



Vitor Grabowski de Paiva

CEP 20.000 - Centro de Experimentação Poética

Uma utopia falada

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
julho de 2020



Vitor Grabowski De Paiva

**CEP 20.000 - Centro de Experimentação
Poética - Uma Utopia Falada**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Emerson Inácio

USP

Profa. Mariana Patrício Fernandes

UFRJ

Rio de Janeiro, 10 de julho de 2020.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Vitor Grabowski de Paiva

Escritor, jornalista e músico, graduou-se em Jornalismo em 2009 pela PUC-Rio, mesma instituição na qual concluiu o mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade em 2016. Um dos fundadores do movimento CEP 20.000, participou de vários coletivos de música e literatura, assim como colaborou ao longo dos anos, como escritor e jornalista, com diversas revistas e jornais, sites e plataformas.

Ficha Catalográfica

Paiva, Vitor Grabowski de

CEP 20.000 - Centro de Experimentação Poética : uma utopia falada / Vitor Grabowski de Paiva ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2020.

384 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. CEP 20.000. 3. Poesia falada. 4. Heterotopia. 5. Contracultura. 6. Rio de Janeiro. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Caique Botkay

Agradecimentos

Ao meu orientador Júlio Diniz, que guiou, desafiou, estimulou a escrita na mesma medida em que me libertou para escrever;

À Capes e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Guilherme Zarvos, Chacal e Michel Melamed, pelo CEP, a poesia, o convite, a disponibilidade, a amizade, o afeto, pela vida inteira;

A todos os entrevistados pelo tempo concedido, a atenção, o mapa de uma história infinita, a real e essencial matéria prima desse trabalho;

A Pedro Rocha e Domingos Guimaraens, pelas leituras e opiniões tão valiosas;

À minha família, meus pais e meus irmãos – Malu, Miguel, Diego, Adolfinho e Caio – por todo amor sem o qual trabalho algum teria sentido;

A todos os professores e aos companheiros e companheiras de pós-graduação, com quem as trocas foram também essenciais e determinantes;

A Botika e Tarso, grandes companheiros de CEP, e a João, que primeiro subiu ao palco comigo;

Aos amados amigos e amigas, companheiras e companheiros de mesas de bar que, por madrugadas perpétuas, tanto trocaram comigo como parte fundamental da pesquisa;

E principalmente às dezenas de milhares de pessoas que passaram, ficaram, construíram e ainda constroem o CEP 20.000 – esse sim, o real objeto dessa tese.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Paiva, Vitor Grabowski de; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **CEP 20.000 – Centro de Experimentação Poética – Uma utopia falada**. Rio de Janeiro, 2020. 384p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese *CEP 20.000 - Centro de Experimentação Poética - Uma Utopia Falada* percorre e registra os 30 anos do CEP 20.000, um dos mais importantes e influentes eventos de poesia do Rio de Janeiro através de um olhar jornalístico, documental, historiográfico mas também testemunhal - visto que seu autor fez parte, como artista e também como produtor de uma fatia considerável dessa história. Abrindo espaço para experimentações artísticas nas mais diversas frentes - com enfoque especial na poesia falada - o CEP 20.000 já recebeu dezenas de milhares de artistas em suas três décadas de atividades, para participarem em apresentações curtas diante de um público ávido. A tese busca localizar o CEP, a partir das premissas estabelecidas por Michel Foucault, como uma heterotopia que merece seu lugar em uma espécie de “linha pontilhada” ou “rizoma histórico” da contracultura - partindo do Cabaret Voltaire, passando pelos Beats, os hippies, a geração marginal e os punks. A trajetória do CEP é contada de dentro do Espaço Cultural Sérgio Porto, seu palco principal, mas também pelo trabalho e a vida das tantas pessoas ligadas ao evento - e, com isso, a história do CEP supera seus próprios limites e acaba indo além dos 30 anos e das paredes de seu palco, contando também um pouco a história de um período da contracultura e da cena literária e musical do Rio de Janeiro, desde os anos 1990 e até hoje.

Palavras-chave

CEP 20.000; Poesia falada; Heterotopia; Contracultura; Rio de Janeiro.

Abstract

Paiva, Vitor Grabowski de; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **CEP 20.000 – Center of Poetic Experimentation – A spoken Utopia**. Rio de Janeiro, 2020. 384p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation *CEP 20.000 - Center of Poetic Experimentation - A Spoken Utopia* covers the 30 years history of CEP 20.000, one of the most important and influential poetry events in Rio de Janeiro. Built on a journalistic, documentary, historiographic perspective, the dissertation also has a testimonial essence - given the author took part of it as cast and crew for over a decade. An open stage to all styles of artistic expression - with deeper focus on spoken poetry - CEP 20.000 has received tens of thousands of artists for short performances in front of an avid audience of around 200 people since 1990. This work seeks to positioning CEP 20.000, based on Michel Foucault's premisses, as an heterotopia, who deserves its place in a kind of "dot line" or "historical rhizome" of counterculture through history - from Cabaret Voltaire, the Beat generation, hippies, the "marginal" generation in Brazil, to punk and beyond. The trajectory of CEP is revisited from within Espaço Cultural Sergio Porto theater, its main venue, but also through the work and life of all the people connected to the event - transcending the boundaries of its own three decade existence and the limits of its stage to find its place as part of Rio's counterculture history, literary and musical scene, since the 1990's till today.

Keywords

CEP 20.000; Spoken poetry; Heterotopia; Counterculture; Rio de Janeiro.

Sumário

Introdução	12
Utopia e Heterotopia	22
1. Capítulo 1	29
1.2 Da faculdade para o teatro	30
1.3 Informalidade e precariedade	34
1.4 A linha pontilhada da contracultura	38
1.5 O irrepetível que há 30 anos se repete	43
2. Capítulo 2	47
2.1 Morrer	48
2.2 Festejar	51
2.3 Um Telêmaco	57
2.4 Sid Vicious, Darcy, João: Zarvos para deputado	65
2.5 Os hippies de Goa	71
2.6 As filipetas de Kreuzberg	76
2.7 Faça-você-mesmo	80
2.8 O Baixo Gávea	85
3. Capítulo 3	90
3.1 Cair	91
3.2 O fim do começo	95
3.3 Londres, 73	99
3.4 Artimanhas	104
3.5 Os happenings de Kaprow	108
3.6 O primeiro festival de poesia	112
4. Capítulo 4	114
4.1 Antes de mais nada, tudo	115
4.2 Levi	128
4.3 Boato	133

