no dia 26 de abril de 2021 no Corredor Cultural, em Montes Claros.

No primeiro deles, Aroldo Pereira usa sua capa, com a parte azul voltada para cima e o capuz sobre a cabeça. Encontra-se próximo à sua bicicleta, que é o seu meio de transporte. Como ciclista convicto que é, isso nos diz sobre a sua preocupação com a preservação do meio ambiente. Encontra-se de pé, no Corredor Cultural Padre Dudu, local histórico da cidade que abriga, dentre outros casarões, a Secretaria Municipal de Cultura. O poeta abre os braços ao mesmo tempo que movimenta sua capa e olha para ela, mantendo *parangolivro* em sua mão esquerda. Retira o capuz, passa o braço direito por cima da cabeça e inicia a declamação do poema “palavras” (PEREIRA, 2007, p. 26) à medida que caminha para o meio da rua.

A entonação da declamação é clara e precisa. O poeta faz pausas e uma marcação forte ao pronunciar o verso “íngua na língua” (PEREIRA, 2007, p. 26), demonstrando assim, o desconforto já mencionado no primeiro capítulo, durante a análise do referido poema. Vira as costas para a câmera ao declamar os versos “reverterevela/ ressoapessoa” (PEREIRA, 2007, p. 26). Volta-se novamente para frente ao dizer “a pedra pousa/” (PEREIRA, 2007, p. 26). Nesse momento, levanta os braços, dá um passo para trás e solta o livro no chão, representando o

²⁶ Devido à pandemia do corona vírus não houve possibilidade de participarmos de uma apresentação de Aroldo Pereira. Por isso, os dois vídeos foram gravados no dia da entrevista com o poeta e são apresentados aqui para compor a análise da performance.

movimento de queda e logo depois a inércia desse objeto. O poeta dá ênfase a esse ato numa tensão que será logo dissipada quando declama os dois últimos versos “e o poema/ alça voa”. Nesse trecho, temos o ápice da sua apresentação, demonstrando a fluidez da poesia e a força transformadora do poeta com movimentos rápidos e dinâmicos; saltos e giros que ressaltam a liberdade e presença da arte.

A performance é um ato no presente, com nos diz Zumthor (2018), que requer a presença corporal seja do *performer* ou do público, que se envolvem em um determinado contexto. Ao vislumbrar a performance como a materialização de uma mensagem poética, o teórico entende que cada ato performático atualiza essa mensagem e traz consigo uma forma individual. Ressalta ainda:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela transmuda (ZUMTHOR, 2018,P.32).

No segundo vídeo, Aroldo Pereira está em frente ao Espaço Georgino Júnior, ainda no Corredor Cultural. Fecha a capa sobre si, abaixa-se e logo em seguida fica de pé novamente, ao mesmo tempo que movimentava os braços, mantém *parangolivro* em sua mão esquerda e inicia sua declamação do poema “guarde meu anelzinho bem guardadinho” (PEREIRA, 2007,p.37), dedicado à cantora e compositora Marina Lima. O poeta permanece de pé, encostado na porta do espaço ao declamar o título e os 4 primeiros versos de maneira lenta e pausada: “essa chama q. me arde/ me queima é de aflição/ são cinco minutos tensos/ de pura exasperação” (PEREIRA, 2007, p. 37). Levanta o braço direito, vira-se para a direita e dá alguns passos nessa direção. Ao dizer “de ver o mundo explodindo” (PEREIRA, 2007, p. 37), verso 11, abre os dois braços e usa uma entonação mais forte, enfatizando o momento da explosão. O tom da declamação muda a partir do verso 15, quando o poeta começa a cantar o poema e ritmá-lo, ao bater o pé no chão. Abre os braços quando canta “esse coração de poeta/ precisa de compaixão” (PEREIRA, 2007, p. 37), versos 19 e 20, e abraça-se ao dizer a última palavra: “compaixão”, apontando-nos uma necessidade de acalento.

Esses dois vídeos possibilitam verificarmos a situação de maior grau de performance, assim entendida por Zumthor (2018): o momento em que texto, voz e corpo do poeta estão presentes. E presença não somente deste, mas também do ouvinte e/ou telespectador. É a

interação poeta e o outro, na mesma medida, arte e mundo. Em vista disso, é possível constatar o modo como a performance presentifica-se no agir poético desse artista e ganha verdadeira plenitude ao mesmo tempo em que se manifesta na totalidade do ser do poeta.

2. 3. A confluência dos discursos: uma poética de contracultura

A poética de Aroldo Pereira apresenta-se, ainda, como ponto de confluência de todo um emaranhado artístico que tem como referência a luta sociopolítica em um contexto de repreensão, de modo que a arte performance é a concretude de uma posição de contracultura empreendida por um poeta que bebe de diversas fontes culturais de seu contexto. É o que podemos observar no poema “outrosentidos”:

outrosentidos

a nicolas behr

barulhos
 atritos chiados
 microfônias
 plugam nos
 5 meus poros
 imagens fortes
 abrem luzes
 pros olhos
 dos meus ouvidos
 10 folhas em branco
 cintilam
 no céu
 da minha boca
 estalam línguas
 15 instalam
 outrosentidos
 (PEREIRA, 2007, p. 29)

O poema exposto traz a possibilidade de compreendermos algumas percepções que se interpõe frente ao sujeito poético: atritos sonoros e visualizações. Tais ações não somente exteriorizam-se, mas interpelam esse “eu”. E nessa interpelação, expõe-se o mecanismo da influência: envolvido por tais elementos, “abrem luzes/pros olhos” (PEREIRA, 2007, p. 29) nos versos 7 e 8, o que, por sua vez, gera, nas “folhas em branco” (PEREIRA, 2007, p. 29) no verso 10, a possibilidade de criação poética, a ação lírica desse sujeito, o qual, partindo do intercâmbio vivido com as influências, uma plurissignificação de prática poética. Nesses versos, se metaforiza a composição do próprio poeta: seu ato performático de onde emana “outrosentidos” (PEREIRA, 2007, p. 29) no verso 16, é senão a influência de uma multiplicidade de vozes

culturais e teóricas.

O poema é dedicado a Nicolas Behr, poeta mato-grossense ligado à geração mimeógrafo e à poesia marginal. O termo marginal refere-se exatamente ao fato de algo ou alguém encontrar-se à margem de determinada situação. Nas décadas de 1960 e 1970 muitos artistas identificavam-se com o vocábulo, pois viam-se à margem do sistema oficial de impressão, veiculação e distribuição de livros. Por certo tempo, no Brasil, o conceito de marginal atrelou-se à chamada “geração mimeógrafo”, termo concebido para identificar os poetas “de fora” do sistema cultural e também político da época, devido à vigência da ditadura militar. Nesse período, a tecnologia disponível era o mimeógrafo e foi esse o instrumento usado por alguns poetas para fazerem circular seus poemas.

Os artistas que utilizavam dessas publicações alternativas ficaram conhecidos por “geração mimeógrafo”, e tais edições distinguiam-se dos padrões das grandes editoras. Ademais, foram responsáveis pela divulgação de vários escritores da época, já que essas versões mimeografadas circulavam em diversos espaços. Sobre isso, Heloisa Buarque de Hollanda no prefácio do livro *26 poetas hoje*, diz:

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem[...] a participação do autor nas diversas etapas de produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem personalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realizano âmbito editorial. A esse propósito, convém lembrar a tão frequente presença do autor no ato da venda o que de certa forma recupera para a literatura o sentido de relação humana. (HOLLANDA, 2007, p. 10)

Aroldo Pereira fez parte dessa geração. Como já mencionado, no decorrer da década de 1980 lançou de maneira independente *Canto de Encantar Serpente* (1980), *Azul Geral* (1981), *Hai Kai Quem Quer* (1984) e *Amor Inventado: Doces Pérolas Púrpuras* (1986), todos em formato de livretos mimeografados. Sobre esses escritos, Ilca Vieira de Oliveira e Élcio Lucas de Oliveira (2011) expõem:

Desde os seus primeiros livros mimeografados é possível encontrar uma escrita personalista, com poemas que revelam vivências cotidianas do poeta, relacionando fatos corriqueiros de sua vida ao contexto político vivido no país" (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011, p. 365).

Os autores apontam que essa “nova tendência de poesia na região não é muito bem recebida pela sociedade da época (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011, p. 364). Afirmam ainda, que por esse motivo, o poeta norte-mineiro sofreu com a censura, da mesma forma de grande parte

da sua geração. Aroldo Pereira vivendo longe do eixo editorial Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, viu nas edições mimeografadas a única solução para a divulgação dos seus poemas.

O professor e crítico Wagner Rocha, no livro *Signopse: Poesia na Virada do Século*, uma antologia publicada em 1995, apresenta nuances da poesia de Aroldo Pereira e denomina esse período como a primeira fase de sua poesia:

São poemas inteiramente voltados para uma linguagem sem preocupação estética, sem rigor formal, apenas objetivando registrar os sentimentos de um adolescente de coração inquieto à procura da poesia. Esta é a fase da rebeldia que tanto influenciou a geração de 70 (ROCHA, 1995, p. 38).

O crítico explora as características dos poemas e afirma haver uma outra fase em que o poeta está mais preocupado com a estética e busca compreender o que é a poesia:

Já na outra fase surge a consciência crítica do poeta que vem justamente reforçar o seu eterno discurso anticapitalista. Podemos dizer que esse aspecto anticapitalista condensado de sentimentos que sempre permearam o coração e a vida do homem brasileiro é o que mais tem de transparente na poesia de Aroldo Pereira. Paralelo a isto, surge também uma outra visão de poesia: a preocupação estética, a síntese, a busca da operação da linguagem, a indagação constante do que é e não é poesia (ROCHA, 1995, p. 38).

Ainda a respeito dessa segunda fase de Aroldo Pereira, Ilca Vieira de Oliveira e Élcio Lucas de Oliveira (2011) enfatizam que essa imagem do poeta que se inventa e fragmenta-se em outros está presente em vários de seus escritos. Um sujeito que vive à margem e enfrenta diariamente vários empecilhos, principalmente no que se refere ao reconhecimento do artista negro. Além disso, afirmam que tanto as convicções da figura pública²⁷ (o sindicalista e/ou o militante político), quanto suas angústias pessoais são insumos para o seu fazer poético. Destacam que “o que mais ressalta como grandeza artística é a consciência do fazer poético de Aroldo Pereira, a sua sensibilidade em conectar-se à poesia em meio ao cotidiano massacrante do dia a dia” (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011, p. 367).

Tais apontamentos remetem-nos a um importante movimento cultural responsável por inspirar vários artistas, entre eles, Aroldo Pereira. A *Beat Generation* foi um grupo de artistas

²⁷ Em paralelo aos seus trabalhos literários, Aroldo Pereira reúne em seu currículo atividades no Sindicato dos Servidores Públicos de Montes Claros e também na Biblioteca Municipal, onde esteve diretor por seis anos. Foi secretário-adjunto de cultura entre 2005 e 2008. Devido à sua história de luta pelas causas sociais e humanas, por meio da promoção da arte e da cultura, recebeu o título de cidadão honorário da cidade de Montes Claros, pela Câmara Municipal em 2003 além das seguintes condecorações: Medalha da Inconfidência Mineira, pelo Governo do Estado de Minas Gerais no ano de 2006, Medalha do Sesquicentenário de Montes Claros, pela Prefeitura Municipal da cidade em 2007 e Medalha de Mérito Cultural Cândido Canela, pela Câmara Municipal em 2011.

que viviam nos Estados Unidos e levavam uma vida nômade. Desde 1958, o nome é usado para descrever o movimento literário antimaterialista que começou com Jack Kerouac em 1948 e se alongou pelos anos 1960. De acordo com Rebello (2014), conhecidos como *beatniks* os remanescentes dos hippies e seguidores do Existencialismo sartreano, formaram, em conjunto, um movimento de dimensões maiores, conhecido hoje como “contracultura”. Sobre isso, Rebello (2014) salienta:

Influenciado pelo Tropicalismo, pelos movimentos de contracultura, pelo rock, pelas artes plásticas e pelo cinema, Aroldo Pereira parece ter assimilado as complexidades estéticas do século XX, e as características das linguagens diferenciadas de cada forma artística, para compor seus versos. Sua poética, de modo geral, tende à coloquialidade, ao humor, ao experimento rítmico e musical e à representação do cotidiano urbano (REBELLO, 2014, p.304).

Antônio Sérgio Bueno e Wander Melo Miranda no livro *História da literatura brasileira*, organizado por Sílvio Castro, em 2000, apontam que o Tropicalismo foi um movimento surgido em 1967 em uma composição de vários signos culturais tanto do Brasil quanto do exterior. Em tempos de prisão e exílio, esse movimento chega carregado de escândalos por meio da atuação de seus participantes. Na música popular brasileira, a simples presença da guitarra elétrica aparece como um efeito transgressor; os artistas trazem para as ruas e para os palcos o próprio corpo, um supremo atrevimento para a época (BUENO; MIRANDA, 2000, p. 450).

"Geleia geral" era a metáfora usada para expressar essa multiplicidade que foi o movimento: a música dos Beatles, a cultura *hippie*, a arte pop, a montagem de "O Rei da Vela"²⁸, a poesia concreta, em suma, toda essa pluralidade artística tropicalista. Tal expressão tornou-se, então, a canção-manifesto dessa roda-viva. Com composição de Torquato Neto e Gilberto Gil, essa música eclode como uma síntese de todo o frenesi cultural brasileiro dos anos 1960.

O período ditatorial marca, de maneira muito visceral alguns poemas de Aroldo Pereira, como é o caso do poema sem título:

com gosto de sangue na boca
caminho com a rapaziada
3 não há rumo nem rima
não há quase nada

²⁸ Peça de teatro escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, mas encenada somente 30 anos depois.

6 só uma vontade
 desembestada
 de fazer chover
 poesia na madrugada
 (PEREIRA, 2007, p.53)

Uma voz poética que teima por ser ouvida, mesmo com os impedimentos dos sistemas de poder vigentes, que tentavam a todo custo calar os artistas “com gosto de sangue na boca” (PEREIRA, 2007, p. 53) no verso 1, ou àqueles que não eram favoráveis aos mandos e desmandos da ditadura. O clima opressivo pincelado, inicialmente, pelo poema, é logo quebrado pela audácia de um sujeito que, negando a submissão as estruturas sociais repressivas, transgride a ordenação social pelas vias da revolta e da exposição crítica dos sistemas de poder. Com versos marcados pela inquietação essa voz poética busca uma constante interação com a sociedade. Dessa forma, a poesia configura-se como o meio escolhido pelo poeta “só vontade/[...] de fazer chover/poesia na madrugada” (PEREIRA, 2007, p. 53) nos versos 5, 7 e 8 para posicionar-se contra as estruturas de poder e, assim, desestabilizá-las.

Além disso, ao analisarmos os 2 últimos versos “de fazer chover/ poesia na madrugada” (PEREIRA, 2007, p. 53) é possível verificamos tratar-se de uma metáfora performática. A chuva pode ser entendida como um elemento responsável por trazer conforto, principalmente, ao pensarmos em longos períodos de estiagem e calor massacrante, no norte de Minas Gerais. Mas, além da simbologia dos fenômenos naturais, a chuva é vista também como o refúgio dessa “rapaziada” do verso 2. Aventureiros que querem se molhar de vida e de poesia, desejam liberdade.

O ano de 1968 ficou marcado por várias reivindicações de jovens em diversos seguimentos, em um movimento de amplitude global. No Brasil, mobilizavam estudantes para que participassem da vida política do país. Tal movimento dispunha de diversas organizações representativas. Com protestos e manifestações, o agrupamento influenciou significativamente os rumos da política brasileira. A primeira metade de 1968, no Brasil, é marcada pela Passeatados Cem Mil, no Rio de Janeiro. No livro *1968: Eles só queriam mudar o mundo*, Regina Zappae Ernesto Soto expõem:

A marcha, que aconteceu no dia 26 de junho, foi um momento de unificação da luta dos estudantes universitários, que atraíam camadas descontentes de diversos segmentos da sociedade, como escritores, artistas, religiosos e professores (SOTO; ZAPPA, 2008, p. 141).

O movimento estudantil tornou-se a principal forma de oposição ao regime. Nessa perspectiva, a produção artística do período ditatorial refletiu não só o inconformismo com o

regime autoritário, mas também as mudanças pelas quais o mundo passava à época. A palavra de ordem era romper com todos os padrões do sistema.

Aqui, torna-se necessário retomarmos o poema de abertura deste trabalho. No intervalo dos versos 45 a 50 temos: “luzes se sobrepondo/ fraturas expostas/ câmara pinceladas velozes/ instalação no porão/ todo dia toda dor/ 24 horas de inquietação” (PEREIRA, 2007, p. 14), em que são expostas as marcas da ditadura militar e seus métodos de coerção, os quais não somente denunciados, mas também, combatidos pela palavra poética do eu de Aroldo Pereira.

O ideal transgressor conquistou diversas áreas, principalmente no cenário cultural brasileiro. Mas foi no campo das artes plásticas que encontrou um grande aliado nessa ruptura – tanto estética quanto comportamental. Com o intuito de criticar o regime autoritário procurou buscar novos modos de criação e exposição de suas obras, quebrando as barreiras dos museus e galerias. Os artistas plásticos brasileiros repensaram o sentido de engajamento político contra o regime militar. As obras não tinham o intuito de transmitir somente mensagens diretas. Utilizando-se da experimentação desafiavam o conservadorismo e levantavam a bandeira da resistência à ditadura, como é possível verificar no poema:

a vida vai passando e a poesia não vem

a jaqueline pereira

na madrugada
tortura cinema nada
3 voo sem rumo turba desesperada
01 vazio sem fim
na platibanda
6 dança alucinada
nossas asas quebradas
ninguém acredita em mim
(PEREIRA, 2007, p.38)

Foram tempos inquietos, como nos mostra o eu poético desesperançoso e melancólico exposto no verso 8, “ninguém acredita em mim” (PEREIRA, 2007, p. 38). E mesmo diante da “dança alucinada” (PEREIRA, 2007, p. 38) no verso 6, empreendida pela prática poético-política da performance poética desse sujeito, ainda se percebe o impacto da força repressiva: “nossas asas quebradas” (PEREIRA, 2007, p. 38) no verso 7. A assonância presente nos três primeiros versos, pela repetição da vogal “a”, proporciona o ritmo e musicalidade do poema. O mesmo ocorre nos versos 6, 7 e 8. A tensão que emana do poema funde-se ao movimento das rimas. Dedicado à bailarina e coreógrafa Jaqueline Pereira, esses versos possuem uma ligação

direta com outro poema que leva o mesmo título²⁹. A vida vai passando e as injustiças, desigualdades e arbitrariedades continuam ocorrendo. Por esse motivo, essa voz que grita contra tais atrocidades faz-se necessária.

Ao longo dos mais de vinte anos do período militar no Brasil o medo e a tortura estiveram presentes, como explicita o verso 57 do poema “parangolivro”, “uma palavra porrada” (PEREIRA, 2007, p. 15). As artes plásticas, o cinema, a performance, a literatura e os diversos movimentos artísticos, reagiram de diferentes formas à ditadura, expressando a reação dos artistas ao regime e à censura. Foi o caso da obra *Tropicália*³⁰, de Oiticica, responsável por desencadear todo o movimento cultural Tropicalismo.