4.4 A garotada e os cânones	137
4.5 Os marginais de ontem	140
4.6 A mítica conversa	145
5. Capítulo 5	149
5.1 O primeiro CEP	150
5.2 Sérgio Porto	154
5.3 As armas e os barões assinalados	158
5.4 Nos feudos dos bueiros caretas	162
5.5 A caixa preta da caixa vazia	168
6. Capítulo 6	174
6.1 Estética e vida	175
6.2 Os hits	185
6.3 A poesia falada	196
6.4 CEP 20 Mil Quadrinhos	205
7. Capítulo 7	214
7.1 Em busca de uma rima	215
7.2 Ribalta Na Poesia	224
7.3 Humaitá Pra Peixe	226
7.4 Música Popular Carioca	228
7.5 O CEP para além do CEP	234
7.6 Cambralha	243
7.7 Fechado para obras	249
8. Capítulo 8	253
8.1 9 anos em 9 dias	254
8.2 Lúcifer em casa	257
8.3 Inventário X anos	260
8.4 FalaPalavra	265
8.5 Chegada	268
8.6 2001	272
8.7 Fortaleza	277
8.8 Coleção Séc. XXI	281

8.9 Boca Rica	284
9. Capítulo 9	290
9.1 Uma mulher	291
9.2 Nova cena	298
9.3 Sobrevivência	303
9.4 Fogo	307
9.5 Maioridade	311
10. Capítulo 10	317
10.1 XXV	318
10.2 Mapa dos Saraus	322
10.3 Curador de gente	327
10.4 Ocupa CEP	332
10.5 Cadernos	337
10.6 Respeita!	342
11. Conclusão	351
12. Referência Bibliográficas	373

CEP 20.000

Só indo
Vendo
Ouvindo
Vivendo

Chacal

INTRODUÇÃO

Dois poetas quando trocam socos não costumam lembrar em nada a graça, a eficácia, a contundência com que falam seus poemas. Nem mesmo dois grandes poetas, quando recorrem ao pugilato não respeitam em nada o balé do boxe como nobre esporte. São o contrário de Muhammad Ali, um grande pugilista que sabia forjar versos feito fossem cantos que antecediam o punho - a véspera verbal do soco, o início do movimento, um golpe que partia de um poema. Ali era um peso-pesado que versejava tornando o boxe em exercício estético - um soco por uma rima.

As lutas de Ali começavam muito antes do gongo soar: nas entrevistas, era através do verbo, das rimas e metáforas que a disputa tinha início. Ele sabia que o poema falado era mais que uma mera sucessão de imagens, uma tentativa de traduzir o intraduzível – em sua boca versos ganhavam impacto, tato, força, sangue jorradado de um rosto real, diluindo a pancadas a fronteira entre a arte e a vida. Através dos poemas o pugilista se tornava efetivamente indestrutível, como nos versos que enunciou, no Zaire, em 1974, com o charme da devida rima original que a tradução decepa, antes de reconquistar o título mundial aos 31 anos contra o então jovem George Foreman.

You think the world was shocked when Nixon resigned? Wait 'til I whup George Foreman's behind. Float like a butterfly, sting like a bee. His hand can't hit what his eyes can't see. Now you see me, now you don't. George thinks he will, but I know he won't. I done wrassled with an alligator, I done tussled with a whale. Only last week I murdered a rock, injured a stone, hospitalized a brick. I'm so mean, I make medicine sick.

(Você acha que o mundo se chocou com a renúncia de Nixon?/ Espere até eu bater na bunda de Foreman/ Flutua como uma borboleta, pica como uma abelha/ Sua mão não acerta o que os olhos não veem/ Agora você me vê, agora não mais/ George acha que vai/ mas eu sei que jamais/ Eu lutei com um crocodilo/ eu derrotei uma baleia/ Na semana passada eu assassinei uma rocha, machuquei uma pedra, hospitalizei um tijolo/ Eu sou tão mal, eu adoeço a medicina)¹

Na cena supracitada os personagens do presente enredo abusaram do boxe pelo avesso: com desequilíbrio, sem estilo, feito colegiais que, em verdade, não desejam brigar – equivalente, entre o golpe e o verso, a adolescentes que confundem suas confissões a um diário com poemas de fato. Os socos passam de raspão, os

¹ ALI, M. Entrevista em 30 de outubro de 1974.

chutes acertam partes erradas do oponente, e todos quase tombam em nocautes invisíveis, ferindo-se sempre mais a si do que ao outro. A performance dos poemas que naquele palco já eram então falados há mais de 18 anos por alguns segundos se radicalizou, e encarnou em embate real entre os dois pontos cardeais que criaram e nortearam aquele evento no instante em que Chacal se preparou para desferir o primeiro golpe em Zarvos.

A cena sucedeu não em um ringue, mas diante do palco – no vão que separa as arquibancadas repletas de pessoas dos praticáveis que formam o palco do Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Era noite de CEP 20.000, evento de experimentação artística e poesia falada no qual artistas se apresentam mensalmente desde 1990. De um lado, Guilherme Zarvos, do outro Chacal, ambos poetas e fundadores do evento que, naquele ano de 2008, completava 18 anos. A troca de ofensas e golpes murchos não estava prevista na filipeta, não fora agendada como atração, nem sequer foi anunciada ao microfone pelo mestre de cerimônias da ocasião.

A breve contenda entre os dois fundadores do CEP 20.000 não chegou a configurar verdadeiramente uma luta corporal (nem mesmo a de Gullar), mas sim o paroxismo tão simbólico quanto raso de uma disputa de território às margens da indústria cultural, em um teatro no bairro do Humaitá e no imaginário de uma turma – que também começara muito antes dessa destrambelhada chegada às vias de fato. Para o bem e para o mal, pelo equilíbrio e também a fricção, tal disputa, em sua potência e também falência fomentou a própria fundação do que o CEP 20.000 foi e ainda é. São duas faces de um binômio essencial para se entender as forças tectônicas que se esbarraram, se potencializaram e se anularam desde sua fundação e até hoje, como um eco distante mas que jamais deixa de soar sobre o evento e seus mais diversos desdobramentos.

Primeiro veio um soco, frágil e quase carinhoso, relutante e mesmo arrependido por parte de Chacal, respondido por Zarvos com um chute, desses que levantam também a outra perna em um salto por mais força - como um zagueiro que deseja isolar uma bola perigosa, mas que não provoca maiores danos que o efeito moral do gesto: a bola sobe aos céus, o jogo se suspende por aqueles instantes, todos os jogadores olham para cima em expectativa, mas a pelota, como um planeta, retorna e quica de volta no mesmo lugar. Rapidamente outro chute, ainda menos eficaz ou plástico, que, elevado pelo teor alcóolico que conduzia a anarquia caótica e pedagógica que Zarvos impunha ao evento naquela noite, falou mais sobre o poeta

do que sobre a luta em si - e talvez todo golpe seja assim. O murro seguinte veio de Chacal, ambicionando o rosto, mas ficou novamente no vazio, sem nenhum impacto que não o simbólico. Zarvos respondeu com novo balé ébrio. Não houve sangue na cena. Tudo durou um amontoado de segundos. Soou o gongo.