Por todos os apontamentos feitos até aqui, percebemos que o texto é o meio de materialização do corpo do poeta. Assim, o texto é senão a presença vocal do poeta, no qual, na discursividade gerada pelo texto e partindo dos discursos com os quais dialoga ao longo de sua história, empreende ato performático que impacta o leitor e, nesse intercâmbio, gera, pelo impactado causado naquele que lê, a transformação do mundo no qual poeta, texto e leitor inserem-se. No próximo capítulo, a ação performática se apresentara altamente imbricada ao modo de ser do sujeito poético na medida em que perceberemos a motivação, meio e consequência da prática performática da poética de Aroldo Pereira.

²⁹ O poema em questão será apresentado no capítulo 3 deste trabalho.

³⁰ A obra era uma instalação, uma espécie de labirinto sem teto, que remetia à arquitetura das favelas. Em seu interior, havia uma TV que ficava sempre ligada.

3. PARANGOLÉ! QUAL É?

No primeiro capítulo verificamos como um desassossego é percebido nos versos de Aroldo Pereira e de que maneira a manifestação da escrita aparece na organização de *parangolivro*. Além disso, procuramos observar a relação da obra com os diversos campos da arte.

No segundo capítulo discutimos a importância da performance e o seu desdobramento na obra ao entendê-la como elemento plurissignificativo importante para a materialização do texto ao tratarmos da tríade: texto, autor e leitor/espectador.

Nas próximas linhas, um paralelo entre parangolé e *parangolivro* é traçado com vistas a demonstrar o modo como Aroldo Pereira apropria-se da performance parangolé, pensada e praticada por Hélio Oiticica, para compor a performance poética do sujeito de seus versos. Em seguida, nos voltaremos para prática do parangolé na concretude da poesia de Aroldo Pereira, a qual apresenta um sujeito que, partindo da problemática existente na sua relação com a cidade/mundo, promove a denúncia das mazelas sociais para fins de transformação dos sistemas de poder.

3. 1. Parangolé e *parangolivro*: performance em palavras

Se *parangolivro* compõe-se pelo emaranhado das artes, é no movimento de suas páginas que várias críticas sociais acabam por desvelar-se pela metáfora do parangolé. Essa mobilidade acontece na obra como um estandarte de luta e engajamento do poeta e muito mais: é a sua maneira de pensar o mundo. Nas palavras do poeta Wagner Rocha, que podem ser encontradas no prefácio de *parangolivro*, a poética de Aroldo Pereira é marcada por uma necessidade de “traduzir em verso toda a dor da humanidade que atravessa grandes conflitos. É o poeta que não se cansa de reivindicar, através da sua relação com a linguagem e com a vida, um lugar para o homem na ordem das coisas” (ROCHA, 2007, p. 05). Em consonância com isso, remetemos ao que diz Theodor Adorno em *Palestra sobre lírica e sociedade*. Para o filósofo a linguagem é um código compartilhado que concilia a lírica e a sociedade. E o poema, em sua finitude, precisa contemplar o infinito. Isso se dá quando a sociedade como um todo, e como um todo contraditório, aparece na obra de arte. Assim,

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 2003, p. 67).

Para Adorno (2003) quem sabe ler poesia e/ou a obra de arte é aquele capaz de entender as relações humanas, pois, a sociedade persiste em virtude dos indivíduos, e a lírica, na perspectiva desse autor é prova disso. Dessa maneira, o pensamento articulado do poeta exposto no poema não pode ser ignorado. Tanto a materialidade estética, quanto tal pensamento devem ser analisados para buscarmos a compreensão da arte.

Assim, ao observarmos as análises feitas no 2º capítulo deste trabalho, do poema “oiticicadançapralua”, em que é possível percebermos a interação com a dança, como demonstram os versos 3 e 4 “oiticica dança/ os meninos de montes claros dançam” (PEREIRA, 2007, p. 70), e a atuação performática de Aroldo Pereira durante a declamação dos poemas “palavras” (PEREIRA, 2007, p. 26) e “guarde meu anelzinho bem guardadinho” (PEREIRA, 2007, p. 37), percebemos que o poeta está retomando tradições. A poesia não é um artefato guardado, está vivo e em movimento no meio das pessoas. Visto assim, Aroldo Pereira está voltando a momentos primordiais, como a imagem do caos e da ordem como ele mesmo apresenta em vários momentos do poema “rua formosa”: “[...] tudo em ordem/ dentro do kaos [...]” (PEREIRA, 2007, p. 79).

Esses apontamentos nos encaminham ao pequeno poema sem título e sem rimas que expõe em sua forma sintética e objetiva uma grande semelhança com o haikai:

gasto a minha vida
com poesia, cinema e
nada
(PEREIRA, 2007, p. 64)

“Nada” é o ponto de criação do poema: na visualidade figura como ato inovador e criativo na medida em que rompe com a grafia comum do poema supracitado, ao mesmo tempo em que aponta para o fato de que a poesia é senão criação a partir do “nada”; criação que brota do dia a dia e do “nada” da vida do eu poético, unindo arte (criação) à vida. O professor Danilo Barcelos, em dissertação de mestrado intitulada *A matéria do nada: potências, flutuações e experiência no nada poético em Carlos Drummond de Andrade*, menciona que a imagem mítica do caos oferece alguns elementos importantes para compreendermos o nada. “O que nele existe é a ausência de limites e a ausência de luz. Ilimitado e escuro, profundo, reúne tudo o que de lá irá criar” (BARCELOS, 2011, p. 80). Para que o ser humano esteja nesse nada originário, é preciso então, cair nele. Assim:

Se caímos no abismo sem fim do nada originário, nenhuma outra força será operada em nós a não ser a queda. Por isso, esta força é impossível de ser

revertida. Retornando ao nada anterior à criação, é impossível exercer um movimento contrário. Já suspenso no nada do ser, o mundo exercerá sempre a força de nos puxar de volta para ele. Essa força que o mundo tem é a linguagem. A linguagem traz o ser de volta com sua força natural de gravidade. Por isso mesmo, não podemos estar suspensos permanentemente no nada. Se somos seres de linguagem, ela sempre exercerá sua força, trazendo-nos mais uma vez para o mundo. (BARCELOS, 2011, p.81)

Tudo isso nos remete ao poema “Nudez” de Drummond, principalmente o verso “Minha matéria é o nada” (DRUMMOND, 2012, p.51) que se relaciona ao poema exposto acima. Tanto no poema quanto no verso citado, a trivialidade e a transcendência caminham juntas. E, a escolha de palavras feitas por Aroldo Pereira chama nossa atenção. O eu poético no verso inicial não diz “vivo a minha vida”, mas sim “gasto a minha vida”. Trata-se de um substantivo que indica aquilo que foi consumido, distribuído: a poesia, o cinema e nada. Esse último superando os outros dois elementos, já que graficamente o signo encontra-se em destaque. É preciso apontar também que *Nada* é o subtítulo do último dos *Subterranean Tropicalia Projects*³¹ de Oiticica, projetado em Nova York, em 1971, para ser construído na Praça da República em São Paulo. De acordo com Braga (2013), esse trabalho traz um pouco da poesia concreta, principalmente relacionado aos irmãos Campos.

Nesse sentido, retomamos aqui o poema “oiticicadançapralua” para adentrarmos na relação dança/verso. Nesse poema conseguimos perceber um ritmo estabelecido desde o seu título. A condensação da frase em uma única palavra demonstra a força da palavra poética. 10 versos são responsáveis pela formação da primeira estrofe que visualmente apresentam-se inicialmente mais curtos e depois mais longos. Já a segunda estrofe compõe-se de 7 versos curtos e ritmados.

No livro *Na madrugada das formas poéticas* (2002), Segismundo Spina explora as modalidades de estrutura melódica e a íntima relação entre poesia e música nas sociedades primitivas. O autor aponta os resíduos deixados à poesia pela música quando as duas artes adquiriram independência estética. Para o autor “se a poesia herdou da música as leis fundamentais de sua constituição, a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso” (SPINA, 2002, p. 37). Além disso, afirma que nos primórdios da poesia a associação das três artes – música, poesia e dança – era íntima e estereotipada no canto mágico, funcionando como um instrumento das manifestações religiosas da comunidade, pois, se a poesia herda da música as leis fundamentais da sua constituição, a dança contribui para a

³¹ Os *Subterranean Tropicalia Projects* eram auto performances criadas por labirintos de penetráveis. Esses labirintos levavam o participante a três salas e, na última delas, que possuía microfones pendurados ao teto, as pessoas deveriam falar sobre a palavra “nada”.

organização rítmica do verso. Para Spina:

A dança dos povos primitivos apresenta também o seu caráter mágico mimético: reproduzir os movimentos, supostos ou reais do ser mimetizado. A flexibilidade e rapidez dos movimentos corporais na imitação da fluência da água, da vivacidade da chama, da agitação dos vegetais [...]; a dança imitativa dos movimentos da caça, dos movimentos do combate simulado (tal como a *pírrica* dos gregos), todas essas manifestações da magia coreográfica contribuíram até certo ponto para fixar e classificar os primeiros ritmos do canto. (SPINA, 2002, p. 37. Destaque do autor)

O retorno, nesse caso específico, às sociedades primitivas tem como motivo a importância histórica da dança e, portanto, sua relação com a poesia. Nessa perspectiva, a dança é linguagem corporal, expressão artística. Ela é corporeidade, movimento, expressão e também forma de culto, manifestação social e religiosa, forma artística e comunicação universal.

Levando em consideração tais aspectos, observamos o que diz Platão na *República*, quando estabelece que a arte precisa ter um papel ativo na construção da *polis* ideal. O filósofo aconselha a educação dos corpos pela ginástica e pela *musiké*³². À época, a música possuía uma função catártica, de purificação. Harmonizando o corpo com a ordem cósmica, o mesmo encontrava o equilíbrio, preparando-o para a aparição do divino. Além disso, possuía uma função mimética e indutora: se a poesia imitava os homens em ação, a música imitaria os estados de alma, suas emoções e virtudes.

Em artigo publicado em 2011 na *Revista Do Corpo: Ciências e Artes*, Jayme Paviani pretende mostrar o caráter moral e pedagógico da dança integrada ao canto e aos ritos sociais e religiosos próprios da cultura grega. Para isso, aponta que nas *Leis*, livro II, Platão considera a dança, o canto, a poesia, a música como atividades dos rituais religiosos e sociais da vida, nas comunidades gregas do período. Nesse texto, em que Platão apresenta reflexões sobre coro e dança, com especial destaque para o coro de Dionísio, expõe contribuição dessas manifestações artísticas com a formação humana e social. Seu caráter educativo, moral, religioso e político reflete a visão do pensador e complementa seu pensamento político e pedagógico expresso na *República*. Assim, a dança, no período platônico, exerce uma relevante função social, religiosa e pedagógica.

No poema “oiticicadançapralua”, a voz poética faz referência direta a Hélio Oiticica, o que nos leva a uma de suas maiores criações: o parangolé. Braga (2013) menciona que Haroldo de Campos define o parangolé como “asa delta para o êxtase”, pois vincula sua imagem à cidade

³² Os gregos designavam uma combinação de poesia, música e dança.

do Rio de Janeiro. Mesmo antes de tal determinação, o poeta comparou a invenção de Oiticica ao manto de plumas de *Hagoromo*, peça do teatro nô. Tal manto divino é esquecido na Terra por Tennin, uma espécie de fada, que para recuperá-lo precisa dançar para um pescador, como exigência deste. Haroldo de Campos, então, relata que “ao executar a dança, caem do céu as benesses, os bens sobre a terra, e a peça termina com o manto se dissolvendo no céu do céu, quer dizer, no branco do branco, no éter do éter. Um final suprematista” (CAMPOS *apud* BRAGA, 2013, p. 113).

No texto “Anotações sobre o parangolé”, Oiticica (1986) declara que a estrutura de tal obra é revelada pela dança. Todas as partes que a compõe começam a aparecer devido à movimentação. Dançando com o “manto” – parangolé – o participante recebe a grande benesse, a “vivência mágica” mencionada por Haroldo de Campos. Assim, a partir dos registros de Hélio Oiticica,

Desde o primeiro ‘estandarte’, que funciona como o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da ‘manifestação da cor no espaço ambiental’. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estruturaração” que é aqui fundamental; o ‘ato’ do espectador ao carregar a obra, ou aodançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do ‘ato expressivo’. A ação é a pura manifestação expressiva da obra (OITICICA, 1986, p. 70).

No parangolé as cores envolvem o corpo, e por meio dos movimentos e da dança a cor resplandece no espaço. Esse espaço ambiental de Oiticica, entendido como um ambiente que dissolve fronteiras, é acionado pela estrutura da obra. O participante veste a obra e seu corpo torna-se parte integrante dela; um não se separa do outro. Ampliando tais observações, percebemos que Aroldo Pereira veste sua obra, o seu parangolé. O seu corpo é parte da sua poesia: o corpo do negro, do pobre, do poeta.

[...] o meu parangolé é um pouco mais estilizado e mais longo, porque ele dialoga também com os super heróis da invenção ‘O herói tem uma capa de estrelas/ e tem um cinto de cometas’ como canta Jorge Mautner. Então, isso aqui dá o movimento, seduz a pessoa para olhar. Taca o vermelho ali, o azul e a dança [...]. (PEREIRA, 2021, informação verbal)

Ao consideramos o simbolismo das capas dos super-heróis podemos associá-las a um sinal de dignidade superior, principalmente quando pensamos nas capas dos reis, cavaleiros e santos, ou daqueles que possuem uma ligação direta com os deuses. Além disso, alguns heróis dependem desse adorno, que não se constituem como mero acessório, pois possuem poderes

mágicos, sejam eles de invisibilidade ou até mesmo de levitação. Mas, o que não podemos perder de vista é a característica principal de qualquer capa: a ideia de movimento.

As capas funcionam como extensões do corpo, não somente ação de vestir-se, vão muito além: são a descoberta do corpo e da dança. Num sentido muito maior, o ato de “vestir” entrelaçado à ação de “assistir”. O que nos leva a diversidade de sentido da palavra *look* que pode ser compreendida tanto como o verbo olhar e também como substantivo: o estilo próprio ou a maneira como uma pessoa se veste. Temos aqui duas ações: olhar e vestir. Ao nos vestirmos queremos ser vistos. Nesse sentido fazemos uma escolha. A capa, torna-se, então uma metamorfose, na qual o corpo é o elemento central da obra, não somente uma relação espectador-obra, mas sim, participante-obra. É dessa maneira que a capa de Aroldo Pereira ultrapassa o ato de vestir, ela é um símbolo: é um ato político.

O parangolé é uma vestimenta, por esse motivo está ligado à ideia de efêmero que é própria da moda e traz para a esta o poético. Quando o poeta leva a poesia para o lugar público da mídia, ele acaba deslocando a poesia para o lugar de atenção da moda atual. Assim, ao vestir-se de poesia, transforma essa última em uma questão de moda, que está diretamente ligada à dicotomia público/ privado e dessa maneira estabelece classe social, de acordo com Gilles Lipovetsky em seu livro *O império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*, de 2017. Para o autor, a moda serve tanto para identificar quanto para massificar. Tomemos como exemplo o uniforme de fábrica, que é uma construção de massificação e dissolução das individualidades. O trabalhador é vestido de uma forma a anular ao máximo possível as suas diferenças, no sentido de dissolver as suas expressões identitárias.

Quando Aroldo Pereira escolhe o parangolé, esse poeta que é trabalhador e pobre³³, como o eu deixa explícito no primeiro verso do poema “parangolivo”: “negro pobre poeta”, está mostrando que o trabalhador pobre não é uma massa indistinta uniformizada, sem qualquer tipo de diferenciação. O que esse poeta busca é trazer o pobre, o trabalhador – como ele mesmo identifica-se – para um lugar não comum, que só é possível por meio da capa. Por não ser uma vestimenta comumente utilizada, traz um lugar de reverência dos reis, dos santos, dos super- heróis.

“Incorporo a revolta”, “Estou possuído”, “ Da adversidade vivemos”, “Seja marginal, seja herói” são exemplos de frases utilizadas nos parangolés de Oiticica. Aquele que portava o parangolé era o responsável por transformar a sua revolta e inconformismo em movimento, por meio da dança. Como explica Braga (2013) “a frase “estou possuído” anuncia seu estado

³³ Expressão aqui utilizada no sentido de classe econômica.

impulsivo, propenso a mudanças, dança e parangolé conduzindo-o a uma atitude além daquelas possíveis a um homem não possuído pela dança” (BRAGA, 2013, p.115). Uma vida cheia de dificuldades e miséria que se expressa no despertar do inconformismo. Na visão de Waly Salomão,

O primeiro **PARANGOLÉ** foi calcado na visão de um pária da família humana que transformava o lixo que catava nas ruas num conglomerado de pertences. Mas **PARANGOLÉ** também é dança, onde o homem ou a *Donna é Móbile*. Encaro **PARANGOLÉ** como um encontro de águas, uma **POROROCA** entre o insight naturalista, a foto crua da bricolagem de objetos heteróclitos e bizarros do mendigo na frente do Museu de Arte Moderna do Rio e por outro lado o diálogo altivo descolonizado e aprofundamento das questões levantadas pelas anti-stabiles, esculturas aladas de Alexander Calder (SALOMÃO, 2015, p. 114. Destaques do autor).

Ainda segundo Waly Salomão, “o **PARANGOLÉ** quando gira no espaço real encarnado por um corpo pulsante dispara e presentifica camadas e camadas e camadas de sinais” (SALOMÃO, 2015, p. 114. Destaques do autor).

Percebemos, como já exposto nesta pesquisa, que a performance parangolé, inspirada em Oiticica, é incorporada no corpo da palavra poética de *parangolivro*. O movimento da capa é o mesmo movimento presente no livro. Velamento e desvelamento daquilo que é crucial para Aroldo Pereira: a poesia como a maneira que esse poeta enxerga o mundo, e assim metamorfoseia em ação política. Na composição da obra analisada neste estudo, o sujeito poético, em cada um dos poemas do livro, realiza um ato performático que tem como fim a transformação das estruturas sociais. Assim como o *performer*, na medida em que dança, expõe o seu parangolé em um movimento que desvela críticas sociais estampadas no tecido; o sujeito poético de *parangolivro* faz da experimentação de suas palavras o movimento performático a partir do qual as mazelas sociais são expostas.