A pantomima de uma briga real, por mais desengonçada que seja, é sempre teatro eficaz, capaz de suspender toda música e impor sobre quem vê o ritmo agudo da expectativa. Os motivos do embate não eram claros (até hoje não são) ao mesmo tempo que podem ser evidentemente supostos: se duas pessoas são necessariamente tão diferentes quanto possível, nesse caso eram como dois projetos de vida se enfrentando, por mais que vestissem o mesmo uniforme. O compromisso anárquico e combativo encontrava ali a fronteira da paciência e da individualidade alheia – ambos plenos em virtudes e defeitos. Os dois, Zarvos e Chacal, são o CEP, e em muitos sentidos Chacal é Zarvos e Zarvos é Chacal: naquele momento, porém, era cada um por si – uma luta que tinha como prêmio e punição uma metáfora.

O comportamento de Zarvos em uma noite de CEP (especialmente quando sob o efeito de generosas quantidades de álcool) era conhecido de longa data pela maioria das presentes, e ainda mais por Chacal, que por motivos que provavelmente se perderão na poeira do tempo, entendeu que naquele dia as coisas teriam de ser diferentes – que um limite havia sido magoado. Zarvos xingava e provocava diversos artistas, cuspiam no chão e chutava o cenário do que lhe parecia uma versão careta e constipada do evento libertário que havia ajudado a criar. Para ele seus gestos eram como desafios instigantes, importantes e naturais, a se perderem no próximo instante; para Chacal eram acintes, desrespeitos - era preciso parar. Vindos de opostos e com propósitos também diversos, os dois rumaram, boçais, ao embate físico.

A herança dos tempos que havia passado em Berlim nos meados da década de 1980, em encontro com o movimento punk – parte importante do arcabouço crítico, político, estético, ético e emocional dessa história – Zarvos trazia consigo como mandamento: o questionamento e enfrentamento de todo e qualquer teatro comportamental socialmente enquadrado, chegando ao ponto de literalmente cuspir no outro para destituir o verniz da adequação, na direção de uma troca mais livre e visceral, mesmo que em fúria. É evidentemente compreensível que tal repertório seja intolerável – como é reconhecível a força em Zarvos de perceber sempre, estética e eticamente, o máximo salto como o primeiro passo.

Não seria justo, porém, retratar Chacal aqui como o lado conservador dessa moeda torta – da mesma forma que seria impreciso exagerar no romantismo a respeito dos enfrentamentos gástricos impostos por Zarvos. Como uma figura das mais representativas da chamada “geração marginal” no Brasil, Chacal não só traz a oposição ao *establishment* como motivo de vida e obra (binômio aqui sempre inseparável), como também preenche seu currículo existencial com um vasto passado dedicado às curvas de uma vida ébria e louca.

O “ser artista” (tanto em seu sentido substantivo quanto verbal) é efetivamente a obra, o legado, o sumo do CEP, em uma herança direta do que Chacal vivera, vivia e ainda vive enquanto fundador do grupo Nuvem Cigana, um dos poucos poetas que efetivamente lançaram livros manufaturados através do mimeógrafo que apelidou sua Geração Marginal, em espírito que trouxe como argamassa, tijolo e cimento para a fundação do evento. O que se forma, porém, como extrato do CEP em seus 30 anos de vida é um imenso e incalculável Frankenstein, forjado não só pelas “partes” do corpo-obra-vida de Zarvos e Chacal, mas também pelas partes dos milhares de outros corpos que igualmente tomaram para si a feitura, a manutenção, o sucesso, o fracasso e o futuro do evento – como artistas, público, passantes, interessados, antagonistas, feito uma ópera amorfa e sem fim.

Paradoxalmente, no entanto, quando as duas primeiras partes desse monstro se encontram, certos papéis pressupostos eventualmente se invertem: se, na vida pregressa, Chacal era a encarnação desse devir artista que borra os limites entre vida e obra (e o que seria a contracultura senão esse borrão?), Zarvos vinha de um passado aristocrático e organizado pela política institucional, com planos definidos (mesmo que por terceiros) para um futuro profissional e emocional estável. No CEP, contudo, Zarvos torna a própria vida marca indelével de sua obra, enquanto Chacal, sem jamais perder esse horizonte contracultural, se torna força organizadora, de manutenção e permanência do evento. Sem Chacal o CEP provavelmente já teria encerrado suas atividades.

Esses talvez fossem alguns pontos essenciais que levaram à briga e, no entanto, toda tentativa de diagnóstico será vã. Zarvos cria que o CEP estava esvaziado e mal feito, por certo distanciamento da “garotada”, os novos artistas que ele reconhece como sangue fundamental da coisa. Sentindo-se afastado, quase vetado em sua liberdade, o desejo de correção, enfrentamento e denúncia, incendiando pela

bebedeira, foi o estopim. Ao ferir o cenário com chutes, os artistas com impropérios, o público com algazarra, as forças desses dois personagens se posicionaram momentaneamente (ou enfim) literalmente em lados opostos da batalha.

Chacal, por sua vez, reconhecia nos excessos tão recorrentes de Zarvos nada além de desrespeito. Se o irrefreável e caótico ímpeto desejante de Zarvos havia lançado a fagulha inicial para o CEP, era a resiliência, a dedicação, a reputação e o trabalho árduo de Chacal que mantinham o evento de pé, funcionando então há 18 anos, quando da briga (e, até hoje, há 30 anos) e muitas vezes praticamente sozinho.

Lá a poesia, pela sua íntima associação com a música, pode vicejar totalmente despejada de pedantismo, numa espécie de discreta nudez feita de informalidade, que tem o dom de torná-la compreensível e atraente para a juventude. (...)

É um endereço em que o prazer disputa uma forte vocação educacional sem que se possa nem se queira saber qual é a sua motivação principal. Seria reunir amigos com uma cabeça artística e, numa ponte entre o Baixo Gávea e Santa Teresa, apresenta-los a outros tantos para que mostrem mutuamente seus últimos trabalhos? Ou seria um palco aberto ao novo, disponível a baixo custo à população carioca para criar e conhecer o fermento das inquietações literomusicais? Essas duas vocações se fundem no Sérgio Porto numa atmosfera em que o estranho e o novo são bem-vindos e em que se pode afinar a rebeldia do espírito diante da injustiça e da feiura mas também em que se mantém um clima de ação entre amigos e talvez até um certo ar de família.²

Saltando do palco como um ator que suspende a pose por demanda que destroça a quarta parede, Domingos Guimaraens, outro poeta fundador³ do CEP e também inapto para os murros, já separava os dois esquálidos gladiadores poucos instantes depois da briga começar. Eu, que assisti ao início da cena da porta do Espaço Cultural Sérgio Porto, corri em direção ao centro do teatro, para formar com Domingos a clássica barreira assustada que impede que brigas entre pares durem mais que alguns segundos. Todos tinham razão. Ninguém tinha razão. A plateia não sabia se aplaudia, se ia embora, ou se simplesmente esperava o próximo poeta. Blackout.