3. 2. O poeta performatiza transformação

Como ressaltamos nos capítulos anteriores, Aroldo Pereira vale-se das experiências dodia a dia na composição de seus poemas e assim pensa a respeito das contradições do ser humano ao mesmo tempo em que tece várias críticas ao sistema. Com um eu poético atento aomundo que o rodeia, não se intimida em mexer nas "feridas sociais". Assim,

olhos urbanos*a valmore edi*

montes claros, devo espremer
o teu cérebro,
tomar 01 sorvete de limão
e sair vitorioso pela av. cel. prates?
5 ando cheio de teu ar esnobe.
você resseca meu coração
e suga minhas ideias.
montes claros não quero casar
com uma de suas latifundiárias,
10 virar produtor agropecuário,
entrar para udr e viver encharcado
de ideias conservadoras.
por favor, deixe-me em paz!
sou 01 poeta errante,
15 01 sonhador anarquista
q. não acredita em suas falsas
promessas de amor eterno
e paz espiritual.

me deixe com meu tédio
20 e minha solidão
não venha entortar a minha
cabeça.
Já sofri demais por sua causa.
você está entorpecida, montes claros.
25 você e suas grandes festas inúteis.
por que não pensa nessa gente
q. te ama tanto?
pra que tanto mendigo
todas essas crianças perdidas,
30 tanto indigente?
você anda drogada e sem visão,
princesa decadente
perdeu o amor, a criatividade
e não sabe o q. fazer para
35 ajudar o seu povo.

por que não se posiciona?
faça uma reforma urbana.
dívida seu coração, montes claros.
ajude esse povo triste e esperançoso
40 que tem tanto amor por você!
seus atores sem teatro,
sua marujada sem prestígio,
seus operários sem fábricas.
montes claros, seus filhos choram
45 sua falta de interesse
eles sangram sobre a ponte preta.
por que o trem-de-ferro vai parar?
por que os hospitais estão
fechando?

50 por que a faculdade vai cair,
 princesa decadente?
 você e seus olhos de neon
 não respondem nada.
 seu coração está deteriorado,
 55 chagásico...
 e você já não se preocupa
 com seus rios que secam,
 com suas montanhas
 q. diuturnamente viram pó.
 60 montes claros, desliga a
 televisão.
 (PEREIRA, 2007, p. 42)

Sempre preocupado em fazer a poesia dialogar com o leitor, Aroldo Pereira não desvia seus poemas de temas incômodos: a homofobia, o assassinato, o descaso com os menos favorecidos. Nesse sentido, não apenas o poema acima exposto, mas todo o *parangolivro* ativa-se como instrumento de denúncia. Dedicado ao sindicalista Valmore Edi, “olhos urbanos” encerra uma voz poética que luta contra a mediocridade política e as mazelas sociais. O título evidencia a necessidade latente de olhar para o mundo. A cidade funciona como metáfora para os males e decepções que o ser humano enfrenta em seu dia a dia, tanto numa ótica de coletividade, quanto consigo mesmo. São inúmeras críticas aos sistemas institucionais de poder, às instituições latifundiárias da cidade. Nesse sentido, o clima opressivo pincelado, inicialmente, pelo poema, é logo quebrado pela audácia de um sujeito que, negando a influência e a submissão a tais estruturas sociais repressivas, transgride a ordenação social pelas vias da revolta e da exposição crítica de tais sistemas de poder.

A divisão de estrofes e a pontuação nos versos marcam as pausas do poema. A cidade “montes claros” exposta no verso 1, apresenta-se como problemática central do poema. Nota-se a proposta do sujeito poético, “montes claros, devo espremer/o teu cérebro” (PEREIRA, 2007, p. 42) nos versos 1 e 2, declara sua atitude frente aos problemas urbanos que se desvela em todo o poema: a violência urbana, a falta de educação e emprego, a indiferença com as questões ambientais. O eu destrincha cada ponto do corpo urbano que é a cidade, penetrando em sua estrutura e denunciando suas mazelas.

Dessa forma, assim como observado nos capítulos anteriores, percebemos a força motriz dos versos de Aroldo Pereira, a qual se faz presente na relação do eu poético com o mundo/cidade. Não por acaso, notamos o modo como o eu é invadido pela cidade ao declarar no verso 5 “ando cheio de teu ar esnobe,” (PEREIRA, 2007, p. 42), expondo um sujeito que é transpassado pela essencialidade da cidade; pelo seu clima e pela tônica de sua estrutura. Essa relação, no entanto, se expõe um tanto ácida na medida em que observa nos versos 6 e 7

“você resseca meu coração/e suga minhas ideias”, o que nos aponta para uma dialética que afeta diretamente o sujeito que nela se encontra. Uma espada de dois gumes interpõe-se nessa relação, pois, na mesma medida em que o sujeito poético interpela a cidade, essa, por sua vez, suga suas energias e o desgasta.

Todavia, o tom de exposição sede vez para um posicionamento radical do eu poético: agora, sua voz irrompe por meio da palavra poética funcionando como um brado de alerta e denúncia diante das injustiças urbano-rurais de Montes Claros, que podem ser estendidas a todas as cidades interioranas do país. O eu no poema traz consigo a voz do próprio Aroldo Pereira, já que o mesmo considera-se de Montes Claros, do norte de Minas, uma voz do interior espalhando-se para todo o Brasil. Trava-se, nessa medida, um grande embate entre a visão sócio-política do sujeito poético e a ação retrógrada da cidade que se faz presente nos seus mais ilustres representantes: de um lado, o sujeito poético se firma como um revolucionário no verso 15 “01 sonhador anarquista” (PEREIRA, 2007, p. 42), bem como um cético-materialista frente às promessas espiritualistas e conservadoras dos reacionários da cidade nos versos 16 à 18 “q. não acredita em suas falsas/promessas de amor eterno/e paz espiritual.” (PEREIRA, 2007, p. 42); de outro lado, expõe-se a Montes Claros dos “latifundiários” e “de ideias conservadoras” (PEREIRA, 2007, p. 42).

Montes Claros é fundada onde antes era uma fazenda. Quando a rota do diamante é deslocada para essa região, por tratar-se de um lugar estratégico perto do porto de Pirapora e relativamente perto do porto de Januária, tudo aquilo que chega pelo Rio São Francisco é trazido de mula para Montes Claros e daqui é redistribuído para outras regiões. O mercado de Diamantina cai em decadência e a massa de pessoas que vive do comércio estrutura essa nova cidade. Aliado a isso, a presença dos coronéis, detentores de imensas extensões de terra seguem esse mesmo movimento. Assim, forma-se uma cidade de poucas pessoas com muito dinheiro e um número enorme de desvalidos, e que persiste até hoje. Essa desigualdade é escancarada pelo eu poético.

A partir desse posicionamento de denúncia, as mazelas da cidade são enumeradas. Não se observa somente o monopólio do latifúndio, encharcado “de ideias conservadoras” (PEREIRA, 2007, p. 42) no verso 12. O eu poético também protesta no verso 25 “você e suas grandes festas inúteis” (PEREIRA, 2007, p. 43). Nota-se a atenção que o eu dá ao descaso com os desprivilegiados econômica e socialmente. São centrais no texto “mendigos”, “crianças perdidas”, “indigentes”, entre outros, que aparecem nos versos 28 à 30. Há destaque quanto ao desprezo à cultura – “seus atores sem teatro” (PEREIRA, 2007, p. 43); “sua marujada sem prestígio” (PEREIRA, 2007, p. 43); ao descaso com relação à classe trabalhadora no que diz

respeito aos “seus operários sem fábricas” (PEREIRA, 2007, p. 43). O eu amplia a discussão abordando a indiferença quanto ao desenvolvimento econômico de base, representada na figura do trem-de-ferro – base do desenvolvimento econômico urbano do século XX da cidade – que principia a entrar em estado de estagnação; aponta o desdém para com a saúde retratando os hospitais fechados; realça o problema do desmantelamento do ensino superior versando sobre faculdades que “caem” junto com a degradação do bioma montesclarence no verso 57 “com seus rios q. secam” (PEREIRA, 2007, p. 44) e dos montes destruídos em favor da produção de cimento “com suas montanhas/ q. diuturnamente viram pó” (PEREIRA, 2007, p. 43).

Tudo isso desvela um poeta que caminha pelas ruas de sua cidade; um eu que se encontra em profundo e acentuado diálogo com a cidade que habita. Contemplamos não somente a projeção de um espaço pela percepção do outro representado poeticamente no sujeito poético, mas o intercâmbio dialógico entre dois personagens que agem um sobre o outro. De um lado, o sujeito poético é afetado pela personagem-cidade a ponto de declarar: “já sofri demais por sua causa” (PEREIRA, 2007, p. 43). Expõe com isso o grande impacto desse diálogo, o qual apresenta um sujeito que é altamente afetado por Montes Claros, gerando luta para que a personagem-cidade não chegue ao ponto de influenciá-lo: “não venha entortar a minha/cabeça” (PEREIRA, 2007, p. 42). De outro lado, a personagem-cidade, apesar de “entorpecida” no verso 24, é afetada em contrapartida pela ação política do sujeito poético na medida em que, pela sua palavra-poética denunciativa, age contra toda alienação buscando despertá-la.

Assim, o eu poético cumpre função profética e, denunciando a decadência de Montes Claros – assim como Jonas alertou Nínive frente a seu iminente extermínio –, assume a função daquele que pela luta verbal expõe a decadência da cidade e suplica “montes claros, desliga a/ televisão” (PEREIRA, 2007, p. 44), pois é urgente que as pessoas acordem de sua alienação.

Tais apontamentos levam-nos a perceber que a poesia de Aroldo Pereira é um processo de pensar o mundo. Nasce no poema, pois tudo brota do texto e culmina na performance. O poema surge de um desassossego do poeta, não se configura somente como uma expressão de subjetividade e experiências individuais. Aroldo Pereira busca alcançar a universalidade nesse movimento texto/performance, em que o corpo é a concretude em sua composição máxima, e figura como um posicionamento de protesto perante a sociedade.

É necessário observarmos a centralidade da questão cultural nos versos de “olhos urbanos, de modo que um fator de destaque é a referência às tradicionais Festas de Agosto, tida como a maior e a mais importante manifestação cultural popular da cidade de Montes Claros.

Essas festas³⁴, de cunho religioso, homenageiam além de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo. Todavia, seus grupos tradicionais: catopês, marujos e caboclinhos não possuem a estima que lhes é devida – pois são os responsáveis por manter viva a tradição. Num misto de dança, fé e devoção, os grupos tradicionais de tais manifestações são os Catopês, um tipo de congado de tradição africana, com elementos luso-espanhóis, misturando personagens da monarquia portuguesa a costumes tribais, associados a elementos do catolicismo e outros folguedos; a Marujada como a teatralização da epopeia da Nau Catarineta³⁵, exaltando os feitos dos marinheiros portugueses e os princípios cristãos da religião católica; e os Caboclinhos, que representam o índio brasileiro, sendo a sua caracterização com penas e cocar, uma referência a esse grupo étnico.

O grito do eu poético é no sentido de mostrar que as Festas de Agosto não são meramente um entretenimento coletivo. Vão muito além. São uma manifestação política. Trata-se da cultura de um povo trabalhador, que dialoga diretamente com a voz poética que busca sua identidade, no poema “parangolivo”. Essa cultura é tomada como entretenimento e vendida da mesma maneira. É o mesmo movimento que verificamos no poema “oiticicadançapralua”: “oiticica sobe o morro” (PEREIRA, 2007, p. 70) pois, é no morro que estão os trabalhadores. O movimento do parangolé quer a todo momento mostrar que essa classe não pode ser tratada como entretenimento.

A voz poética de “olhos urbanos” aponta ainda para “seus atores sem teatro” (PEREIRA, 2007, p. 43), referindo-se tanto às exposições anuais do Psiu Poético como também à Mostra Montes Claros de Teatro, além dos inúmeros espetáculos apresentados fora desses dois eventos específicos. Mesmo com uma grande movimentação de festivais e apresentações culturais, a cidade não possui um teatro. Conta com o Centro Cultural Hermes de Paula, fundado em 1979, que é, na verdade, um auditório. São inúmeras críticas feitas aos sistemas institucionais de poder. Sobre isso, remetemos neste ponto à Secchin (2018) em seu texto “Poesia e desordem”: “é inegável que a maior parcela da poesia engajada situa-se à esquerda no espectro político: são raros os cantores e cultores da civilização contemporânea que conseguem passar ao largo das mazelas e injustiças sobre as quais a nova ordem se alicerça” (SECCHIN, 2018, p. 11). Assim, percebemos que o Psiu Poético não deve ser visto somente como uma manifestação da arte do norte de Minas. Esse festival dá voz aos reclames das pessoas menos favorecidas, e ainda, leva a arte para todos, já que, a cultura é pública. Importante frisarmos

³⁴ Retirado do Atlas escolar, histórico, geográfico e cultural de Montes Claros.

³⁵ É o mais célebre poema marítimo, anônimo, romanceado, ligado à tradição oral portuguesa.

que sua atuação vai além do entretenimento, é a arte em seu sentido político de maior potência, pois, é a descoagulação que leva a arte para o mundo.

Nesse sentido, nos voltamos ao que propõe Raymond Williams em seu texto “A cultura é algo comum”, publicado originalmente em 1958. Para o teórico, precisamos entender a cultura como a prática do vivido, que possui seu significado comum no modo de vida. Além disso, é preciso ser compreendida também como um processo especial de descoberta e esforço criativo, que se dá por meio das artes e do aprendizado. Os dois sentidos de extrema importância.

A cultura é algo comum a todos: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. (WILLIAMS, 2015, p. 05)

Tais apontamentos encaminham-nos ao poema “lume”:

lume

a osmauro lúcio

sou extremamente
sincero com a poesia
3 invento a cada momento
uma verdade vazia
(PEREIRA, 2007, p. 33)

Se nos fosse possível condensar a premissa do poema, esta seria a palavra: transformação. “Lume” remete-nos ao trabalho de Hélio Oiticica, chamado “Invenções”³⁶. Ao relacionarmos esses dois trabalhos verificarmos uma aproximação daquilo que empreende a voz poética de “lume”. Retirar a arte do plano comum para que ela transborde para outros espaços. Nesse sentido dá-se o papel dos inventores, como exposto no verso 3, “invento a cada momento” (PEREIRA, 2007, p. 33). É ao inventar que se extrapola o horizonte linear da arte literária.

Dessa maneira, torna-se necessário retornarmos aos escritos de Pound (2013). Esse poeta organiza um sistema em que os escritores são classificados por ele na seguinte categoria: inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, *belles lettres* e

³⁶ De acordo com a dissertação de mestrado *Hélio Oiticica: a grande ordem da cor*, de Nívia Valéria dos Santos, “Invenções” representa, “a verticalidade da cor no espaço e na estruturação de sua superposição” (SANTOS, 2012, p. 97). Tal obra caracteriza-se por placas quadradas de 30 cm que aderem à parede e possuem pequenos pedaços de madeira unidos à parte central do painel. Essas plataformas elevam a pintura levemente, formando uma sombra entre a parede e a pintura. Essa estratégia dissolve as bordas dos painéis e lança as cores para o espaço. Quando colocada contra a luz, a camada superior conduz o olhar para perceber as camadas cromáticas subjacentes.

lançadores de moda. Para o autor, os inventores são “homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 2013, p. 45). Isso nos leva mais uma vez aos textos de Oiticica, que no trecho de uma entrevista afirma caber ao artista a possibilidade de ser inventor:

O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem que conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção [...] o artista só pode ser concebido como tal se ele chegar ao grande estado de invenção, uma situação que não se trata mais de puras invenções aqui, invenção de detalhes. É a grande invenção. A grande invenção, ela é imune à diluição. Daí se tornar também superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores; só interessa o que é inventor: o resto existe mas não interessa mais como fenômeno do processo artístico e criador (OITICICA *apud* BRAGA, 2013, p.49).

São os inventores os propositores de transformação. Que dão ênfase em sua vizinhança, preocupam-se com as obrigações mútuas e com o progresso comum. Estão preocupados em trazer para si uma coletividade.

Em vista disso, para prosseguirmos na análise de “olhos urbanos” é necessário que retomemos os versos 59 e 60 do poema “parangolivro”: “morro raimundo de montes/ claros colares” (PEREIRA, 2007, p. 15). Nos versos desses dois poemas destacamos que o signo “morro” no sentido gramatical representa enquanto metáfora. Por um lado, quando entendido como substantivo, é possível compreender que a voz poética se refere ao Morro Dois Irmãos. Caracterizado por símbolo da cidade tem sua imagem no brasão e na bandeira do município e, por sua relevância histórica, cultural e natural foi tombado pelo Conselho Municipal de Patrimônio Artístico e Cultural. Por outro lado, essa palavra quando exposta como verbo, refere-se à morte trágica de Raimundo Colares. Artista encontrado queimado na cama de um hospital da cidade em um incidente até hoje sem explicação. Tal infortúnio mexeu profundamente com Aroldo Pereira, que exterioriza todo o seu pesar e inconformismo em texto intitulado “não tenho nada com isso”. O trecho abaixo revela tais sentimentos do poeta:

pois é meu amigo, estou aqui me atropelando com as palavras, perdido num
turbilhão arco-íris.
emocionado feito um cachorro doido pra dizer que te amo.

neste momento estou trêmulo. escrevo como quem chora.

você aprontou mais uma: e como sempre desafiando o coro dos contentes. não
há como não enlouquecer.

“não tenho nada com isso, nem vem falar.” [...] (PEREIRA, 2007, p.72)

É possível encontrar esse artista em toda poesia de Aroldo Pereira, tanto nas referências às artes plásticas como nos poemas: “parangolivro” (já discutido no primeiro capítulo deste trabalho); “carraspanas”; “você não sabe com quem está falando”; “olhos urbanos”, além de encontrarmos também em outras obras do poeta. Raimundo Colares é assimilado como a representação da genialidade, da loucura, da dor do homem, da luta constante contra a mediocridade conservadora que tenta aprisioná-lo. Sobre tal artista, Rebello (2014) ressalta:

Entre morro e montes, destaca-se a presença solar do artista Rai, como era conhecido, brilhando entre a geografia da cidade (verso 7). Esse mesmo efeito irradiador pode ser lido na feliz combinação do par “claros/colares”, em que os planos imagéticos e sonoros abrem-se e expandem-se. De forma paradoxal, a musicalidade impressa nos versos que repetem os mesmos fonemas nasalizados reforça o tom introspectivo e cavernoso do texto e a grafia dos “emes” que se perfilam (morro, Raimundo, monte, mundo) e desenham na letra a forma arredondada dos montes. (REBELLO, 2014, p. 313)

Ao retornarmos ao poema “olhos urbanos”, percebemos este caracteriza-se pela divisão de estrofes e com isso demarca pausas mais longas resultando assim na quebra no ritmo do mesmo. O eu poético é, portanto, aquele que lê a cidade a partir de um lugar, em um tempo, e marca, assim, a experiência estética de um sujeito que não somente observa a cidade, mas adentra seus meandros e modos de vivenciá-la. Nesse sentido, o poema traz um espaço discursivo delineando-se em cenas urbanas de uma “Princesa do Norte” cheia de contradições. Importante dizer que a reflexão ora exposta, não se reduz somente à cidade de Montes Claros, apesar desta estar explícita nos versos destacados. Em toda a sua poesia, Aroldo Pereira trabalhareferências diretas a várias cidades e traços de tantas outras.

Dessa maneira, ao apontar todas as adversidades e controvérsias que encontra em sua cidade, o eu poético não está somente relatando a sua visão e experiência individual, ele na verdade, está posicionando-se diante de uma experiência coletiva, no sentido que profere Theodoro Adorno: “o conteúdo de uma poesia não é somente a expressão de motivações e experiências individuais. Estas, porém se tornam artísticas apenas quando precisamente em virtude da especificação da sua forma estética, adquirem participação no universal” (ADORNO, 1980, P. 201). Isso posto, vemos que a experiência estética de *parangolivro* é o modo a partir do qual o poeta compartilha com o outro a sua cidade.

Nessa perspectiva é que perceberemos a marca essencial da atuação poética do eu dos versos de Aroldo Pereira: um sujeito que, diante das injustiças sociais, não se recolhe em si ou em uma realidade paralela, mas, pelo contrário, expõe e interpela tais problemáticas sociais, como é possível verificar no poema exposto a seguir:

a vida vai passando e a poesia não vem

cu
 caralho
 coração
 invenção
 5 reconhecer a vida
 em decomposição

o menino rodopia
 a bala abate o bailarino
 o assassino vai desmontando
 10 as armas pelo caminho

e era o igor
 era o vigor
 era a palavra
 sangrando
 15 transbordando
 tamanha dor
 (PEREIRA, 2007, p.67)

Diferente do título homônimo analisado no segundo capítulo, “a vida vai passando e a poesia não vem” aparece aqui como um poema sem dedicatória e composto por três estrofes de quatro, seis e quatro versos, respectivamente, que indicam angústia, inconformismo e um clamor por justiça. Foi num misto de pesar e surpresa que em 1º de março de 2002, Montes Claros recebeu a notícia do bárbaro assassinato do bailarino e coreógrafo Igor Leonardo Lacerda Xavier. Assassino confesso, o fazendeiro Ricardo Athayde Vasconcelos contou com a participação do seu filho, Diego Rodrigues Athayde, nesse crime. Motivo do homicídio: homofobia. Já na primeira estrofe estão presentes a revolta e o descontentamento da voz poética ao observarmos os dois primeiros versos em forma de xingamentos, que numa conexão com o terceiro, revela-se em um vínculo homoafetivo. As aliterações aqui empregadas dão o ritmo do poema, seguidas por assonâncias que funcionam como ecos dos disparos que atingiram o bailarino.

Igor Xavier foi alvejado por cinco tiros. O eu poético refere-se a ele como menino, já que era bem jovem. Depois de consumado o homicídio o bailarino foi abandonado à beira de uma estrada, junto às armas do crime. É o preconceito, a intolerância, a perversidade subjogando não somente a vida de Igor, mas também a arte, a palavra, a poesia. Percebemos, assim, uma voz poética que grita e ao mesmo tempo lamenta as frustrações e o inconformismo, com uma dor tão extrema, que transborda, perpassando os próprios versos. É uma poesia que choca, assusta e incomoda, ao tratar de um tema áspero aos olhos de uma sociedade patriarcal e machista. O poema denuncia a barbárie e ao mesmo tempo homenageia o artista morto tão

precocemente. Vale ressaltar neste ponto, as atuações da Associação Sociocultural “Igor Vive”, que, desde a sua criação, em 2008, tem por objetivo a promoção da cultura, arte e ação social na cidade.

Nessa medida, o eu poético se posiciona pela voz denunciativa mais uma vez e expõe acruenza dos fatos. Seus versos, sobretudo na segunda estrofe, adquirem um status documental na medida em que descreve a sucessão dos fatos. Todavia, a estética fragmentada abre espaço para que o leitor reconstrua o contexto do assassinato. Em primeira instância, vemos o desabrochar da vivência artística do personagem, o qual, pelo seu rodopio no verso 7 “o menino rodopia” (PEREIRA, 2007, p. 67) desvela o seu ofício artístico de bailarino. O corte para o momento em que o assassinato acontece, no verso seguinte, e a sequência de encadeamento desses dois flashes, nos aponta para o fato de que a homoafetividade intercalada ao ofício artístico do personagem ligam-se diretamente a motivação do fato. A sequencialidade das cenas permanece nos seguintes versos como que nos remetendo a reconstituição de todo o fato em si.

Por sua vez, é interessante percebermos a centralidade da estrofe documental, a qual figura entre as duas estrofes que compõem o restante do poema, o que evidencia a percepção documental e a denúncia do fato como fator catalisador do transcorrer poético. Dessa forma, a motivação escritora do sujeito poético, a qual se concretiza na medida em que, na primeira estrofe, a palavra “invenção” expõe o processo de criação literária que se funde diretamente ao reconhecimento da vida nos versos 4, 5 e 6 “invenção/reconhecer a vida/em decomposição” (PEREIRA, 2007, p. 67), a qual, nesse poema, ganha sentido dual: a palavra poética evidencia-se motivada pela vida decomposta e desconstruída em favor do infiltrar-se atento do sujeito poético em sua ação de criação; assim como verificamos a vida cessada pela brutalidade humana e funciona como força motriz do agir poético de um sujeito lírico que vê na ação política denunciativa o seu *modus operandi*.

Na mesma perspectiva, a terceira estrofe configura a imagética da criação literária pelas vias da causalidade: assim como o sangue jorra do corpo assassinado de Igor Xavier, a poesia de Aroldo Pereira, em sua geração criadora, escorre como sangue do fato brutal ocorrido. Expõe-se mais uma vez a motivação desse agir literário: as injustiças sócio humanitárias exteriorizam-se como o motor que move a palavra poética do sujeito poético de *parangolivro*. Se sua ação é motivada pelas problemáticas sociais existentes na cidade/mundo, a ação política por meio da performance poética configura-se como seu modo de (re)agir frente a tais injúrias.

Por essa via, a poesia torna-se lugar político ou, mais ainda, espaço de ação denunciativa, a qual tem como finalidade a transformação das estruturas de poder que insistem

em perpetuar as mazelas sociais. O poema a seguir expõe tal perspectiva:

nulo

a ademir assunção

construindo uma trama
 com imagens ácidas
 e dores sígnicas
 o poeta reinventa a vida
 5 dentro da morte
 reinventa a luminosidade
 dentro do kaos
 e sai sem cigarro
 com o cinema na cabeça
 10 e uma chuva rala nas mãos
 o poeta pra quem não sabe
 é uma nulidade
 (PEREIRA, 2007, p. 27)

Dedicado ao poeta e jornalista Ademir Assunção, os doze versos que compõe o poema “nulo” expressam o modo de impacto da poesia de Aroldo Pereira no mundo. “com imagens ácidas/e dores sígnicas” (PEREIRA, 2007, p. 27), a poesia do sujeito poético dos versos de *parangolivro* apresenta o seu modo de trabalho: a dor das injustiças projetadas no mundo/cidade funciona como fonte a partir da qual o eu poético empreende o ato da escrita, que, por sua vez, será operado por projeções metafóricas transmitindo ao leitor a dor captada pelos olhares atentos desse sujeito poético. Ao mesmo tempo, a voz poética apresenta-se altamente ácida, visto que toda a palavra poética está a favor de uma poética de denúncia, a qual, por meios de vocábulos impactantes e provocadores, promove mudanças.

Nesse sentido é que o poeta cumpre a função não somente de denunciar a dor das injustiças, mas, sobretudo, “o poeta reinventa a vida” (PEREIRA, 2007, p. 27) como exposto no verso 4. Pela palavra poética, o sujeito lírico adentra o caos das mazelas sociais existentes no mundo/cidade para, então, portador do compromisso revolucionário de mudança social, lutar pela transformação do mundo. Para isso, se firma como “nulidade” ao expressar no verso 12 “o poeta pra quem não sabe/ é uma nulidade” (PEREIRA, 2007, p. 27), anulando a própria realidade empírica para profetizar um mundo transformado. Mais ainda: pela acidez e força de sua ação político-poética, desconstrói as estruturas rígidas e reacionárias da sociedade nas quais as relações de poder que subjagam a massa frente ao monopólio dos abastados atuam, para então, poder reinventar o mundo/cidade e contemplar, na materialidade do mundo, a primazia da mudança social.

Ainda nos versos 11 e 12 “o poeta pra quem não sabe/ é uma nulidade” (PEREIRA,

2007, p. 27), esse poeta é uma nulidade porque ele não é um, mas sim a representação de toda uma sociedade. O eu precisa anular-se para que se encaixe no todo. Um movimento que vai do individual para o coletivo e assim possibilita ao eu poético sair “com o cinema na cabeça/ e uma chuva rala nas mãos (PEREIRA, 2007, p. 27). Nesse sentido, a identidade do poeta dá lugar a uma nulidade onde cabem todos os “eus” do mundo e a comunidade é, senão, um lugar de encontro.

Os tópicos trabalhados ao longo deste capítulo, levam-nos a perceber a configuração da ação poética do sujeito lírico dos versos de *parangolivro* (2007): motivado pelas problemáticas socioculturais da relação material e presentificada que estabelece com o mundo/cidade, o eu poético apoia-se na criação literária performatizada enquanto parangolé para denunciar as injustiças existentes no mundo/cidade e, por essa via, promover a desestruturação dos sistemas reacionários de poder que persistem na sociedade. Somente por meio dessa atuação é que a transformação social poderá ser alcançada em sua concretude. Dessa forma, retomamos os postulados de Barthes (2009) ao cuidar da relação de alienação e submissão que o fascismo da língua exerce, e que pode encontrar sua liberdade na literatura.

Dessa maneira, notamos que “olhos urbanos” expõe a relação problemática e engajada do sujeito poético com o mundo/cidade Montes Claros, a partir do qual expõe-se as mazelas sociais que funcionam como força motriz da escrita de Aroldo Pereira; por sua vez, em “a vida vai passando e a poesia não vem” se projeta o modo como a denúncia crua das injustiças sociais coloca-se como a tônica da atuação poética desse sujeito lírico que une combate sociopolítico a literatura; enquanto que “nulo” desvela a função da prática poética desse eu lírico: assumindo a literatura como ação político-performativa ou ainda, como parangolé social performatizado em escrita poética, Aroldo Pereira busca denunciar e provocar pela acidez de sua poesia com vistas a anular desconstrutivamente o funcionamento dos sistemas de poder em favor de verdadeiras transformações sociais. Dessa forma, a escrita de Aroldo Pereira expõe-se senão como parangolé que, performatizado na palavra poética, denuncia as mazelas sociais com intenção de promover verdadeiras e significativas mudanças na estrutura social.

Por tudo isso compreendemos que a poesia de Aroldo Pereira não se trata de uma panfletagem política, mas sim de mostrar uma realidade.

[...]
a poesia foge
ela está no meio de nós
(PEREIRA, 2007, p.86)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia é lugar político, uma vez que é o espaço no qual o sujeito poético pode se desvelar e agir combativamente em busca de mudanças funcionais. Configura-se como gesto de resistência e subversão e coloca-se contra os poderes fascistas da língua e da sociedade.

Ao encarar a poesia em todas as suas dimensões, o poeta norte mineiro Aroldo Pereira pensa o mundo, a cidade e as pessoas. Um sujeito que em meio às suas contradições está a todo momento preocupado em interagir com o outro, com uma poética que incomoda, mas que é cheia de vida. Esse poeta está restituindo um estado da arte, lutando com as armas que tem dentro de uma sociedade de classes. Seu pensamento poético é um pensamento em processo. Nasce no poema até chegar à performance. Dessa maneira, verificamos que sua poesia se consubstancia na tríade: poema, poeta e performance. E o poema funciona como o núcleo inicial da atividade performática, já que tudo nasce do texto.

Pensar *parangolivre* nos contextos expostos nos trazem muitas questões. A primeira delas é a maneira que o poeta se coloca no mundo, seu lugar nas artes e, portanto, na performance. Os desdobramentos nos levam a compreender que o parangolé é o livro, o poeta e também capa. Embora tenhamos essa tríade, *parangolivre* envolve um duplo que aparece no título: parangolé e livro, o que nos apontou uma postura política do poeta. Nessa medida, observamos que o parangolé faz ultrapassar o livro ao qual se une no título, transpassando sua condição de objeto, tornando o livro um organismo vivo e em movimento.

O poeta Aroldo Pereira veste-se de sua poesia simbolizada e metaforizada em sua capa que é o parangolé. Fria, ácida e contemplativa como o azul. Quente, combativa e revolucionária como o vermelho. A poesia de Aroldo Pereira funciona como sua capa: do vermelho para o azul. Precisa ser internamente revoltosa como a história do vermelho e a revolução. Imperiosa e viva como sangue para parecer a todos como a amplidão ilimitada do azul celeste.

No movimento do parangolé capa de Aroldo Pereira, seu maior estandarte, o que vivenciamos no seu texto se materializa no ato da performance: duas cores primárias que simbolizam tensões opostas e abraçam-se em harmonia. O parangolé desse poeta é como todo o *parangolivre*. As duplicidades que existem na conciliação do eu introspectivo vermelho com o mundo exterior e o azul. Ambos faces de um mesmo tecido. E por tratar-se de metáfora de toda poesia de Aroldo Pereira, ela é tão central. Possui dois movimentos, duas cores, duas tensões equilibradas: uma dentro e uma fora que se misturam quando o poeta dança.

O parangolé é historicamente vermelho, a capa é internamente vermelha, o livro é a amplidão de acesso ao mundo sem a necessidade do poeta. A capa é o livro que Aroldo Pereira veste-se.

Em *parangolivro* a máxima de Zumthor (2018) se faz concreta: nos versos de Aroldo Pereira, o peso da materialidade poética expõe-se na medida em que nos deparamos com uma poética que converge texto, corpo e voz em favor do ideal revolucionário de transformação social.

A força da palavra poética se mostra concreta na medida em que verificamos uma poesia da qual emana atitudes de resistência frente a diversas problemáticas. De um lado, a ação transformadora inserida no cerne da estética de Aroldo Pereira, a qual, em uma escrita altamente fragmentada e multissemiótica rompe com os ditames da lógica linguística estabelecendo horizontes de criatividade intensa; de outro lado, verificamos uma ação poética que, na verdade, é reação diante das injustiças com as quais se depara: perante um mundo/cidade no qual ainda vigoram estruturas assimétricas de poder que perpetuam padrões patriarcais e a exploração das classes subalternas, o sujeito poético, desarticulado pela força reacionária de tais mazelas, ergue-se em um brado de revolta que não somente denuncia, mas também age revolucionariamente na promoção da transformação da sociedade.

Por essa via, dessa atitude revolucionária frente ao mundo/cidade, emana a força de uma poética que se configura em ação artística politizada; em outras palavras: em parangolé metaforizado na performance da voz poética. Nesse sentido é que a performance se expõe como conceito-chave na medida em que interpõe a materialidade corpórea da ação poética de Aroldo Pereira. Nesse sentido, apresenta-se uma escrita que tem como base o ato performático. Em primeira instância, verificamos uma poética que na sua composição estética e semântica hibridiza diversas semioses tanto na manifestação de uma escrita plástica que unifica visualmente signos diversificados, assim como no que diz respeito a uma semanticidade que deixa evidente um sujeito poético que transita entre as diversas artes (como cinema, música, literatura e artes plásticas).

Na mesma perspectiva, em *parangolivro*, a materialidade do corpo e da voz estão presentes. Percebemos que em Aroldo Pereira figuras como corpo, falas (voz) e prática escritora (texto) se interpõem de forma contínua. Da mesma forma, foi possível percebermos o modo como *parangolivro* associa-se a performance parangolé na medida em que acompanhamos uma movimentação/agitação/efervescência corporal na escrita que se intercala a dança parangolé, o que, pelas vias da dança performática das palavras, desvela, na tecitura do texto

(assim como na capa do performer que dança o parangolé), o desvelamento das injustiças sociais que necessitam de transformação. Além disso, os atos performáticos de Aroldo Pereira (manifestados nos vídeos anexados a essa pesquisa) funcionam como a força material que catalizam, em uma só ação, voz (declamação), corpo (dança) e texto (poesia escrita), expondo um sujeito que intercambia poesia em performance em uma única prática presentificada.

Interpelado pelas problemáticas existentes no corpo social do mundo/cidade e, por conseguinte, motivado a reagir frente a tais injustiças, o eu poético de Aroldo Pereira apropria-se de uma prática performática escritora, sustentada por uma poética ácida e audaciosa, para promover desarticulações nos sistemas de poder vigentes e, dessa forma, alcançar as significativas e necessárias mudanças sociais almejadas.

Para que chegássemos a essas considerações finais, discutimos no primeiro capítulo a manifestação da escrita na organização de *parangolivro*, e de que maneira o sujeito poético dos versos de Aroldo Pereira apropria-se da palavra poética para fazer dela o seu meio de atuação revolucionário e desse modo compreendemos a força de sua poesia que desvela as camadas submersas da sociedade e gera incômodo nas estruturas assimétricas de poder, promovendo, transformações significativas no bojo da sociedade. Além disso, abordamos o diálogo do poeta com uma tradição literária e também com outras manifestações artísticas.

O lugar da arte também está presente em sua atividade performática, um lugar que não é estanque, não é distante do livro e está em constante movimento. A arte convivendo com povo, a integração com as diferenças. Além disso, a importância da performance, como se desdobra e como entendê-la em *parangolivro* foi a discussão do segundo capítulo. Assim, buscamos propor a performance como elemento plurissignificativo importante para a materialização do texto na medida em que amplia de forma sensível o contato do receptor com o objeto estético.

No terceiro capítulo verificamos como o parangolé, pensado e praticado por Hélio Oiticica, é integrado na performance poética do sujeito dos versos de Aroldo Pereira. E como esse sujeito, partindo da problemática existente na sua relação com a cidade/mundo, buscou denunciar as mazelas sociais para fins de transformação dos sistemas de poder. O parangolé, empreendido da nervura composicional do poema, desvela uma crítica social que é senão metáfora do percurso do sujeito poético, o embate do eu com a cidade/mundo.

Pela discussão empreendida nesta pesquisa a partir da obra *parangolivro*, percebemos que, para Aroldo Pereira, a poesia é senão agente fomentador da mudança. Para tanto, a performance é base presentificada significativa para que, pela palavra poética, a estrutura do corpo social urbano possa ser pensada e problematizada de forma politizada e

revolucionária. Por essa via, em Aroldo Pereira, vida e arte se unem em um abraço audacioso que faz da palavra poética autêntico e poderoso meio a partir do qual o eu desestabiliza a sociedade para profetizar um mundo mais igualitário e justo, pois, o poeta procura dá voz àqueles que foram esquecidos.

Essa leitura permite ser ampliada para obra do poeta para antes e depois de *parangolivro*. Para Aroldo Pereira é preciso estar sempre vestido de poesia.

REFERÊNCIAS

DE AROLDO PEREIRA

PEREIRA, Aroldo. *Amor inventado: doces pérolas púrpuras*. (Mimeografado). Edições Transa Poética, 1986.

PEREIRA, Aroldo. *Cinema bumerangue*. Belo Horizonte: Grupo Oficina das Letras, 1997.

PEREIRA, Aroldo. *Parangolivro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PEREIRA, Aroldo; MERIJE, Wagner (org). *Pedaladas poéticas*. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros, 2017.

PEREIRA, Aroldo. *Signopse: A poesia na virada do século*. Belo Horizonte: Plurart's, 1995. p. 35 - 57.