A sutil suspensão dos inquebrantáveis acordos e hierarquias sociais (que regem feito pedras nossa mínima respiração fora dos limites do Espaço Cultural Sérgio Porto em um dia de CEP) atrai ao teatro há 30 anos as figuras mais verdadeiramente doces de uma cidade. São jovens desajustados, aqueles que, de uma forma ou de outra, não sabem ainda – e talvez jamais venham a saber – se tornar

² ATHAYDE, Roberto. In: *___ Inventário - X anos - 1990 - 2000*. 2000. p. 107.

³ O título de “fundador” do CEP é quase sempre utilizado no presente trabalho na acepção sempre sugerida por Zarvos para os artistas que ele considera fundamentais no desenvolvimento do evento, mesmo que não tenha propriamente participado de sua fundação literal.

algo diferente daquilo que de fato são: corações em fúria, desejosos de tudo, carentes de identificação, solitários em meio ao incêndio de possibilidades que reduz o infinito a quatro pobres coisas – dinheiro, futuro, trabalho, amor – e que vislumbram, pelo olfato visual da intuição, poderem ouvir as próprias vozes pela primeira vez em alto e bom som. A idade cronológica e objetiva de tais jovens evidentemente não importa.

Falar do CEP é falar de educação e cultura – logo, é falar de política. (...) Pode acrescentar-se uma quarta, a saúde mental, onde vale a citação do Chacal de que o CEP é no mínimo terapêutico. O Ericson Pires fala que os palcos do CEP têm a importância de expandir a possibilidade de utilização dos corpos, definitivas marcas da cidade.(...) Que todo dia cada região tenha pelo menos um CEP.⁴

Objetivamente o CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética) é um evento de experimentação artística com enfoque especial (mas de forma alguma exclusivo) na poesia falada. Trata-se de um palco ocupado por toda sorte de arte e artista, para apresentações curtas nas quais a experimentação é o norte. Os poemas ali ditos são a base do evento, mas qualquer expressão encontra espaço no CEP: a performance, o teatro, a dança, as artes plásticas e a música – que, por sua proximidade familiar com a poesia falada e o acesso direto ao coração popular, acaba também conquistando destaque na programação e na história do evento.

Fundado em 1990 e em funcionamento desde então – uma ou duas vezes ao mês, com alguns intervalos eventuais por força de obras no Espaço Cultural Sérgio Porto, e com um tradicional hiato de cerca de três meses no início do ano, entre janeiro e março – é virtualmente impossível contabilizar uma parcial justa da quantidade de artistas que pisaram em seu palcos e suas imediações. O número final certamente alcança a casa dos milhares – tenham concretamente se apresentado ou não, pois a plateia é parte efetiva e estética do grande *happening* que o CEP é.

Não há uma narrativa estabelecida que conduza o evento, não há um roteiro dirigido, não há maiores determinações prévias do que irá acontecer: nada além de uma ordem de apresentações, que raramente é de fato obedecida. Cada artista leva o que quiser, e os responsáveis eventuais pelo CEP não interferem no conteúdo do trabalho; na maior parte dos casos, somente tomam conhecimento do que o artista escolheu apresentar ao mesmo tempo em que a plateia: no calor da coisa ocorrendo.

⁴ ZARVOS, G. *Inventário X anos* – 1990 - 2000. 2000. p. 6.

As apresentações tendem a ser curtas, entre 5 e 20 minutos, como parte de uma dinâmica que favorece a miscelânea de vozes, estilos e formas de arte que tanto define o evento, mas também como parte de um sistema funcional que permite uma reunião maior de artistas por edição – criando, assim, certa vertigem essencial de qualidades e mesmo palavras diversas e, ao mesmo tempo, combatendo qualquer sugestão de inércia ou apatia da plateia. Mesmo os shows de música ou esquetes teatrais tendem a se dar em versões mais curtas de apresentações maiores, ou apresentações preparadas especialmente para o próprio CEP. Entre os números que contingentemente podem exigir maior tempo e produção em uma noite, uma dezena ou mais de poetas vai ao palco para versejarem como bem entenderem.

A experimentação sugerida pela vogal na sigla é talvez o único elemento efetivamente unificador da natureza das apresentações ao longo dessas três décadas. Foram tantas atuações diversas no palco do CEP – tantos formatos inesperados, encontros desviantes, deslocamentos radicais entre incalculáveis artistas – que é impossível apontar uma linha estilística que possa minimamente definir a natureza do que ali é apresentado que não essa: a da experimentação. Inclui-se nessa definição a inclinação por obras inéditas, autorais, em progresso, em ensaio, ou perfeitamente acabadas mas que se mantenham porosas, permeáveis, sujeitas ao acaso e às imperfeições – sem jamais sugerir, com isso, qualquer diminuição na qualidade do que ali se apresenta. Pois se nem sempre tudo é brilhante ou mesmo bom em uma noite de CEP (e qual seria um critério efetivamente possível para tal régua?), é dessas variações que o evento é feito, para quem se apresenta e para quem assiste – é parte da experimentação o próprio “estar” no Sérgio Porto.

O Espaço Cultural Sérgio Porto afinal não é também um teatro convencional: dentro do que mais parece um grande galpão absolutamente escuro, três arquibancadas móveis permitem que a disposição e a posição do público sejam transformadas para cada edição – bastando mover e reposicionar o bloco de assentos como for melhor. Não há palco italiano nem de tipo algum, a não ser dois ou três compensados de madeira que, reunidos feito peças de encaixe, se oferecem como sutil elevação para o artista sob o foco de luz (e muitas vezes o CEP aconteceu diretamente no chão, com somente a luz e os microfones definindo a geografia de uma apresentação). O espaço já passou por duas grandes reformas, e, por isso, a arquitetura aqui descrita representa o Sérgio Porto hoje: no passado, o teatro era mais

rudimentar e possuía um jirau como outra opção para o público – à altura de onde hoje se localizam, no alto, o controle de som e luz.

Nem, por sua vez, há maiores hierarquias na seleção desse elenco ou na sucessão das apresentações: jovens estreantes se misturam a artistas experientes, e é costume que desconhecidos completos subam ao palco antes e depois de poetas, músicos ou performers que já carreguem reconhecimento público (há também um momento de microfone aberto, que costuma acontecer logo na abertura de portas, que recebe quem não está na programação oficial). Ao longo do CEP, no entanto, todos são basicamente iguais: seja pela pouca (porém eficaz) estrutura de equipamento que o evento oferece sem distinção, seja pelo singular funcionamento crítico, entre a generosidade total e a inclemência absoluta, da plateia.

Pois historicamente uma das características mais efervescentes e determinantes sobre esse Centro de Experimentação Poética é a autonomia comportamental e crítica dos que assistem ao evento. Em um cenário que permite e estimula que a plateia não obedeça a dura liturgia de um espetáculo tradicional – no qual ao espectador é reservado somente o papel de silenciosa reflexão para, ao fim, medir sua “aprovação” pela intensidade de suas palmas -, é impossível prever o que de fato irá “funcionar” ou “não funcionar” no CEP enquanto apresentação. Ou melhor: é impossível concluir o que efetivamente significa “funcionar” ali.

Como num acordo tácito que se entranha nos presentes feito fumaça, a plateia do CEP age de maneira volante – levantando-se, eventualmente conversando, bebendo (historicamente fumando cigarro e maconha dentro do teatro, o que atualmente tornou-se rigorosamente proibido), intervindo, fazendo em verdade o que bem entender (o que não quer dizer, porém, que o artista não tenha direito de combater certa interrupção, e que o silêncio também se faça e seja respeitado). O CEP é um evento afeito ao erro, ao tropeço, à tentativa, à busca – mais do que afeito, é disso que ele é feito: esse é seu real sucesso.

O CEP é um centro. Centro de Experimentação onde tudo é ousadia. Experimentação Poética, onde se faz não sabendo, onde se faz intuindo, onde se faz, fazendo. Mas como é que se faz, qual é a magia? Se faz com o que se tem dentro: garra, fissura. Se faz com a vontade de fazer piada, de fazer comício, de fazer. Com a gentileza de um Zarvos, com o brilho de um Michel. O CEP se faz, fazendo. Mas como é que se faz para tocar, para falar, um poema, um discurso, um manifesto? É só chegar junto. A gente se conhece pelo cheiro, ali no olho, na manha, na graça. Numa roda não se entra e vai jogando. Primeiro

tem que perceber a roda, cantar junto, dançar junto. Depois de sacar o ponto, você faz seu jogo, você entra e sai. Você é a roda.⁵

Assim, o funcionamento do evento propriamente, pela natureza pessoal e artística não só de seus dois fundadores mas também do grupo jovem que o forjou, se afirmou de maneira muito mais múltipla e interdisciplinar, plural e expandida do que objetivamente um “sarau” ou um festival. A poesia falada foi e segue sendo o ponto essencial do evento enquanto acontecimento, mas, nesse sentido, a interseção com a cultura dos *happenings* e as Artimanhas (espécie de *happening* de poesia falada adaptado à realidade do desbunde da década de 70), do Nuvem Cigana, grupo de poesia e performance do qual Chacal fez parte, se impuseram como pilares muito mais importantes do que o CEP viria a ser do que qualquer sarau.

A principal matéria-prima crítica e criadora dessa tese são, contudo, as pessoas - as vivências, as memórias, as vidas. Paradoxalmente, fazer jus à quantidade de pessoas que deveriam ser entrevistadas ou consultadas para oferecer dimensão próxima do que o CEP é seria tarefa monumental, de uma vida inteira para uma verdadeira multidão. Assim, entre a proximidade, a possibilidade, o rigor e a escolha, a seleção de entrevistados foi feita a fim de contar *uma* história geral do que foi e é o CEP 20.000: outras versões não só podem ser feitas como são necessárias, e serão tão justas - e vãs - quanto esta.

E é por ser feito fundamentalmente de pessoas, de gente dentro do Sérgio Porto, e dessa gente agindo, sentido, e principalmente falando - entre si e poemas no palco - que o presente trabalho é também uma miríade de vozes. A principal base crítica, o principal arcabouço sobre o qual essa escrita se sustenta, a fonte central de pensamento, reflexão, dilemas e soluções para essa pesquisa foram justamente entrevistas que trazem essas vozes para dentro do texto, essas falas em aspas pensando o evento e as próprias vidas, através do CEP e atravessando o CEP - fazendo o CEP ser o que é.

Todas as pessoas que foram entrevistadas contaram parte de suas vidas. A reunião dessas pessoas não se dá por (ou somente por) um intercessor estético, ético ou político, mas sim (ou principalmente) por um intercessor existencial. Diferentemente do Cabaret Voltaire, que foi criado como uma resposta artística aos horrores da primeira guerra, dos *beatnicks*, que queriam revelar uma outra face da América,

⁵ CHACAL, *Inventário X anos – 1990 - 2000*. 2000. p. 2.

do Punk, que queria decretar o fim do futuro - todos fundadores da linha pontilhada temporal e contracultural na qual o CEP deve ser inserido - o CEP originalmente simplesmente abriu um espaço existencial possível para aquelas pessoas serem mais livres, e experimentarem. Essa ainda é a necessidade que o mantém de pé - a necessidade de cantar que toma os jovens, de que falava João Cabral, e que Zarvos carrega e apresenta como o sentido primeiro do evento que criou e ajudou a criar.

UTOPIA E HETEROTOPIA

Por definição etimológica, através da sobreposição operada pelo filósofo inglês Thomas More do prefixo de negação “ou” com “top” (que, no grego antigo, significa “lugar”), a palavra *utopia* quer dizer “não lugar”. Trata-se, portanto, de espécie de lugar que não existe - que não pode existir. Na obra original More retrata uma sociedade ficcional isolada em uma ilha como sátira política – a utopia existia somente na ficção. Desde a publicação do livro de More com o termo como justo nome, em 1516, “utopia” passou a ser mais utilizado ora como a sugestão de uma sociedade não-existente considerada melhor que a contemporânea (e real), ora como a definição de um sonho sabidamente irrealizável em sua perfeição – um sonho idealizado. A utopia rejeitaria, portanto, o real em anseio por uma ideia.

Não seria exagero afirmar que minha primeira impressão ao chegar no CEP foi de que ali esse “lugar que não existe”, esse ideal de sociedade de minha própria utopia parecia efetivamente se encarnar em um local objetivo, concreto, acessível – no qual que se podia entrar e estar. Em *As Heterotopias*, Michel Foucault funda uma ciência que nos permite pensar não somente sobre tal sensação de encarnação utópica, mas também nos debruçarmos sobre a relação entre um acontecimento crônico e o espaço – físico, determinado - onde ele se dá: a heterotopologia, ou o estudo do que ele chama de heterotopias.

Partindo do “não-lugar” das utopias, Foucault define a heterotopia como “o contrário de uma utopia”, encarnado não em uma ideia, mas em um espaço – como uma “espécie de utopia efetivamente realizada” em lugares “que são a contestação dos espaços em que vivemos”. Um lugar onde, conforme afirma Renato Rezende, “o reflexo espelhar da utopia se dá no mundo real”⁶.

[...] acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos.⁷

Pois a caixa vazia que é o CEP é também um lugar específico. Ainda que tenha sim se encarnado e se emulado com relativo êxito em outros locais, o CEP é

⁶ REZENDE, R. *Guilherme Zarvos: poesia e política*. 2011. p. 3.

⁷ FOUCAULT, M. 2013, p.19

de tal forma ligado ao teatro do Espaço Cultural Sérgio Porto que ainda hoje não é incomum que pessoas se refiram a esse centro cultural municipal como “CEP”. Assim, o espírito utópico supracitado é essencialmente sobre tal acontecimento dentro dos limites desse teatro em singular.