PEREIRA, Aroldo; TURIBA Luis. MERIJE, Wagner (org). *Trinta anos-luz: poetas celebram 30 anos do Psiu Poético*. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros, 2016.

SOBRE AROLDO PEREIRA

081 DRUMMONDRUMMOND – AROLDO PEREIRA E SAMUEL PEREIRA. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=51ovaAxgkRY>. Acesso em 30/09/2020.

ANTOLOGIA Psiu Poético promete contar a história do Psiu por meio de versos. In. CorreioBraziliense. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/06/29/interna_diversao_arte,538259/antologia-psiu-poetico-promete-contar-a-historia-do-psiu-por-meio-de-v.shtml>. Acesso em 11/05/2020

AROLDO Pereira. Cinema Oiticicado. In. Crônicas Cariocas. Disponível em: <<https://cronicascariocas.com/entrevistas/aroldo-pereira-cinema-oiticicado/>>. Acesso em 15/07/2020.

CINEMA BUMERANGUE. Direção de Élcio Lucas e Valdir de Pinho Veloso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WP2If9IjzZc>. Acesso em 15/07/2020.

COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Vol II. São Paulo: Global Editora, 2001.

DUARTE, Constância Lima (Org). *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. Autêntica. 2010.

LIMA, Kenya Gonçalves. *O poeta atrevido: uma leitura de Parangolivro, de Aroldo Pereira*. Montes Claros, MG, 2013. 40 f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, MG, 2013.

MENDES, Samuel Pereira. Aroldo Pereira. Disponível em:
<<http://aroldopereira.blogspot.com/2016/08/aroldo-pereira.html>>. Acesso em 11/05/2020

NEVES, Gilson. *Marginal e herói: pintura e música na poesia de Aroldo Pereira*. Disponível em <<https://literaturaeoutrasartes.blogspot.com/search?q=aroldo+pereira>>. Acesso em 30 de junho de 2019

OLIVEIRA, Ilca Vieira de; OLIVEIRA, Elcio Lucas de. Aroldo Pereira. In.: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, V. 4. p. 363 - 374. 2011.

PEREIRA, Aroldo. Entrevista com o poeta Aroldo Pereira [abril de 2021]. Entrevistadora: Taty Alkmim Gusmão. Montes Claros, 2021. 1 arquivo. mp3 (89 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta dissertação.

PSIU POÉTICO. Disponível em:<<http://psiupoetico.com.br/?pg=1&tag=Sobre>>. Acesso em dezembro de 2019.

REBELLO, Ivana Ferrante. Versos e parangolés: a poesia marginal de Aroldo Pereira. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 301-315, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art19.pdf>>. Acesso em: 30 de junho de 2019.

RODRIGUES, Guilherme. *Parangolívrio: Aroldo Pereira*. Disponível em<<http://www.meiotom.art.br/resparan.htm>>. Acesso em: 30 de junho de 2019.

GERAL

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge da Almeida. São Paulo; Editora 34, 2003.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (livro eletrônico). Londrina: Edeal, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *100 poemas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Organizada pelo autor. 1ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

ANOTAÇÕES CONTA-GOTA – Programa Hélio Oiticica. Itaú cultural. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=458&tipo=2>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

AS ARTES PLÁSTICAS NA DITADURA. Disponível em:
<<http://memoriasdaditadura.org.br/artes-plasticas/>>. Acesso em 02 de março de 2021.

BARCELOS CORRÊA, Danilo. *A matéria do nada: potências, flutuações e experiências no nada poético de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santos, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000.

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRASIL DIARREIA - Programa Hélio Oiticica. Itaú cultural Disponível em: <<https://legacyssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

BUENO, Antônio Sérgio. Miranda, Wander Melo. Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira. In.: CASTRO, Sílvio (Org). *História da Literatura Brasileira*. Lisboa: Alfa, 2000. Vol. 3

CANDIDO, Antônio. *Estudo Analítico do poema*. 5ª ed. São Paulo. Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antônio. *Ressonâncias*. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, 2010. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. São Paulo: Agir, 1969.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GILL, Claudine Faleiro. *Quatro ensaios sobre Armando Freitas Filho e Heleno Godoy em diálogo com Cabral e Drummond*. Tese (Doutorado em Letras e linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo. Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Bruno César de Queiroz. *Apolíneo e dionisíaco: a expressão do senho à luz da filosofia nietzschiana*. Dissertação (Mestrado em desenho) – Faculdade de Belas-Artes,

Universidade de Lisboa, 2016.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Maria Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

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

HUHNE, Leda Miranda (org). *Fernando Pessoa e Martin Heidegger: O poeta pensante*. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zarathustra*. São Paulo: Lafonte, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OITICICA, Hélio. 1979. Entrevista a Ivan Cardoso. In: OITICICA, Hélio. *A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler edições de arte, 2008.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro. Rocco: 1986.

PAVIANI, Jayme. A função educativa da dança em Platão: as leis, livro II, 652 a - 674 c *Revista Do Corpo: Ciências e Artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011.*

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete (org). *Teoria da literatura na escola*. Belo Horizonte: Editor Lê, 1994. p. 85 - 93.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (org). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A república*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965.

PIRONI, Roberto. *Atlas escolar histórico, geográfico e cultural do município de Montes Claros, estado de Minas Gerais*. Editora Cultural Brasileira, 2011.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; Tradução José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* E outros escritos. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SECCHIN, Antônio Carlos. *Percursos da poesia brasileira; do séc. XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

SUBTERRÂNIA – Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. Disponível em:

<<https://legacyssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=364&tipo=2>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

TAYLOR, Diana, 2013. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLES, Gilberto Mendonça; Peixoto Sérgio (org). *O Melhor da Poesia Brasileira – Minas Gerais*. Sucesso Pocket, 2002.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. Tradução Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Unesp, 2015.

ZAPPA, Regina; SOTO, ERNESTO. 1968: eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ANEXOS

ENTREVISTA COM O POETA AROLDO PEREIRA

Realizada em 26 de abril de 2021 na sede da Secretaria de Cultura de Montes Claros/MG, seguindo todos os protocolos de segurança devido à pandemia da COVID-19.

Duração 1h29min

Taty: Você já disse em entrevistas que seu contato com a poesia foi durante as aulas de português, fale um pouco sobre essas primeiras experiências com a poesia.

Aroldo Pereira: Como um poeta sempre mente, eu menti nessas entrevistas, provavelmente, sem necessidade de rimar (risos). Eu, um menino negro, do morro, de um bairro operário e cultural, naturalmente, minha primeira relação com a poesia não foi em uma sala de aula. Então, foi ali com os catopês, com nossos marujos, com nossos caboclinhos, batucando a Mãe África em nosso coração. Num bairro do morro, porque eu sou um menino do morro, eu vim da cidade de Coração de Jesus, portanto, também sendo um homem de Coração de Jesus, aos dois anos de idade, vim com a família, Dona Juscelina Pereira Neta e família, e ali, convivendo com o batuque das Festas de Agosto, com o samba, que o Leonel Beirão de Jesus – ali da avenida que hoje leva o nome dele, mas que antes era rua Bonfim – fazia, o carnaval tradicional. Então, minha primeira relação com a poesia vem dos batuques do Brasil. Vem do troca-troca de garotos safados, descobrindo a sensualidade, menino, brincando, essas coisas. E também no morro, onde hoje é a Praça Manoel 400, nós temos a Igrejinha do Morro, ali você tinha um jardim enorme, um chafariz, onde as moradoras – as pessoas que são realmente mais responsáveis pela família são as mulheres – cuidavam de buscar água para cuidar dos seus filhos ali no morro, e eu moleque, de vez em quando, ia pra lá brincar e ficava embasbacado com aquela beleza de tantas cores. Era flores por todo lugar, em cima do morro. Depois sim, com Dona Socorro, na sala de aula, o garoto aos seis anos. E assim sucessivamente. Mas como o poeta mente, eu menti nas outras entrevistas, mas foi sem querer (risos).

Taty: Como se dá essa relação do menino Aroldo, lá no morro, nas suas poesias?

Aroldo Pereira: Isso é muito presente porque como nosso país, infelizmente ainda hoje de forma muito covarde, é extremamente preconceituoso. A gente vê essa situação que a gente sofre – eu falo e me arrepio só de reviver isso mentalmente – é muita covardia da estrutura. O preconceito estrutural dentro da formação desse país lindo, encantado no sentido do ser humano, a pluralidade, a cultura brota das pessoas de forma plena. Você tem uma dimensão

territorial maravilhosa, um país continental, onde você tem diversas manifestações culturais em todos os seus espaços geográficos diferentes. É uma beleza do planeta Terra, infelizmente, aí vem a estrutura do preconceito que vem matando as pessoas. Eu, menino negro, sempre com a energia da alegria revolucionária, sempre me impus muito pela minha alegria pessoal, pela minha relação com as pessoas no morro desde criança, frequentando essa relação com a cultura, os batuques, vendo a umbanda, vendo os catopês, marujos e caboclinhos, vendo o samba, através das escolas. Mas aos treze anos eu levei um choque, porque aí já percebi algumas manifestações contrárias à minha forma de ser, ao meu jeito, à minha negritude. Mas eu sempre tirei de letra, porque graças à atitude meu olhar é muito abrangente.

Taty: Verifica-se em seus poemas um forte traço da relação familiar. Gostaria que comentasse sobre a importância da família em seu fazer poético.

Aroldo Pereira: É muito presente, é muito forte, é muito denso e traduz muito o meu jeito de ser mesmo. A minha relação sempre foi muito dentro desse contexto, quer dizer, eu salto pra fora desse contexto para o universo, eu saio dessa bolha familiar, para interagir com o mundo através da arte: pra olhar, pra contestar, pra apontar erros, pra denunciar os meus próprios erros e pra contextualizar a nossa história. Mas dentro da família, a minha mãe sempre muito afetiva, ela sendo uma enfermeira prática, ela acariciava o mundo inteiro através da sua seringa. Ela visitava os lugares mais diferentes, mais díspares, para atender a necessidade das pessoas – Dona Juscelina Pereira Neta, completando seus noventa e um anos agora, dia 30 de abril – então, é aquele aprendizado prático, você vê a pessoa agindo pelo humano, ela ajudando. A casa dela parecia uma pensão popular, onde ela recebia todo mundo que vinha de cidades, da zona rural para ajudar, para levar ao médico, para arranjar o médico, para atender aquelas pessoas, ela ajudava a cuidar. Então, é uma relação humana, carinho. Ela foi um exemplo maravilhoso.

Meu pai, que também era enfermeiro – e eu estava pensando nisso essa semana, que eu nem ligava muito – ele era apelidado de João do Posto, lá em Coração de Jesus. Ele atendia as pessoas, profissionalmente, pois ele era funcionário, enfermeiro, então era uma outra relação. Mas ele partiu, virou memória quando eu tinha sete anos, então a nossa convivência foi mínima. Agora Dona Juscelina é convivência total, é a grande referência. E ela, as minhas tias, meus tios, aquela grande família quilombola – tio Vicente, tia Maria, irmã da minha mãe, tia Altina, tia Elisa, o tio João Crisóstomo. E, no próprio *parangolivro*, ele entra naquele poema manifesto, aquele poema memória, aquele poema que é a “rua formosa”, que é uma referência à rua que

eu nasci em Coração de Jesus, em parto doméstico. A gente sempre foi muito ligado, ainda hoje, eu com meus filhos, filhas, netos, netas. Então, é muita ligação afetiva. Mas essa ligação afetiva desse amor familiar ela se estende ao seu humano de forma geral. Eu geralmente sou muito disposto às pessoas, eu me coloco à disposição, eu não coloco paredes. E muitas pessoas até fazem uma análise crítica que não é tão positivo eu me doar tanto. Mas “eu aprendi a ser assim e assim eu vou ser”, e eu não sou Gabriela!

Taty: Fale um pouco das suas referências literárias.

Aroldo Pereira: Eu chamo de diálogos, eu tento me colocar sempre, então eu não me isolo para que o outro se coloque, eu me coloco junto, então é sempre um diálogo. Esses diálogos eles são muito bem-vindos e eles não se restringem à literatura especificamente, à literatura escrita. Eles são uma pluralidade de acontecimentos, dentro de influências, de diálogos, de propostas. Quando eu cito no princípio os batuques dos catopês, são os batuques da nossa origem. “Chico Science bate tambor/ bate pino”, é questão de a gente bater os tambores, a gente sempre está dando vida à nossa história, os tambores, nós negros. Eu falo e fico arrepiado porque isso é muito dentro da nossa tradução de ser humano, nós negros nessa história do mundo. A Mãe África é a mãe do mundo. Então, os tambores sempre me influenciaram muito, e me influenciam. Eu sou um menino que acabei virando *rock ‘n’ roller*, fazendo *rock ‘n’ roll*, dançando de forma bem despojada. Adoro a dança livre, aliás eu sou um bailarino livre. E as artes plásticas? A gente está aqui nesse espaço, velho casarão dos Maurício – João Vale Maurício e a família, um grande poeta, também um dos construtores da Unimontes, querido amigo, médico da minha mãe, cardiologista dela –. Então, aqui nesse espaço já é *parangolivro*. Nesse casarão onde hoje funciona a Secretaria de Cultura e a gente está nesse trabalho permanente pela cultura, pelo olhar, pelo humanismo. No outro espaço lá foi um ateliê/oficina do meu grande irmão e muso, meu próximo livro é em homenagem à ele, *parangolares*, o Raimundo Felicíssimo Colares. Então era ali. Eu vinha sempre ficar com ele aqui, porque ele ficava mesmo era no Rio de Janeiro e quando estava fazendo algum trabalho ele vinha pra cá e sempre me visitava. Então era o ateliê dele ali. E a influência plástica, nós falávamos muito das artes plásticas juntos, ele sempre dando aulas, dando exemplos, criando. Então, é uma influência, as coisas mais pictóricas: você tem as fitas das Festas de Agosto, as cores da caboclada, as cores dos catopês, as cores da marujada, são influências muito fortes. Tanto é, que eu tenho paixão pelo trabalho do Raimundo Colares, do Arthur Bispo do Rosário e do grande Hélio Oiticica, todos eles dentro desse desenho. Mas, poeticamente vem outro poeta inquieto, inventor, que dialogava com Osvald de Andrade, o Torquato Neto. Eu já fazendo rock,

já interferindo, já participando de teatro, ganhei o livro *Os últimos dias de Paupéria*, do Torquato. Eu tinha quinze anos, então, aquele livro foi um *bum* dentro dessa formação mais literária que é fragmentária. O Torquato andava se debatendo com as outras referências todas: cinema, que é uma paixão maravilhosa que eu tenho, que ele tinha. Naquela época dos anos 60, enquanto o Brasil vivia aquela ditadura sangrenta, absurda, que nós temos que contestar o tempo todo e denunciar, porque o Brasil acabou não julgando direito os caras que mataram tantas pessoas. Os generais, os covardes que apoiaram a ditadura no Brasil não foram julgados. Então, a gente tem que denunciar permanentemente pra essa coisa não se repetir. Nós temos o Sr. Porcária, que virou presidente do Brasil atualmente, que o cara fica babando a ditadura, fica querendo celebrar a ditadura. Então, um cara que não é só maluco, ele é doente em todos os sentidos, pela formação que ele teve e pelo o que ele propõe. Então, a gente tem que denunciar isso. Naquela época, o Torquato, voltando à poesia, foi uma das bases da Tropicália, que é o movimento que eu dialogo a vida inteira. Então, o Torquato dialogando com o Hélio Oiticica, que deu o título à Tropicália através da obra dele, era uma instalação no Museu de Arte Moderna. E o Nelson Mota que deu essa dica para o Caetano: “Tropicália essa onda é Tropicália, o que o Hélio Oiticica está fazendo de forma plástica, expondo lá no museu de Arte Moderna, o MAM”. Aí eles começaram, porque Nelson é muito antenado, até hoje está aí, permanentemente dando dicas pra quem está no meio cultural. Eu amei todo aquele trabalho do Torquato, eu garoto, influenciado pelo *rock 'n' roll*, porque eu sempre gostei e gosto imensamente dos *The Rolling Stones*, desde menino. Porque meu irmão, Sebastião Nelson, ele tinha muita coisa dos *Stones*, Renato e Seus *Blue Caps*, Tropicália. Tinha tudo e eu ouvia e amava. Então, o Torquato foi aquela grande influência. Mas a partir do Torquato já tinha o Osvald dentro desse bojo, que influenciava o próprio Torquato e então, também a mim, através do seu trabalho. A Tarsila do Amaral, com o trabalho dela dentro do movimento e também a Pagu enquanto personalidade feminina, eu amo intensamente a voz feminina dentro da arte no mundo. Amo, é muito presente em mim. Talvez também pela relação com a matriarca, Juscelina Pereira Neta. A postura feminina, o diálogo, a responsabilidade feminina com o mundo é uma coisa que me seduz desde quando eu era criança, eu percebo isso a vida inteira e ressalto isso e sou ombreado com vocês, mulheres no mundo. Porque eu sou bicha, sou mulher, sou negro, sou da luta, sou socialista. Então, vamos respeitar todas essas possibilidades humanas. E, principalmente, sou afro-indígena nesse país, onde os índios, essa população matriz do país, vem sendo desprezada, vem sendo roubada, vem sendo sacaneada, vem sendo assassinada. Então, eu sou a diferença no mundo, e vivo, ressalto isso no meu jeito de ser. Então, as

influências são mais essas. A literatura vem, mas a influência é principalmente plástica, é a poesia, é a dança – amo a dança – a coisa mais pictórica me seduz. Eu acho que o olhar, o traço, você denunciar as atrocidades é uma sedução. Então, aos treze anos eu fui chocado com isso, lendo todos os jornais alternativos que contestavam a ditadura no Brasil, todas as revistas. Então, a minha influência, ao invés de ser academia, ela é a pluralidade do olhar do brasileiro, à brasileira. Quem está na rua com uma roupa diferente, quem está com um carro inventado – eu nem sei o nome dos carros – mas um carro colorido. Quem está com sua bicicleta diferente, quem está com a sua carroça, trabalhando, e tem aquela plasticidade na carroça e os próprios artistas plásticos, sempre me influenciaram mais que os poetas.

Taty: Gostaria que comentasse a respeito da gênese do Festival de Arte Contemporânea Psiu Poético.

Aroldo Pereira: É interessante... essa semana veio uma foto muito bonita – as redes sociais têm dessas coisas – um amigo coloriu uma foto preto e branca do Grupo de Literatura e Teatro Transa Poética, que é o grupo que deu origem à essa ideia do Festival de Arte Contemporânea Psiu Poético. Lá na foto tem a Mirna Mendes, a Helena Soares, tem o Reinilson Durães, o Mauro Lúcio – que hoje assumiu o nome original que é Osmauro Lúcio – e eu também, os cinco em uma foto bonita, que o Eduardo Gomes publicou aí nas redes sociais. O Psiu Poético tem origem já no trabalho do Grupo Literatura e Teatro Transa Poética. Esse grupo nós criamos no ano de 1979. Quando a gente criou a gente fez um espetáculo e o espetáculo era o nome que o grupo viria a adotar. Porque a gente sempre está brincando com o que é natural, com o que flui: Transa poética. A gente estava fazendo um espetáculo com seis poetas, nós começamos com dezoito, fazendo ensaios, preparação, na sede da Secretaria Estadual do Trabalho, ficamos lá durante três meses preparando, discutindo, reunindo. Diversas pessoas foram: atores, músicos, artistas plásticos, poetas, e no final tinham só seis para apresentação, esses seis foram o Transa Poética. No caso, era a Regina Telma, naquele início de 1979; Reinilson Durães, meu parceiro da vida inteira; o Gabriel Cardoso, poeta memória, parceiro; o Zacarias Mercal; o Beto Bucharnet; eu; e teve direção do Raimundo Nonato Mendes, também grande artista plástico, diretor de teatro, ator, músico, parceiro genial – Rai Mendes – então, ele dirigiu. Esse trabalho foi denominado Transa Poética, que a gente apresentou para o público no auditório do Centro Cultural. Então, esse foi o princípio daquele trabalho que a gente já desenvolvia de alguma forma falando poesia em alguns lugares, escolas e praças. E depois disso, a gente formatou aquela ideia com o grupo e demos o nome. Aquele trabalho que se chamava Transa Poética passou a ser o Grupo Transa Poética. E com o grupo a gente começou a desenvolver outros

trabalhos fazendo recitais na feira de artes da Praça da Matriz e começamos um outro movimento dentro daquele, que era publicar dentro do movimento da poesia mimeografada brasileira os livros daqueles autores envolvidos. Nós saímos publicando trabalhos. Esse era o Espaço de Prática Poética dentro desse projeto com o Transa Poética. No Espaço a gente saía publicando livros mimeografados, e nesse projeto que eu lancei o meu primeiro livro *Canto de encantar serpente*, que é o primeiro trabalho. E dentro desse projeto, tendo livros e tendo filhos. Depois eu tive a minha primeira filha, Amora, já também no início dos anos 80. Eu e a Baby Sperança nos casamos em uma segunda-feira, tivemos a Amora e depois a Amanda. Então, livros, filhos. Depois, nesse projeto a gente fazia recitais. A gente fez um trabalho em homenagem aos 80 anos do nosso coestaduano Carlos Drummond de Andrade, em diálogo com ele, conversando com ele. E foi muito bacana! E preparamos o “drummondrummond”, que também vem a ser o poema que vem depois quando eu fui ao velório do Carlos, que está no *parangolivro*. Então, a gente fez o “drummondrummond” que era o espetáculo, só com poemas dele, pelos seus 80 anos de vida e de invenção. E, dentro desse desenho vai chegando, porque o Transa Poética fazia recitais, dentro de projetos culturais, no Cine Montes Claros; apresentava no Centro Cultural; apresentava no Asilo Betânia; apresentava nas escolas; nas ruas; praças; a gente chegou a apresentar recitais em praças, na Praça de Ipanema, no Rio, fazendo intervenções poéticas no Rio; no metrô, em São Paulo; em espaços em Belo Horizonte; dentro de ônibus em Brasília. Então, nós sempre levamos dessa forma. E, a gente estava exatamente fazendo um trabalho, que nós montamos em homenagem à vocês, mulheres, o trabalho “Feras deveras: o olhar feminino da poesia”, essa coisa bacana do texto feminino, da voz feminina. Nós recolhemos 18 poetisas contemporâneas, tinha a Alice Ruiz, Ana Cristina César, Raquel Mendonça, Amelina Chaves, uma diversidade dessas mulheres, Adélia Prado. E fizemos o espetáculo. Nós enquanto atores, poetisas atores, *performers* que somos, montamos esse espetáculo “Feras deveras: o olhar feminino da poesia”. Tinha direção do Batista – Batista, um parceiro nosso que aqui virou professor Batista, Mestre Batista, aposentou sendo professor da Unimontes – mas o Batista veio pra cá a partir do nosso trabalho, ele se apaixonou pelo nosso trabalho. Ele inclusive fez vários depoimentos disso, do Transa Poética. Depois ele me viu atuando no espetáculo “Prensa”, que era um espetáculo que a gente levou para Ouro Preto no Festival de Inverno, que foi maravilhoso também. Então, o Batista falou – “será que se eu me mudar para Montes Claros vai dar certo?” – e eu falei – “pô, pode mudar e vir trabalhar com a gente” –. Aí, o Batista veio, começou a trabalhar com a gente, começou a dar aulas no conservatório, depois foi para a Unimontes e se aposentou aqui. Tá aí, mora na rua Monte Plano, no Santa Rita. Então, esse é o nascedouro, o prefácio da ideia é assim. Aí, nós criamos esse

espetáculo e viajamos por vários lugares. Fomos a Belo Horizonte, Ouro Preto, Brasília de Minas, Pirapora e Brasília – a filha de Brasília de Minas aqui –. Fomos levar para filha da nossa Brasília do Norte de Minas dentro do FLLAC, é o Festival Latino americano de arte e cultura. Nós fomos apresentar na UnB esse trabalho, e foi muito legal como foi a aceitação desse trabalho lá. E, fazendo oficina com Ernesto Cardenal, o poeta, o padre, o ministro da cultura do governo Sandinista na Nicarágua. Nós fizemos oficina com ele de poesia, e com o grande Thiago de Melo. Eles estavam coordenando essas oficinas e simultaneamente a gente fazia oficina com o maravilhoso Hermeto Pascoal, músico, genial o Hermeto, só de lembrar é um carinho enorme pelo Hermeto Pascoal, como esse cara é genial! Aí, o Thiago gostou tanto do nosso trabalho que nos convidou – o Transa Poética – para fazer o lançamento do livro dele lá em Brasília, dentro desse festival em uma livraria lá no centro do Planalto central do país. Fomos lá, eu, Mauro e Reinilson, fazer os poemas do Thiago. E o Thiago com aquela forma dele que até hoje aos 95 anos – que em março agora ele completou 95 anos e tá aí em atividade lá em Ribeirinho, no Amazonas – e o Thiago nos convidou e nós fizemos com ele aquele trabalho, com os poemas dele. E, da oficina que nós estávamos fazendo, tinha poetas de 14 países, aí houve uma discussão de como nós faríamos o arremate daquela oficina. Como a gente já tinha o hábito de fazer – no caso eu, o Mauro e o Reinilson, que estávamos nesse desenho – dei a sugestão pra gente montar uma grande exposição ocupando a Unb, os corredores. Aí, toparam. Vamos então, fazer essa grande exposição. Poetas do mundo inteiro, quer dizer, da América Latina. Aí discutimos a ideia do título, cada um dá uma ideia. Aí pensamos em “Psiu: a poesia chama”. Foi essa coisa espontânea. Os caras todos votaram na ideia, então, se chamou “Psiu: a poesia chama”, a exposição nos corredores da UnB. Ocupamos tudo, foi lindo, deu uma repercussão de mídia maravilhosa, entrevistas, bate papo. Eu fiquei empolgado com aquilo e falei “pô, que bacana, a gente interferiu em tudo, a gente deu condução ao Festival Latino americano de arte e cultura”. Então, voltando pra cá e conversando com os meninos, com o Mauro e o Reinilson, pô, a gente podia propor uma ocupação na cidade. Como que a gente iria fazer? A gente já vem trabalhando, então, vamos ocupar a cidade e assim foi. Nós procuramos o secretário João Hamilton Tolentino Trindade e falamos com ele. A gente está com essa ideia, queríamos fazer esse projeto, a gente ocupar, a gente chama os poetas, e ele disse, “Aroldo é muito boa a ideia, mas a gente não tem recurso pra nada”. Essa tristeza de até hoje não ter recurso para a cultura é uma porcaria. Porque na prática existem os recursos e tem que ser repassados, só que não priorizam a cultura. Mas o João, que é um amigo querido – João Hamilton – falou, “libero a casa toda pra você, o telefone, o correio pra você usar, a estrutura para ocupar. Você faz da forma que achar que deve, mas não tem dinheiro para

ajudar”. Eu falei: “tá vamos fazer, vamos buscar”. E aí começamos a convocar as pessoas, os escritores. E aí chamamos a minha amiga Ivone Silveira, que sempre esteve disponível e o Olinto, casal centenário, eles foram participar. O João Vale Maurício, como poeta. E o pessoal mais da nossa geração, uma moçada. E fomos fazendo esse trabalho. No final, a gente fez um trabalho, uma exposição com quarenta pessoas e com as apresentações poéticas dessas pessoas. Fizemos no Centro Cultural, fizemos no Parque João Alencar Athaíde, fizemos na Rodoviária, fizemos no aeroporto e fizemos também na Unimontes. Então, a gente fez uma ocupação mesmo, naquele primeiro momento do projeto e foi muito interessante. E criamos e demos o nome de Psiu Poético, porque antes era “A poesia Chama”, aí nós adaptamos à essa ideia de projeto, como foi o Trnasa Poética enquanto grupo no início. Fizemos o primeiro, o segundo, a coisa foi crescendo. No terceiro a gente já tinha participação de pessoas do Espírito Santo, de Belo Horizonte, de Brasília, de São Paulo (inclusive da USP, o Augusto Massi, professor de literatura que substituiu Antonio Candido), o Augusto Massi veio participar com a gente. Então, foi muito interessante. A partir do terceiro já foi pegando a dimensão nacional. Esse diálogo de Montes Claros, esse sertão roseano com o Brasil. Através dessa pegada nossa, espontânea, compromissada com o amor, com a afetividade, com a arte, que não se prende a amarras. Então, foi a partir disso, o nascedouro do Psiu Poético, que hoje tem 35 anos.

Taty: Responsável pela formação de diversos escritores e artistas, o Psiu Poético firmou-se como um projeto de resistência cultural. Quais os resultados dessa resistência ao longo de tantos anos?

Aroldo Pereira: Na prática, eu sou de me envolver com as coisas que eu gosto, naturalmente a gente busca as pessoas para elas também se ombrearem a essas ideias, a esses projetos. Hoje, dentro do desenho que o Brasil tem, os vários amigos, amigas, militantes da poesia, principalmente da linguagem poesia, eles amam muito esse projeto, tem paixão por estar aqui compartilhando do projeto. Vem gente do país inteiro, de todos os lugares, independente de qual distância geográfica exista, vem participando historicamente. Inclusive os maiores nomes, os mais proeminentes, isso de forma tranquila. Tanto você tem o maior nome que está aí em evidência na poesia no Brasil participando, quanto você tem a pessoa que está iniciando e de forma plural, é aberta a essas pessoas. E eu sempre falo que o toque de pedra, o toque, é você estar dentro do projeto sem pensar que você é aquele nome lá que todo mundo bajula. É um instrumento dentro do projeto coletivo, com esse olhar social, com o compromisso de fazer a sua linguagem aproximar do outro, seduzir a pessoa sem pensar que você é Thiago de Mello ou

Adélia Prado, ou Jorge Mautner, ou Arnaldo Antunes, ou Alice Ruiz. Não. Desvista disso, venha como poeta. E tem sido assim. E as pessoas participam de forma muito tranquila, saem com os outros que estão principiando no caminho da linguagem e é muito legal, porque dá responsabilidade com o andamento. Você não está se impondo como uma estrela disso ou daquilo, você é um ser que trabalha uma linguagem de sedução, uma linguagem que desperta o outro para a vida. E todo mundo que compartilha de forma tranquila tem essa dimensão no país do que é o Psiu Poético. E por isso a gente vem de algum tempo pra cá, já fazendo em Brasília, levando o Psiu no formato. Ocupa um espaço, um quarteirão, a UnB, uma Fundação Darcy Ribeiro. A gente vai para Belo Horizonte e ocupa o Palácio das Artes, ocupa o Teatro da UFMG, ocupa os espaços do estado fazendo o BH Psiu Poético. A gente vai para o Rio, ocupa o metrô, ocupa os espaços do MAM, ocupa as praias. A gente vai para São Paulo e ocupa a Patuá, a Patuscada, ocupa o Teatro da Moçada no centro, ocupa os metrôs. Aquela relação olho no olho, com o contato com as pessoas no metrô em São Paulo como a gente também tem feito no metrô em Belo Horizonte. A gente vai para São João Del Rei, onde prestaram homenagem a nós, maravilhosa lá. Também faz um Festival de Inverno, faz na Universidade, faz naquele teatro lindo de São João Del Rei. Então, é um diálogo com o país. As pessoas têm a dimensão dessa história, porque não é estrutura capitalista, porque a estrutura capitalista é a estrutura da morte. Tudo o que você faz com a visão do capitalismo. Naturalmente todos nós precisamos ter um salário digno, precisamos: professores; poetas; artista de forma geral; operários; o pessoal da construção civil; o pessoal da limpeza; todo mundo precisa ter salário digno. Quer dizer, cada profissão tem a sua dignidade e imensidão no atendimento humano, então. a gente não pode ficar tipo assim, o pessoal da medicina tem que receber isso, tem que explorar o outro, tem que fazer um papel de Deus. Não, todos nós somos deuses em partículas, todos nós, indistintamente, pois nossa origem tem essa origem da vida, da divindade. Então, todo mundo tem que receber salário digno pra viver, para ter a sua casa, a sua moradia, para ter a sua estrutura, ter a sua educação, atender seus filhos, seus netos, atender as suas necessidades de saúde. Então, é necessário um salário digno. E a arte também precisa, mas a gente pode, de forma mais solta abrir para que os outros recebam bem e convivam com isso. Geralmente quando você se veste muito de academia você acaba matando o artista dentro de você, e isso por experiência própria, por amigos, mata o poeta, mata o bailarino, mata o cineasta. Então, pegue todas as informações, pegue a academia como referência, mas deixe o artista vivo. Crie, faça a sua referência acontecer. Não se iniba porque o outro é o pós-doutor nisso ou naquilo. Ele tem todas as diferenças e dificuldades que todos os outros tem. Simplesmente ele fez um recorte e aprendeu aquela linguagem do recorte, mas a vida e o mundo não é só o recorte, é a pluralidade universal.

Então, todos nós estamos aprendendo a vida inteira, dos 12 meses de vida aos 103 anos. Todo mundo tem possibilidade de aprender. Então, não se iniba porque a outra pessoa é pós doutora em uma área, ela é pós doutora na área e que maravilha! Vamos compartilhar daquele conhecimento dela e passar o nosso para ela. Viva a poesia! Viva!

Taty: A 34ª edição do Psiu contou com um formato diferente, nesse período em que todos precisaram se adaptar a um cenário de pandemia. Como foram as implicações dessa situação no festival?

Aroldo Pereira: Como você sabe enquanto cidadã de Montes Claros, a poética e a política compõe o cidadão João Aroldo Pereira, e eu estava em campanha como candidato a vereador legislativo de Montes Claros. Então, eu reuni os amigos que são do trabalho, os vários amigos queridos: o Reinilson Durães, o Anelito de Oliveira, a Mirna Mendes, Gabriel Filke, o Jorge e vários outros e conversamos sobre o formato. Então, “vamos tocar esse formato, mas eu estarei em campanha, em um outro campo. Os dois “pês”, da poética e da política”. Então, eles foram tocando e a gente participando de alguma forma, mas eu não poderia também estar à frente, como é de hábito. Quando se é candidato ao legislativo a lei desautoriza isso. Na prática foi uma experiência muito boa, com vários filmes, com vários trabalhos, livros, diálogos, gente do Brasil inteiro. Mas nessa experiência nova. Inclusive eu, enquanto poeta militante e *performer* tenho feito vários a convite de gente de todo o país, inclusive de fora. Do próprio Estado Unidos, Portugal, a gente tem feito, mas é uma luta danada, é uma linguagem que você está aprendendo. Estar aqui olhando para vocês e conversando com vocês é muito potente. Agora, você fazendo ali, pelo computador, você não tem o olhar. Eu fiz um, me convidaram para fazer para seis países de língua portuguesa, um trabalho. Aí eu fiz, simultâneo. Eu sozinho dentro de uma sala falando com seis países de língua portuguesa, mas era uma solidão, que você não tinha resposta. Tinha uma pessoa puxando o diálogo. Você faz, mas aí, você não tem aquele retorno. E eu falava, como eu sou de falar os poemas todos, cantava algumas canções e no final foi exaustivo. Falando com seis países e que solidão! Mas são experiências diferentes. E o Psiu Poético, estamos fazendo. E esse ano vamos fazer da mesma forma. E esperamos, vamos batalhar para que todo o país seja vacinado e a gente tenha condição de fazer o ano que vem o Psiu Poético, Festas de Agosto, nossos catopês, marujos e caboclinhos, esse diálogo, esse olhar, essa aproximação. Caso haja essa condição, mas temos que nos cuidar. A vida é muito importante. A morte também, é claro, a morte é de maior importância e eu sou muito tranquilo para fazer a passagem. Eu acho que nós seres humanos tínhamos que dialogar mais com nós mesmos e com os nossos para a gente ter essa tranquilidade. Se for uma decisão do próprio desenho da vida eu

partir agora eu estou muito tranquilo, e sempre foi assim, desde que eu tenho consciência humana. Eu acho que a gente não tem que ter resistência com a morte, ela é nossa parceira desde os primórdios. Se você nasce com essa função de estar nascendo, está tentando fazer algumas coisas e está partindo. E é assim que funciona. Não precisamos adoecer tanto, nos enlouquecer tanto. Porque as pessoas acabam não entendendo e é do ser humano não entender. A gente busca o entendimento, mas nós não entendemos. Então, vem muita depressão no decorrer das vidas e a depressão já é uma morte sacana, tacaña, porque ela está tirando o barato de você estar naquele momento de viver, e você está morrendo ao invés de viver o que te cabe. Então, quando a gente nasce a gente tem essa função de nascer, poder viver “inventando coisas e amando pessoas”, como cantou o Belchior, e partir tranquilo na hora de partir.

Taty: Voltando um pouquinho lá nos anos 80, por que a escolha pelo mimeógrafo?

Aroldo Pereira: Esse era um movimento do Brasil. Inclusive quando se usa a palavra resistência, o Brasil estava em uma ditadura. A ditadura, ela inibe todas as manifestações, inclusive as que congregam. Se você juntou mais de 10 pessoas a ditadura já queria inibir. Então, oficialmente, por exemplo, as grandes editoras tinham dificuldade de trabalhar com o pessoal que propunha revolução, em todos os sentidos: humana, social, artística, então, vivia uma dificuldade nesse país. E, o próprio artista jovem, como em todas as épocas da humanidade – mas dentro de uma ditadura você tem mais dificuldades ainda – não tinha a forma de veicular a sua linguagem, a sua produção. Então, a resistência vinha disso, de você criar suportes e possibilidades. Você tinha livros que eram montados no papel higiênico, outros eram xerografados, outros eram mimeografados. Então, era um movimento poético-social nesse país. E nós fizemos o Espaço de Prática Poética, mimeografando os nossos trabalhos e a gente ia e pedia auxílio em uma entidade ligada à educação, porque toda escola tinha o seu mimeógrafo. Íamos lá, montávamos nossos livros e fazíamos circular. Fizemos a *Revista Espaço de Prática Poética*, muitos poetas publicaram esses trabalhos artesanais, muito bacana. Era um projeto de você colocar a sua linguagem circulando no meio das pessoas.

Taty: O que você pensa a respeito da conservação das suas obras?