No texto *Guilherme Zarvos: poesia e política*, o poeta e pesquisador Renato Rezende reconhece no surgimento do CEP o nascimento também do que chama de “uma verdadeira heterotopia”, com toda a potência transgressora e revolucionária deste conceito, dentro do cenário cultural do Rio de Janeiro. Indo além do estrito sentido espacial que Foucault sugere, Rezende reúne uma série de relatos que ressaltam o aspecto transformador do evento na vida dos envolvidos e na própria relação com a cidade. E se o sentido tradicional de revolução se torna obsoleto e (ou por ser) impraticável, novas noções de revolução, ao menos do ponto de vista pessoal ou artístico, se revelam, como o poeta Tavinho Paes aponta em um desses relatos, sobre o primeiro CEP.

Fui até o espaço Sérgio Porto com o Arthur Omar, ambos convidados pelo Chacal para o novo evento de poesia que ele havia arquitetado junto com Zarvos e Carlos Emílio: não sabíamos no que ia dar, mas não havia como não por o pé na estrada: os tempos eram bicudos: fossem bicos ou biscates, mesmo sem pagamento, valia pena rir para não chorar: estava todo mundo nu com a mão no bolso; todo mundo *durango kid*: sem um centavo (...)

a poesia saía do lenga-lenga insuportável dos sarais acadêmicos e oficinas literárias para conquistar o espaço integrando diferentes linguagens artísticas e multifacetados estilos de expressão sem reduzir-se ou adaptar-se a nenhum deles (...)

o CEP não nasceu para mudar o mundo; mas mudou a maneira com que o mundo pode ser mudado: veio na veia, na base do tudo ou nada; veio relampejando e iluminando trovada.⁸

São diversos os pontos de uma heterotopia apontados por Foucault que podem ser reconhecidos no CEP. A dissolução de fronteiras entre naturezas artísticas diferentes, e entre artista e público, que parece funcionar de forma fluida e acessível dentro do Sérgio Porto – do palco às arquibancadas, do foyer ao bar do teatro, da entrada do espaço ao posto, das ruas do Humaitá ao bar – é um desses pontos. Da mesma forma, a dissolução entre a apresentação do evento e a performance propriamente, do poema à canção, do show à esquete, da performance à dança, da experimentação à loucura - justaposição essa que o filósofo afirma como premissa heterotópica.

⁸ PAES, Tavinho “CEP 20.000 x 15 [acerto de contas]”. In: ____ *Cepensamento 20000*. 2005. p. 10.

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões.⁹

A menção ao teatro refazendo “uma série de lugares estranhos”, que se aplica ao CEP literalmente (enquanto espaço também para apresentações teatrais e performances capazes de tal recriação literal), assim como a menção ao cinema sugerem tais singularidades como partes de uma composição heterotópica bastante especial. O CEP, afinal, *é* um teatro, e também *é* um sarau, na mesma medida em que *é* uma casa de shows, um ponto de encontro, um espaço para danças, o espaço para um *happening*, uma festa. Nesse cruzamento de sentidos, a noção de um *contraespaço*, ou de um espaço *outro*, com a qual Foucault define os espaços onde as utopias teriam “lugar”, se concretiza de forma ampla.

Outra sugestão do CEP como espaço heterotópico se liga diretamente ao que Foucault afirma como uma das modalidades heterotópicas possíveis: as heterotopias “ligadas ao tempo, não ao modo da eternidade [como museus e bibliotecas] mas ao modo da festa”. Aqui, dois desdobramentos conceituais importantes se encontram: a festa e a ideia de uma heterotopia momentânea e efêmera (o que o filósofo chama de “heterotopias não eternitárias, mas crônicas”).

O teatro, seguramente, mas também as feiras, estes maravilhosos sítios vazios à margem das cidades, por vezes mesmo no centro delas, e que se povoam uma ou duas vezes ao ano com barracas, exposições, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes e profetisas de boa fortuna (...)

Há também, ou antes, havia, entre as heterotopias da festa, as heterotopias crônicas, a festa de todas as noites nas casas de tolerância de outrora, festa que começava às seis horas da tarde, como em *La Fille Élisa*.¹⁰

Se substituirmos os exóticos personagens e locais das feiras descritos no texto por poetas, poemas, performances, cenas, danças, shows, encontros, bêbados ou loucos ocupando não os cantos da cidade mas um espaço cultural (local igualmente transformado pela passagem da “feira”), temos uma perfeita descrição sensorial da “ocupação” provocada pelo CEP. Cabe lembrar aqui a noção sugerida pelo poeta e ator Michel Melamed a respeito do espírito de “festinha” como também

⁹ FOUCAULT, M. 2013, p.19

¹⁰ FOUCAULT, M. 2013, p.22

fundamento compositor do êxito do CEP, sua longevidade e da fidelidade do público com o evento: o aspecto crônico que Foucault percebe nas casas de tolerância encontra talvez um eco próximo.

Outra modelo desenhado por Foucault se refere às “heterotopias do desvio”. Trata-se de locais “reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”¹¹, como as clínicas psiquiátricas, as prisões e as casas de recolhimento. Para além do sentido terapêutico que o CEP é capaz de oferecer aos seus participantes de modo geral, ou da recorrente presença de poetas oriundos de hospitais psiquiátricos entre os artistas que o formaram – tendo em Jorge “Joe” Romano, poeta e performer advindo do Pinel, uma espécie de carinhosa figura-símbolo -, o sentido de um local não só aberto como desejoso do sentimento desviante e de pessoas em desvio é notório na concepção da heterotopia *Cepiana*, conforme o escritor e compositor Botika aponta em relato:

O CEP não é um lugar. O CEP é um convite, uma proposta, uma creche de lunáticos que salvam o mundo com seus pavios acesos na ponta de suas almas vibrantes. De lá para cá, venho explodindo diversamente. Venho aprendendo a explodir, com todas as dificuldades do ofício.¹²

E também o que Foucault aponta sobre o aspecto desviante do ócio, em oposição à intensa produtividade exigida hoje em nossa sociedade, deve ser reconhecido na ineficácia comercial da experimentação artística de modo geral, na própria aversão do mercado à poesia e vice-versa - e mais ainda à poesia falada. A baixíssima voltagem financeira do CEP o coloca em espécie de ociosidade capitalista que também pode ser vista como desviante, especialmente na perspectiva de algo que há quase três décadas mensalmente se repete. O CEP não é rentável e isso, como aponta o músico Domenico Lancelotti, também define a natureza das pessoas que o frequentam, assim como sua relação com o espaço – seu sentido heterotópico.