Aroldo Pereira: Volta e meia uma pessoa fala sobre essa preocupação. Há mais ou menos 10 anos atrás teve um movimento de um professor de literatura, amigo nosso, professor Anelito Pereira de Oliveira, fez um movimento para criar a Fundação Aroldo Pereira, a ideia. Batalhou, mas as pessoas têm resistência. Ele fez pelo menos umas 8 reuniões em lugares diferentes

propondo isso, exatamente pelo trabalho, falando o que você está falando agora, para recolher. Batalhou tanto, mas as pessoas dentro da cidade têm resistência disso. Eu mesmo ficava inibido com essa proposta dele e ele dizia: “você está simbolizando todos nós, então, vamos puxar essa luta para fazer a Fundação Aroldo Pereira”. E isso existe no país e no mundo, o artista em atividade, que está fazendo, que não para de fazer tem uma fundação em nome dele, tem uma estrutura. Ele tentou, mas as pessoas com muita resistência, ainda mais na nossa cidade, que é muito conservadora. Então, as famílias tradicionais da cidade pensam que são elas que mandam em tudo, então elas demonstram essa resistência. Pô, um negro lá do morro, pobre. Então, tem essa resistência. Eu acho que seria bacana ter uma fundação, ou então Fundação Psiu Poético. Sábado mesmo eu fui abordado nesse sentido por um amigo nosso que mora no Canadá: “ah, e o trabalho? Vai criar um trabalho, uma referência, a estrutura, pra ter todas as suas coisas à nossa disposição?” e eu falei: “!ah, não sei. Tomara!” As pessoas discutem isso. Eu me coloco à disposição, mas não posso ser a pessoa que vai puxar isso. Igual ao Anelito de Oliveira, o professor, 10 anos atrás ele puxou isso de forma organizada, mas sentiu as paredes todas colocadas.

Taty: Como foi o processo para elaboração de *parangolivro*? Você primeiro pensou no livro e depois começou a compor os poemas, ou você já vinha escrevendo os poemas e só depois pensou em lançar a obra?

Aroldo Pereira: Eu costumo dizer que eu tenho um poema só no decorrer da vida. Só que ele vem com as variantes. Esse poema todo gritando “sou um negro brasileiro querendo liberdade para todos os negros e negras, para todos os índios e para o povo pobre desse país”. É sempre isso como referência. E a partir dessa base vai se traduzindo as inquietações, as dificuldades daquelas crianças da poça d’água que tem lá dentro do *parangolivro*, as crianças sob o sol, as crianças negras ali. Vem de tudo, o poema movimenta, ele é um movimento. O próprio título do livro, o poema que abre ele é um movimento. É um movimento denunciando aquela ação que vem, como também ele é biográfico dentro desse desenho das inquietações, das informações, das dicas, do que formata, do que forma aquele ser fragmentado, aquela personagem. O livro vem se criando através dessa ideia, então, é um trabalho movimento. E quando eu resgato “não tenho nada com isso”, que é uma homenagem ao Rai Calores – Raimundo Felicíssimo Colares – de Grão Mogol e criado em Montes Claros, ali é um outro poema movimento, em prosa, forte, denso, denunciando que o Rai foi assassinado. Nós não temos as bases todas, mas ele foi assassinado, foi incendiado dentro de um hospício, com um

cigarro no colchão, quer dizer, o cara foi assassinado. Aquele poema movimento denuncia isso, e denuncia o quê? Que esse artista tem a dimensão plural da arte no mundo. Ele representa Grão Mogol, Montes Claros, Minas Gerais, Rio, São Paulo para o mundo inteiro. Morou em Nova York, ele e Hélio Oiticica, no mesmo apartamento, criando as suas artes. Foi para França, ocupou espaços, foi para Itália. O Raimundo assassinado dentro de um hospício é um grito, é uma dor, e ali “não tenho nada com isso” é um movimento que denuncia isso. Eu fiquei sabendo através da minha mãe, eu voltando de um feriado de Corpus Christi. Eu e minhas filhas Amora e Amanda estávamos passeando em Águas Quentes, eu e elas, pequenas. Eu e a Baby havíamos nos separado, a minha primeira esposa, a Baby Sperança – a Rita Rocha –. E quando eu chego para o trabalho em uma segunda feira, com as meninas, mamãe me dá essa notícia do meu amigo que tinha sido enterrado, e eu falei “qual amigo?” e ela disse “Rai”. Foi uma dor tamanha e eu fui trabalhar, trabalhava no IBGE e eu fiquei a manhã inteira com aquela dor tamanha. Aí, eu me escondi em um sala lá do trabalho e fui produzir aquele poema movimento-manifesto. Saiu publicado em todos os jornais na época. O Rai era um personagem nacional, estava no Caderno B do Jornal do Brasil, na Ilustrada da Folha de São Paulo, no segundo Caderno do Estadão, estava no Jornal Nacional, na tv. Os jornais publicaram aquele poema, aquela prosa. Então, ele vem dialogar com o “parangolivro”, o texto que abre. Esses são textos essenciais: o que abre o parangolivro, o próprio “olhos urbanos”, que é a inquietação das cidades de porte médio no Brasil e suas carências. São carências enormes e são dificuldades de quem está no comando. O poema “olhos urbanos” denuncia tudo isso. E isso está aqui, está em Uberlândia, está em Juiz de Fora, está em Campinas, está em Campos e está também em capitais como a própria Curitiba, tem essas dificuldades, como o próprio Rio de Janeiro, que virou uma catástrofe depois da zona sul ali. Tudo é uma catástrofe. Quando você passa no Meyer, como dizia o Nelson Rodrigues, você saiu do Rio de Janeiro, quer dizer, o Rio de Janeiro não é mais o Rio de Janeiro depois do Meyer. Então, o poema “olhos urbanos” denuncia isso. São as desestruturas das cidades de porte médio no Brasil, que é onde eu vivo, que é o meu país. E, fechando ali essa questão de movimento, que é o *parangolivro*, você tem o “rua formosa”, que vem da afetividade. Eu estou perdendo um tio, é um fato. O tio Luis Veloso que morreu em um acidente de moto e o poema vem descrevendo isso, essa dor. Mas ele vem dialogando com o que me alimenta que é a minha arte, é o meu ser formado por arte, e a dificuldade estrutural. De repente estou indo para a despedida final, o tio virou memória e aí vai rememorando. Tanto é que o poema faz uma homenagem aos mortos da minha família, pai, tios, tias, sobrinha, irmão. Porque é um poema-movimento também. Esses quatro poemas são a referência maior, os outros são os diálogos que surgem. Quanto a ideia de criar o livro, tem vários que são dentro do projeto

parangolivro, 90%. Os outros são os complementos que existem. Como eu disse que escrevo um poema só. Agora mesmo eu estou com o *Parangolares*, que deve sair agora, este ano pela editora Patuá. Aqui é o Rai que fez o retrato do Aroldo Pereira no ano de 1979 (Aroldo mostra o desenho na contracapa de *Cinema Bumerangue*), então, Raimundo Colares. Eu devo usar inclusive essa foto do *Cinema Bumerangue* no próprio *Parangolares*, para o diálogo em homenagem. Porque dentro dos livros todos sempre tem o Raimundo Colares. Raimundo também participou das reuniões para a criação do Transa Poética, que depois criou o Psiu Poético. Ele também participou e teve ideias mirabolantes, mas não se continha para ensaiar, para preparar como eu, que sou uma pessoa que me contendo. Tanto é que o Psiu Poético existe há 35 anos, porque mesmo sendo a pessoa inquieta que sou, em todos os sentidos, até nos afetivos, eu sou uma pessoa centrada. Mesmo com todas as loucuras, hiperativo em todos os sentidos eu ainda sou centrado. Eu faço o projeto há 35 anos e está centrado na minha atitude, porque eu seduzo todas as pessoas: a estrutura burocrática da Unimontes; a estrutura burocrática da Secretaria de Cultura; os artistas no Brasil inteiro. E a gente toca esse barco bêbado pelo mar afoito, mas revoltado. Então, a gente vai tocando esse barco bêbado do Psiu Poético pelo mar revoltado do Brasil e muita gente não consegue. Eu tenho amigos maravilhosos com ideias mirabolantes e eu que sou um cidadão de 61 anos, vou vacinar daqui uma semana, duas no máximo. Então, tenho amigos geniais aqui que tinham os projetos e tem, mas nunca agiram para concretizar. Porque o Psiu Poético era para ser o mundo inteiro, mas eu agi para fazer no Brasil. Então, é uma ação. Meu amigo Paulinho Ribeiro, da mesma idade que eu, o Paulo Farias Ribeiro que virou memória agora, amigo querido, a gente convivia menino, o tempo todo vagabundeando, ele também hiperativo, dentro de uma família burguesa, rica, com as estruturas todas, mas a gente era amigo. A gente fez o movimento do Diretório Central dos Estudantes, criamos a Chapa da Pesada. No Rio ele morou em um barraco em Santa Tereza eu ia pra lá e ficava com ele. E então, ele virou secretário do meio ambiente e fez uma revolução verde em Montes Claros de forma digna, ele criou de forma muito bonita isso. Acho que as pessoas tem que ter atitude, serem despojadas, não ficar esperando o milagre da super produção, do super acontecimento. Vamos fazer as menores coisas, que elas vão crescendo na possibilidade.

O projeto do *parangolivro* tinha desde o nascedouro coisas que dialogam, que estão lá em outro tempo, mas vem o projeto e se perfaz acontecendo nesse diálogo. Você vai visitar o Hélio Oiticica, que é um artista que revolucionou o Brasil a partir da sua atitude. Ele criou os parangolés, criou as exposições que interferiam nos espaços todos das galerias, a própria Tropicália. Depois ele morreu enganchado em uma obra dele, em um dos seus ninhos, uma obra lindíssima. Quando as pessoas pensaram que ele tinha viajado para encontrar o namorado,

passam 3 dias e ele está morto dentro do próprio apartamento onde morava, enganchado no seu ninho, que era uma obra de arte. E aí, você pegando essa tragédia, porque ali eu estou dialogando e dizendo que eu amo o Hélio Oiticica, com a poesia que o Hélio representa. Quer dizer, vem a tragédia que segue a arte. Eu sou um ser trágico, maravilhosamente um ser trágico. Daí vem os meus principais diálogos, os três: aí vem o Raimundo, meu irmão, padrinho da minha filha Amora, amigo da minha ex esposa Baby. Chegava duas da manhã em casa e eu falava “ah Rai, não vou te atender, vou dormir” e a Baby atendia da melhor forma, de madrugada. Ficavam lá e tricotavam e ele mostrava as obras de arte dele na madrugada. Eu tinha que dormir, trabalhava no outro dia. Quer dizer, todos nós trabalhávamos. Ele estava trabalhando enquanto artista, criando na madrugada. O Rai, que está aqui no *Cinema Bumerangue* e que agora é título do meu próximo livro que é o *Parangolares*, ele acaba incendiado em um hospício. O Torquato Neto que está lá no princípio quando eu tinha 15 anos, dos *Últimos dias de Paupéria*, ele se auto internava. Tanto é que o Sérgio Sampaio fez a canção: “Fui internado ontem/ na cabine 103/ no Hospital do Engenho de Dentro/ só comigo tinham dez/ Eu tô maluco da ideia/ guiando o carro na contramão/ saí do palco e fui para a plateia/ saí do quarto e fui para o porão”. Aí são dois caras geniais, o Sérgio Sampaio, capixaba, músico e poeta maravilhoso, homenageando o Torquato Neto, poeta genial que saiu lá do Piauí. Isso depois de uma grande conversa que os dois tiveram ali em um boteco, na Lapa, no centro do Rio. E o Sérgio Sampaio depois veio a ser meu amigo. O Torquato é meu amigo a vida inteira. Eu não o conheci. E depois se despede de forma trágica, no dia que ele completou 28 anos. Ele e a Ana saem, vão beber, festejar o aniversário, voltam para casa, a Ana dorme e ele escreve um bilhete, tira a roupa, vai na cozinha e abre o gás e no outro dia é encontrado morto: “Não balance muito o Thiago, porque ele pode acordar”. Thiago era o filho dele que tinha um ano e pouco. Então, o Torquato faz essa despedida trágica e marca a cultura brasileira pra quem pensa o Brasil. Aí vem o outro, que era um boxeador negro, que a Mãe África no Brasil, ele foi marinheiro, depois foi servidor doméstico, que é o Arthur Bispo do Rosário. Grande Arthur, que é o meu terceiro da trajetória. O *parangolivro*, o *Parangolares* e será o *Parangosário*. Então, o Arthur Bispo do Rosário vive aquilo tudo e eu conheço o Arthur através de uma visita com o Geraldo Carneiro, músico, letrista e grande poeta e escritor de novelas, de teatro e da Academia Brasileira de Letras. Eu fui aluno do Geraldinho em uma oficina de poesia no final dos anos 1970 início de 1980, lá em Ipanema, no Leblon. E a gente tinha no final uma visita ao Arthur Bispo do Rosário. Ele no hospício, no espaço dele lá. Conhecemos ele e a obra dele primeiramente lá no hospício. O Arthur a partir do diálogo, do caminho. Ele queria conversar com Deus, então ele pegava aqui o seu anelzinho de presente e colocava em uma obra. Se você

desse pra ele o seu batom ele colocava na obra e ia criando o seu caminho para o céu, pra encontrar Deus. Então, essas pessoas maravilhosas, que são de dentro do meu micromundo, elas são para me puxar também para o diálogo com o outro. Todos nós temos o nosso micromundo, mas a gente abre como as flores se abrem para as pessoas se aproximarem delas. Então, os deserdados do mundo sou eu e esses favoritos.

Taty: *Parangolivro* é composto pela miscelânea das diversas artes e assim de inúmeras vozes. Comente um pouco a respeito dessas vozes que compõe a obra.

Aroldo Pereira: Eu digo, até no livro lá no seu início quando ele menciona dedicando à Juscelina Pereira Neta, que é a matriz, eu falei sobre ela: a atitude. Jorge Henrique Mautner, que é o Jorge Mautner, queridíssimo. Quer dizer, são pessoas com mais de 70 anos, todas as quatro aqui. A Juscelina completa 91, o Mautner completou agora em janeiro, dia 17, 80 anos. Michael Philip Jager, o companheiro Mick que criou os Rolling Stones, eles são que nem a rainha, lá na Inglaterra e o Mick já está com os seus 78. Vem o Luis Inácio que é essa referência de inquietação no Brasil. Um cidadão negro no Brasil e maior presidente da história deste país, exatamente por ser do povo e saber o que é necessidade. O cara não está querendo ser rei de nada, nem o pós-doutor de nada. Fernando Henrique é um grande cara, mas o Luis Inácio mostrou a dimensão de ser mais plural, porque entende uma barriga vazia, porque entende uma família sem um lar, porque entende os irmãos que não tem acesso à escola e à educação. Entende porque viveu e vive e sabe, não inventou, não teorizou. Então, são homenageados aqui dentro desse desenho. Essas figuras compõem esse paideuma dentro do conjunto outro que são os escritores. O próprio Torquato, o Osvald, Ferreira Goulart, que eu não citei, queridíssimo, inclusive grande poeta e um amigo muito querido. E os próprios artistas que eu disse aqui, estão muito dentro. O Hélio Oiticica está muito dentro do desenho. O Raimundo Colares que é uma presença permanente e também o Arthur Bispo do Rosário. Então, eles dialogam com toda essa miscelânea que vem das outras coisas, dos nossos batuques tão lindos, dos nossos negros catopês, marujos e caboclinhos. A produção do Torquato até hoje tem que ser mais estudada para valorizar a base literária da Tropicália. Então, é de muito afeto a minha relação com a produção dele. E com o cinema, o próprio Cinema Novo. Tem a Onda do Glauber Rocha, ele aparece aqui no *Cinema Bumerangue* e o Glauber tem uma produção linda, que revolucionou o cinema no mundo a partir das necessidades do Brasil. Também está dentro dessa referência, porque o cinema é muito presente. Como eu disse, o cinema, as artes plásticas, a dança, os batuques. Então, o Glauber também está aqui. E, dentro dessa coisa pictórica, porque quando o Carlos Alberto Prates Correa vai e produz a sua declaração de amor à Montes Claros e ao Norte

de Minas com suas obras de cinema, ele, de Montes Claros pega todos os diálogos dessa cidade com o Brasil, mas concentra ali, naquela declaração de amor. A mãe natureza aqui e as artes, e os catopês, marujos e caboclinhos, mas principalmente a marujada que ele usa em vários dos seus filmes. Então, isso está dentro dessa busca. Pra você, Taty, que está puxando esse trabalho para dentro da academia, que é importante sim, para possibilitar que os outros também discutam mais, se aproximem mais sem temor, com tranquilidade e entender melhor isso. Mas tudo está dentro do que eu propus, do que eu falo no início da nossa conversa. Eu coloco dentro do diálogo, porque não tem o outro que é mais importante, nós somos importantes juntos. Cada um que está criando o seu diálogo com o mundo, que está criando o seu olhar com as referências que tem, com tudo que incomodou, que derrubou, que fez ficar mais apaixonado pela vida através daquele filme, daquele poema, daquela dança, daquele quadro, daquela performance, daquela intervenção, tudo isso que desperta, que choca, que faz pensar, que quem se dispõe pode criar, tem muita importância. Então, todos esses momentos, com essas pessoas dentro da minha trajetória, elas me tocam de alguma forma. E de alguma forma eu faço uma frase, um verso, um poema um pouco mais longo para dialogar, para falar daquilo. Então, agora eu vou dar sequência com o *Parangolares* e depois, caso eu tenha oportunidade, o *Parangosário* e assim sucessivamente, se eu viver até os 103 ou até os 63.

Taty: O parangolé é uma parte constitutiva das suas performances. Fale sobre essa sua vestimenta que sempre usa em suas apresentações.

Aroldo Pereira: O parangolé ele já é aquele diálogo forte com o Hélio Oiticica, que cria os parangolés no movimento da Mangueira, a escola de samba que no próprio poema eu falo do Raimundo morro de Montes Claros e o Hélio Oiticica do morro da Mangueira. Quer dizer, os dois artistas plásticos convivendo com o povo de forma plena. O Raimundo com toda a cidade, namorava os meninos da periferia de Montes Claros e o Hélio namorava os meninos do morro da Mangueira, os passistas. Quer dizer, essa integração com as diferenças. E o parangolé vem disso, o Hélio criando para os passistas e influenciando a Tropicália. O Caetano mesmo em alguns momentos usou o parangolé para se apresentar, mas o parangolé tem o intuito, o sentido de dialogar com a Mãe África, as cores já são uma referência da Mãe África. E o Hélio Oiticica usa para vestir os passistas da Mangueira, que é a escola que ele convivia. Só que o meu parangolé é um pouco mais estilizado e mais longo, porque ele dialoga também com os super-heróis da invenção: “O herói tem uma capa de estrelas/ e tem um cinto de cometas” como canta o Jorge Mautner. Então, isso aqui dá o movimento, seduz a pessoa para olhar. Taca o vermelho ali, o azul e a dança. Ele é para dialogar com isso que eu desejo tanto, as artes plásticas.