Tudo que não tinha enquadramento, ou que não se encaixava em espaços culturais ou teatros ou shows por ser insólito ou por não haver artista consagrado, ia impreterivelmente parar no CEP. Todos nós tínhamos esse espaço e usávamos para criar projetos para apresentar lá. Não o curador que seleciona ou refuta de acordo com suas ideias estéticas ou profissionais, não é isso, o CEP é praticamente aberto a todos. Também não tem escrúpulos, não tem muita ordem, a merda que se faz não se tem com quem reclamar.¹³

¹¹ FOUCAULT, M. 2013, p.22.

¹² BOTIKA. "CEP 20.000". In: ____ *Cepensamento 20000*. 2005. p. 132.

¹³ LANCELOTTI, D. In: ____ *Cepensamento 20000*. 2005. p. 80.

O que, portanto, Foucault afirma das heterotopias como sendo a “contestação de todos os outros espaços” parece se encaixar com naturalidade sobre a percepção a respeito do CEP. Em tal contestação parece residir a sugestão de uma utopia encarnada, percebida pela maioria dos que chegam ao evento.

Todos que realmente se atiraram nas profundezas do evento pensavam que dali brotaria uma nova ordem cultural, como um tropicalismo ainda com mais balanço, menos comprometido, menos pragmático, mais lúdico, e por isso, mais contundente. Um assalto poético que, pelo vento, tomaria conta primeiro dos pulmões cariocas, para depois chegar aonde nosso mais audacioso prognóstico nem imaginava.¹⁴

Enquanto, no entanto, em Foucault a sugestão de tal contestação se divide em duas possibilidades opostas – uma ilusão que denuncie todo o resto da realidade também como ilusão ou, o contrário, um espaço real tão perfeito e meticuloso que ilumine o quanto em verdade o nosso espaço é desordenado e mal posto – o CEP pode vir a fundar uma terceira opção, ao avesso: um local que, ao afirmar certa desordem, certo caos apropriado e estético como fio condutor, torne-se capaz de espelhar o quanto a opressora e massacrante ordem dos outros espaços *lá fora* (e, no entanto, também *lá dentro* – do mercado, do capitalismo, do showbusiness, da grande mídia) é, em verdade, encenada. "Estamos no momento, creio eu, onde nossa experiência de mundo é menos a longa vida se desenvolvendo através do tempo do que aquela da rede que conecta pontos e que entrecruza seu novelo"¹⁵.

Em seu ensaio sobre Zarvos, Renato Rezende destaca como um dos pontos fundamentais do que é o evento certa “fruição coletiva e participativa e também – antenado com a tendência pós- moderna –, a transposição da barreira entre arte e vida, entre atitude e produção artística”¹⁶. A “marginalidade do poeta”, segundo Rezende (referindo-se ao paradoxo entre a base familiar abastada de Zarvos e o futuro “marginal” que a vida lhe reservava) “acaba por permitir-lhe um privilegiado lugar de liberdade, desde o qual, (...) pode propor, de forma autêntica, uma nova partilha do sensível”¹⁷. Nessa “nova partilha” Rezende percebe o norte mais político da proposta do CEP, “no sentido mais originário do termo, ao propor uma nova

¹⁴ PAIVA, Vitor. "Sobre Vivências". In: ____ *Cepensamento 20000*. 2005. p. 23.

¹⁵ FOUCAULT, M. 2013, p.22.

¹⁶ REZENDE, R. *Guilherme Zarvos: poesia e política*. 2011. p. 8.

¹⁷ Ibidem. p. 15.

forma de relacionamento, criação e fruição artística entre os cidadãos da cidade, da *polis*”¹⁸.

É claro, porém, que a aplicação do conceito de heterotopia sobre o CEP se trata, como diz Rezende, de um “reflexo espelhar” da utopia em um espaço e evento concreto – e não da realidade, esse tal valor absoluto e, assim, inalcançável mesmo que em sua subversão. Por isso o título do presente trabalho utiliza ainda o conceito de “utopia”, e não apresenta o CEP conclusivamente como uma “heterotopia”: o uso de tal conceito não pode funcionar como uma resposta total, uma ideia fechada, que daria conta de isolar o CEP de seu contexto imperfeito e, em contraste, real. Ainda que se sinta como tal, o CEP não é de fato “uma pequena nação”, e as brigas, os jogos de poder, as falhas, os desentendimentos, os vícios e virtudes, fazem do dele um lugar ao mesmo tempo heterotópico, que encarna uma “outra” convivência, mas também completamente real.

E talvez toda experiência heterotópica seja assim – como um cheiro, um momento passageiro e profundo, uma impressão sempre de um par de instantes atrás, que mais sugere hipótese sobre a vida atual do que propriamente se encarna como sociedade ideal. Pois o CEP não é um lugar “mágico”, “encantado” ou mesmo “amaldiçoado” mas elevado da realidade – como também não são os hospícios, as feiras, as escolas masculinas, as luas-de-mel ou os teatros a que se refere Foucault.

O sentido do termo “utopia” aplicado aqui não se prende tanto aos significados de desejos idealizados e impossíveis, e se enamora mais àquele oferecido pelo filósofo eslavo Slavoj Žižek. Para Žižek, a utopia precisa hoje ser ressignificado mais do que nunca, na direção da invenção de um novo espaço como uma única solução ou saída para uma situação incontornável – em nome de nossa própria sobrevivência, não como uma simples ideia, mas como uma “questão da mais profunda urgência”¹⁹.

Mais do que isso, não é em verdade justo nem mesmo possível afirmar que há *um* CEP – trata-se de evento que depende de ponto de vista, que jamais se repete, e que não se restringe nem mesmo a um roteiro, quanto mais a valor absoluto e fechado. Colocar sob o guarda-chuva dessa sigla, desse conceito, dessa quase onomatopeia amorosa, todos os CEPs de todas as pessoas que frequentaram o evento é uma necessidade narrativa, um atalho ao mesmo tempo historiográfico e um tanto

¹⁸ Ibidem. p. 19.

¹⁹ ŽIŽEK, S. 2005.

ficcional para tornar possível e oferecer sentido a essa escrita. Em verdade o CEP aqui apresentado é construído como tentativa de costura das infinitas facetas (dos infinitos espelhos) apresentadas por cada pessoa que falou no CEP e sobre o CEP – em filmes, textos, entrevistas, antes e durante a feitura desse trabalho.

E por isso a fala também batiza a tese: pois é ela, a fala das pessoas, quem primordialmente conta a história não só aos ouvidos prévios do autor, mas também nas próprias páginas presentes – e é também ela que traz o sentido primordial e principal do próprio evento, na poesia enunciada no palco, no espaço do Sérgio Porto. É a fala que constrói essa história como um tijolo poroso, permeável, quase diáfano. A utopia falada traz uma voz que é na realidade uma coleção de vozes sobrepostas, carregadas de história, de memória, nas quais se encarnam as imperfeições, os desencontros, a ausência de explicações, as curvas dos sentidos, a impossibilidade do conceito fechado, que dê conta: a fala, quase em entropia, converte a utopia em heteropia, e simultaneamente a heterotopia de volta em utopia, no instante que assim é chamada – é falada - sucessivamente sem fim.