Taty: Inúmeras críticas sociais são encontradas nos versos de *Parangolivro* e uma muito marcante é a crítica que você faz à cidade. Como se dá essa relação do poeta militante?

Aroldo Pereira: A arte ela não foge da vida, a arte está integrada, está contaminada com a vida cotidiana. Você não está em uma torre, como se fala, em uma torre de marfim. Você está dentro do esgoto, dentro do asfalto, você está no barro do morro, você está no meio das pessoas, você está no amor, no abraço, no cheiro, nos perfumes, você está nos temperos, no Mercado, na praça, você está nos gabinetes, você está no dia a dia. Então, a cidade, a *cit * – o Augusto de Campos também fala – a cidade está no meio de nós e nós estamos no meio da cidade. A gente não tem que fugir. Quando eu falo do contexto, inclusive, aqui está cheio de avenidas, de ruas e avenidas de São Paulo, Rio, Montes Claros a presença dessas ruas está aqui. Porque são as veias, as artérias de qualquer cidade. Você tem que andar na rua, você tem que conviver com o outro, com a outra persona. Então, você tem que andar nas avenidas, nas praças, nos metrôs que a gente gosta tanto de usar e está também na poesia “maça”. Essa convivência com a cidade também   uma responsabilidade social. Quando se criou Aroldo é a cidade, é porque eu adoro estar no meio das pessoas, eu sou o meio das pessoas, eu sou as pessoas. Então, eu estou no meio delas e convivo com elas com muita responsabilidade e com muito afeto. E a poesia não foge disso, porque “a vida vai passando e a poesia não vem”, mas a gente sempre fica tentando buscar a poesia. Isso eu digo quando falo de “olhos urbanos”, ela taca o dedo na ferida diretamente. E muitas pessoas falam “mas como você escreve um poema desse, falando de Montes Claros? É isso que você pensa de Montes Claros?” E eu falo, isso está muito claro para quem vive em Montes Claros, não está ausente. Quem está olhando para Montes Claros enxerga e quem está olhando para o mundo enxerga, não existe perfei o. Todos nós tentamos fazer o melhor, é claro que nós tentamos, principalmente, porque nos primórdios a gente gosta da gente e a gente quer conviver com o melhor. E como a gente se estende para o coletivo, para todas as outras manifesta es e experiências, a gente quer o melhor para todos, quem tem responsabilidade social. Acho que   por aí. A poesia com toda a sua nulidade, com toda a sua dificuldade da praticidade no dia a dia, com todo esse distanciamento que a academia pensa, mas ela está muito dentro do outro, está nas vísceras, ela está no sangue, ela está no cora o que batuca. Ela está no olhar, ela está naquele momento que você vai tentar uma consulta e não consegue porque não tem dinheiro e os médicos estão comprometidos com outras coisas, então, a pessoa morre na fila sem ser atendida. Ela está naquele momento que uma bala perdida mata um garoto negro de oito anos e   tão doloroso para todos os familiares e principalmente para a

mãe, e pra quem tem sensibilidade. Ela está quando um imbecil, miliciano mata um garoto, torturando o garoto e machuca. Isso porque o seu olhar nazista pensa que a mãe do garoto tem que ficar só pra ele. Isso é uma dor. E a poesia está comprometida com isso. Ela está comprometida quando você vem com aqueles fazendeiros latifundiários roubar a terra das cidadãs e cidadãos matrizes do Brasil. E aparece um imbecil, como o ministro do meio ambiente, colocando a sua irresponsabilidade diante da vida daqueles índios, roubam a terra dos índios e matam os índios com doenças. A poesia está contaminada pela vida e que maravilha! A poesia tem que se sentir assim. E quando os nossos meninos, companheiros, que ficam babando a preciosidade da linguagem dentro de gabinetes das academias, coitados, eles estão fugindo da vida. Eu sou um negro lambuzado pela vida, graças a Deus. Minha poesia tem isso.

Taty: Como você vê a literatura brasileira atualmente, em especial a poesia contemporânea brasileira?

Aroldo Pereira: Nós temos experiência magníficas, nós temos artistas que estão produzindo coisas lindas. Você pega um Bruno Brum aqui em Minas Gerais, que é um artista, um designer, um poeta, militante, um garoto que participou várias vezes e lançou dois livros no Psiu Poético e tem um trabalho incrível. Você pega a poeta Mirna Mendes que é filha da Unimontes e tem um trabalho poético incrível, pouco difundido, com alguns livros esparsos, os poemas. Não tem um trabalho só, mas é incrível. Você pega a poeta Patrícia Gisele, com seus trabalhos também, dois livros em edições menores com muita dignidade, fazendo a sua poesia plena. Aqui, o Gabriel Filkle que é outro garoto com uma produção bonita, ele enquanto bailarino, artista plástico e poeta, também beijando o cinema. Muito bonito esse trabalho. Essas pessoas aqui em Minas Gerais. Você tem nomes fortes e pesados trabalhando e produzindo a sua poesia como Luís Turiba, que é nascido no nordeste e morou em Brasília, mora no Rio, foi criado no Rio e tem um trabalho incrível enquanto poeta, jornalista, uma poesia densa. Você tem Jairo Fará, lá em São João Del Rei, que é um cineasta, um poeta, um professor de literatura e que produz coisas bacanas demais. Eu estou falando mais de Minas, mas a gente vai lá adiante e você pega Alice Ruiz. Enquanto poeta, ela é incrível, uma curitibana e tem um trabalho maravilhoso com várias experiências no campo do gênero, puxando a linguagem feminina, fazendo pulsar e denunciar as atrocidades. A Estrela Leminski é uma garota maravilhosa e hoje talvez tenha seus vinte seis a vinte oito anos, não sei bem. Todas essas pessoas estiveram com a gente trabalhando aqui em vários momentos com o Psiu Poético, aqui e fora. Junto. Então, a Estrela tem um trabalho lindo enquanto poeta, uma produção bacana. Ela é filha do Paulo Leminski e da Alice,

também é cantora, compositora. Ela e o Théo Ruiz, que é um músico do interior paulistano e fazem um trabalho incrível. A Estrela Leminski tem uma obra muito bonita. Lá no Rio Grande do Sul tem o Ricardo Silvestrin, digníssimo, um mestre da linguagem poética, poeta maravilhoso de Porto Alegre que vale a pena a gente conhecer. Voltando ao interior do Rio você pega o Éle Semog, negro e estupendo, com uma poesia que dialoga com todas as nossas referências matriciais da negritude da Mãe África, da umbanda, do pensar negro no mundo. Vale a pena conhecer, muito bom. Você pega a própria Adélia, que é de outra geração e está chegando aos oitenta anos, mas tem uma produção, e conseguiu abrir um leque para a discussão da feminilidade na linguagem poética incrível, na década de 1950, quando Carlos Drummond de Andrade – nosso querido coestaduano Carlos – publicou uma coluna no Jornal do Brasil comentando que havia recebido um pacote de poemas da Adélia. Então, a partir daquilo foi o *Bagagem*, o primeiro livro dela que foi publicado e as pessoas começaram a consumir através daquela crônica que o Carlos Drummond escreveu no Jornal do Brasil, no Caderno B. E, Adélia é muito presente para quem experiencia, para quem busca conhecer a poesia do Brasil e a poesia feminina com esse olhar da Adélia. Ela morando ali no seu lugarejo, Divinópolis, e dialogando com o mundo. A Adélia é maravilhosa! Agora tem um poeta que ele sacudiu o mundo, hoje ele é memória, o Manoel de Barros. Também morando lá no seu espaço, na sua fazenda e falando com o mundo a partir de lá. Mas antes ele tinha se contaminado com o cinema francês, aí voltou, foi vender gado. Ele trabalhava metade do dia até umas três da manhã comercializando seu gado, na fazenda e depois produzia até de madrugada a sua poesia. O Manoel de Barros tem uma linguagem maravilhosa enquanto poeta e aquilo seduz as pessoas. E as pessoas pensando que todas elas podem escrever igual a ele, mas é um engano maluco. Você teve uma série de Manoeis de Barros aí. O Manoel ficou conhecido assim como o Zé Coco do Riachão, a partir dos sessenta e cinco anos, como a Clementina de Jesus. A partir dos sessenta e cinco anos conheceram a Clementina e foi lançada a obra dela, ela com aquele vozeirão no samba. E o Manoel de Barros com sua poética ficou conhecido nacionalmente a partir dos sessenta e cinco anos. E o Zé Coco do Riachão do mesmo jeito aqui. Aí o mundo começou a conhecer essas pessoas. E o Manoel produzindo e de repente chegou um *bum*, na década de 1990 e todo mundo era Manoel de Barros, os poetas. Você começou a ler uma série de Manoeis. O pessoal pensava que era fácil, mas era a linguagem do Manoel, magnífica, linda, sedutora. Esses poetas, independente da nova geração e você tem uma série dessa nova geração fazendo. A própria Noélia Ribeiro que é uma pernambucana candanga, que foi morar no Rio garota e depois a maior parte da vida dela é em Brasília hoje. A filha da nossa Brasília do Norte de Minas. Então, a Noélia Ribeiro lá tem um trabalho muito bacana enquanto poeta e também tem produzido

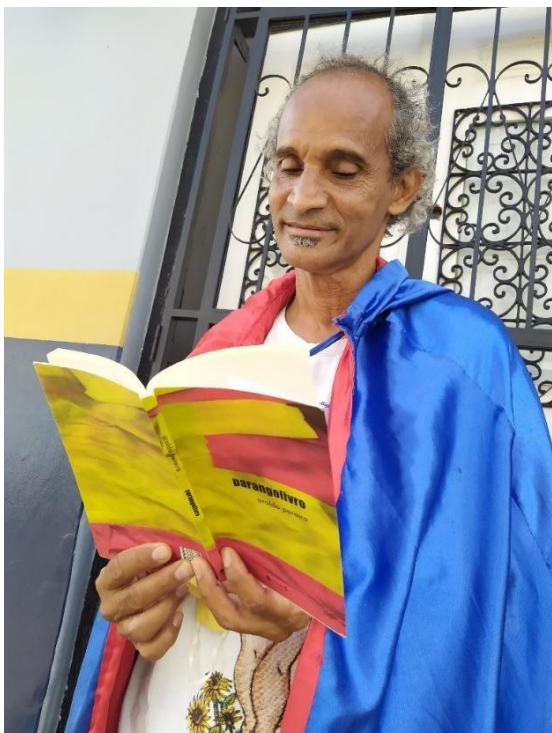
muito e de forma permanente os seus livros. Na prática ela tem hoje quatro livros, que ela lançou um lá atrás, mais de vinte e cinco anos atrás e ficou parada, cuidando dos filhos que foram crescendo e depois ela retomou. Agora ela tem três livros novos e é muito bacana enquanto poeta e vale a pena a gente conhecer de perto. Quando a gente vai citando eu vou me lembrando e se eu for citar a quantidade de pessoas aqui é muito grande e vai preencher muito tempo, porque eu convivo com essa cena, com essas pessoas. Nós estamos juntos nesse trabalho. Você tem o Wagner Merije que é um poeta genial também, um companheiro. Belo Horizonte, São Paulo e agora já está em Portugal, há uns três anos e produzindo muito. Tanto os poetas portugueses, quanto os daqui. O Merije é meu parceiro, meu amigo e tem um trabalho muito legal, e também merece ser conhecido mais plenamente. E tem também o Vanderlei Mendonça, em São Paulo que é um poeta e tanto. É poeta e editor e é tão preocupado em trabalhar. Bonito, isso! O Vanderlei tem publicado coisas maravilhosas, de todas as épocas da poesia no mundo e da maior qualidade. Mas, são muitos. Tem uma poeta nova aí, nova em trabalho publicado, que eu também gosto muito, que é a Helena Russano. Ela lançou um trabalho agora e chama *Quero Quero*, pela editora Patuá, e é muito bom o livro. Vale a pena a gente conhecer e ele está sendo comercializado agora, deve ter quinze dias. Mas como eu convivia muito com a poesia dela já, esses dias o livro chegou lá em casa, eu li e está lindo o livro. Vale a pena as pessoas conhecerem. E também, pegando a vizinhança aqui a gente tem um movimento lindo de Pirapora, o pessoal do Tamboril. O Geraldo Magela, um poeta que experimenta muito a linguagem da beira do rio São Francisco. Um trabalho infantil, mas ele tem vários já lançados no Psiu Poético, *Manhã Sinfônica*. *Olhos do Vento* do Edson Pereira Lopes, que é da região de Curvelo, mas atualmente mora em Buritizeiro e tem um trabalho muito bacana. Você tem a Brenda K. Souto com um trabalho lindo, pela Tamboril Edições. Ela é pregressa da Unimontes e é também de Pirapora. Então, tem esses trabalhos circulando, muito bons, sempre tem pessoas. O Rafael Ferreira de Oliveira é o responsável por essa coleção da Tamboril. São trabalhos novíssimos que estão saindo e eu acabei de receber. Um trabalho lindo dessa menina, desses companheiros, desse povo da cena poética brasileira. Então, eu acho que todos esses que eu citei aqui, pesquisando, quem gosta de literatura vai adorar, e tem muito mais. Se fosse pra citar eu ia citar duzentos, são muitas parceiras e parceiros nessa cena. E, falando de parceiros eu lembrei da Helena Soares, agora ela está assinando Helena Afonso Soares, e ela está no nascedouro do Transa Poética também. Naquele momento ela usava o nome de Lena Luma. Ela era do nosso grupo e está com um trabalho lindo. Ela desenvolve com a performance, o teatro e a poesia em Belo Horizonte. São vários livros e é uma poeta digníssima também, com a sua linguagem, com a sua busca, com o grito feminino embutido na sua produção poética. Então, é

uma parceira, falei dela e me arrepiei. Beijos para esses poetas todos e essas poetas lindas. É uma infinidade de colegas e parceiros, mas esses que eu citei aqui estão muito presentes.

Taty: Pegando um gancho da pergunta anterior, como você vê a importância de suas obras para a literatura/poesia contemporânea brasileira?

Aroldo Pereira: Eu não tenho esse olhar formatado, exatamente porque eu não me preocupo com esse estudo do meu trabalho com os outros. Então, eu fico feliz que vocês estão fazendo isso. Volta e meia uma ou outra pessoa está debruçando, está buscando, tem o diálogo, a gente tem conversado. Mas, eu gosto mesmo é de fazer, eu sou um fazedor e a poesia está dentro desse bojo do fazer. E me agrada muito. Volta e meia tem uma escola preparando um trabalho, alguma universidade preparando, pessoas que me convidam para me homenagear. Eu tive o prazer, um período aí, de ser homenageado simultaneamente, eu e o Thiago de Mello, pela Fundação Carlos Drummond de Andrade, lá em Itabira, dentro de um festival de cinema. Foi um negócio emocionante! E nós dois, ele lá com a sua roupa toda branca e eu com o meu *all star* vermelho, foi lindo aquilo. Então, é muito bacana isso. A gente vai em São Paulo, eu recebi homenagem no Sesc São Paulo, um trabalho lindo onde eu fiz uma palestra, um bate papo enorme, como esse aqui, com as pessoas lá. Perguntas, respostas e foi muito legal. E tem sido, em Curitiba, Brasília, São João Del Rei, que a Universidade fez uma homenagem muito legal a nós. Ali sendo homenageado no Festival de Inverno alguns anos atrás. Então, esse diálogo me agrada muito, exatamente por ser artista, eu sou um artista desde menino. A palavra artista é o arteiro, é o que inventa um jeito de aproximar das pessoas. O meu jeito de aproximar das pessoas é fazendo o que eu faço: a minha arte, a minha escrita. Muita gente fica incomodada por não entender ou por se achar atingida com o texto. Tanto é que meu livro acabou com um pai que entrou contra a Unimontes na justiça porque o livro tinha sido adotado para o vestibular. Coitado desse pai! Deve ser um moço que elegeu essa figura que virou presidente desse país. Tem essas coisas. Eu acho que, como eu disse, sendo artista eu me considero artista desde menino. O artista no sentido mais simples do que possa ser artista, mais tranquilo, mais despretenso. Então, por ser artista eu quero me aproximar das pessoas com minha linguagem despojada, com o meu jeito afetivo, com minha linguagem agressiva para cobrar direitos, com a forma de atuar. Chamando os outros para ombreados estarmos lutando por um mundo melhor para todos.

Fotografia 01



Fonte: Taty Alkmim (2021)

Fotografia 02



Fonte: Taty Alkmim (2021)

Fotografia 03



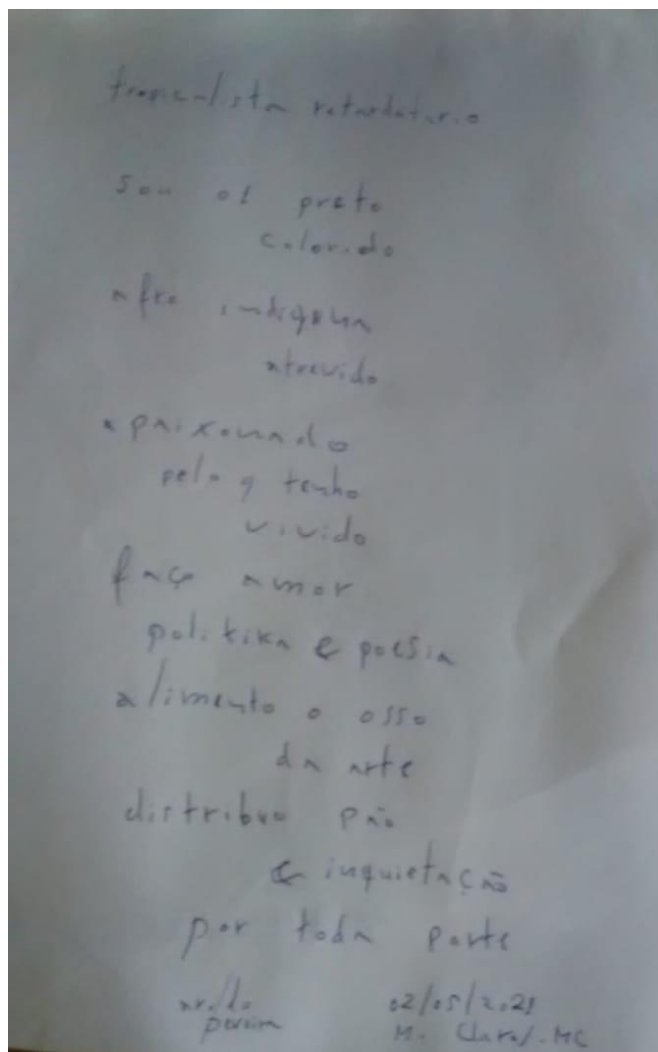
Fonte: Taty Alkmim (2021)

Fotografia 04



Fonte: Taty Alkmim (2021)

Fotografia 05



Fonte: Aroldo Pereira (2021)

tropicalista retardatário

sou 01 preto
 colorido
 afro indígena
 atrevido
 apaixonado
 pelo q. tenho
 vivido
 faço amor
 política e poesia
 alimento o osso
 da arte
 distribuo pão
 e inquietação
 por toda parte
 (PEREIRA, 2021)