CAPÍTULO 1

“– arrependei-vos e rejubilai-vos
o cep 20.000 está no ar!”

O MINOTAURO

aqui
da janela desse baú de lata
– barão de gusmão / leblon –
vejo a vida passar inexorável

atropelando o que é velho
aplicando chapinha no asfalto
quente e mole
nessa noite de verão

o lotação passa batido
pela haddock lobo pelo estácio
dropa aqui desvia ali embala acolá

desfila veloz pela riachuelo
no clube dos democráticos
buzina evoé e vai

pela sinuca galera afiada desfiando versos
hip hop na zoeira

passa os arcos passa a lapa
e deixa o fantasma do circo
sobrevoando a fundição

pelo passeio passa apressado
glória flamengo botafogo humaitá

é dia de cep
ali a onda é boa o mundo ali é bom

de repente
saltei do ônibus
cheguei ao posto
suor no rosto
que ela rindo
me desenxugou

de repente
boca sem dente
delinquente rock and roll
é o joe
o show já começou

CHACAL

DA FACULDADE PARA O TEATRO

A longevidade do CEP jamais foi planejada: o objetivo original era dar continuidade a outro evento de poesia, o *Terça-Feira Poética*, criado por Zarvos e do qual o CEP brotou. Corria o ano de 1990 aos tropeços da eleição de Fernando Collor de Mello para presidente quando, ao avistar um casal de jovens carregando um livro do poeta austríaco Rainer Maria Rilke no cenário boêmio dos bares do Baixo Gávea, no Rio de Janeiro, Zarvos intuiu que a poesia poderia ser o veículo que procurava – para tentar reviver, na cidade, a experiência de liberdade que havia experimentado entre os jovens de Berlim, na Alemanha, no ano anterior.

Eu era mais ligado no romance do que na poesia. Mas aquele casal bonito e apaixonado, ela segurando um livro com carinho, e era Rilke, me trouxe a vontade de juntar o monte de talentosos e dispersos jovens boêmios para um evento poético. (...) Era todos os dias, 7 vezes por semana, os encontros mágicos no Baixo Gávea. Daí para o posto 9, faculdades e alguns colégios de 2º grau era um pulo e a galera do Terça-poética foi se formando.²⁰

Para o *Terça-Feira Poética*, Zarvos convocou alguns dos principais poetas e pesquisadores brasileiros de todos os tempos para se reunirem à nova geração que avistava no Baixo. A mistura era propositalmente tão heterodoxa quanto possível: para, quem sabe, disparar a fâsca que esperava que se transformasse em combustão, pela criação dessa hipótese libertária que procurava. "Era juntar o Impadinha de Jiló com Gerardo, Pô! Ética com Houaiss, Guilherme Levi com Silviano, Boato com Chacal e Heloisa Buarque (...) e deixar rolar..."²¹.

O evento, pouco documentado e hoje praticamente desconhecido, reuniu elenco impressionante: Ferreira Gullar, Gerardo Mello Mourão, João Cabral de Melo Neto, Antonio Houaiss, Silviano Santiago, Heloisa Buarque de Hollanda e Chacal. Ao longo de dois meses, toda terça-feira, no auditório da Faculdade da Cidade, na Zona Sul do Rio de Janeiro, um de tais gigantes da literatura nacional subia ao palco. Seguindo conselho de seu grande mestre, Darcy Ribeiro, Zarvos chamou os cânones não para falar de seus próprios trabalhos, mas sim comentarem vida e obra de outros poetas ("Não me traga os chatos dos poetas para falarem das próprias obras, traga para falarem da obra dos outros!"²², teria dito Darcy).

²⁰ ZARVOS, G. *Inventário X anos – 1990 - 2000*. 2000. p. 16.

²¹ Id.

²² ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

Assim, Gerardo Mello Mourão abriu os trabalhos com o tema “Erotismo e Poesia” no dia 17 de abril de 1990. Na semana seguinte, Gullar trouxe Augusto dos Anjos, “Um Poeta Maldito”. Já no mês de maio, Silviano Santiago falou sobre modernismo com o tema “Nossos Loucos anos 20”, Antonio Houaiss comentou a obra e a importância de Drummond na quarta semana e, no último dia, Heloisa Buarque e Chacal falaram sobre o tropicalismo e os marginais, com o tema “Tropicalismo e a Nova Poesia”. Inicialmente a obra de João Cabral de Melo Neto, tema de uma das terças, seria trazida à baila por Marly de Oliveira, mulher do poeta, mas para espanto de todos (pelo suposto temperamento antissocial do poeta) o próprio Cabral surgiu decidido a participar de surpresa e contrariar a sugestão de Darcy - falando de sua obra, de poesia e da vida em noite verdadeiramente histórica.

Outro que subverteu a determinação foi Chacal que, ao lado de Heloisa, comentou a poesia marginal misturando-se como observador e objeto. Os colóquios eram realizados em formato tradicional, em um palco com mesas e cadeiras e, no patamar abaixo, linhas de cadeiras de onde o público podia assistir e, em um momento devido, participar através de perguntas, contemplativamente tendo ao fundo o silêncio da reflexão. O *Terça-Feira Poética* aconteceu ao longo de sete semanas pelos meses de abril, maio e junho de 1990. No *Inventário* publicado em 2000 em comemoração pelos 10 anos do CEP, Zarvos relembra a linha veloz que o levou de um breve exílio alemão à criação do evento:

Tinha voltado de Berlim, onde passara 8 meses, onde desistira de fazer doutorado em Ciências Políticas, onde convivera com os alternativos, em Kreuzberg, até 2 meses antes do Muro cair, vendo a distribuição de panfletos... dando a direção dos melhores bares e festas libertárias. Eu queria voltar para o Brasil. Lá não era minha terra. Mas queria manter o mesmo tipo de vida. Juntar gente que estivesse procurando um caminho que envolvesse arte. O Brizola era candidato a presidente, era 1989, voltei para fazer campanha, o Brizola perdeu, eu vivia na porta do Baixo Gávea, todas as noites tinha uma rapaziada muito especial, era ali que me sentia integrado.

Havia trabalhado de 83 até 87 com Darcy Ribeiro e o procurei para falar da ideia de realizar encontros que unissem juventude e poesia. Ele me falou para conversar com o Gerardo de Mello Mourão, que sendo poeta e estando na Secretaria Municipal de Cultura, poderia apoiar uma ação nessa área. Surgiu o Terça-Poética, na Faculdade da Cidade...²³

“Se você tem mais de 15 anos, traga sua poesia (ou não traga), mas participe”, dizia a filipeta do evento, que tinha entrada franca. Entre a garotada estava o Boato, não como a banda de música que viria a se tornar (formato pelo qual seria mais reconhecido) mas ainda como um coletivo de poesia e performance: o grupo

²³ ZARVOS, G. *Inventário X anos – 1990 - 2000*. 2000. p. 5.

se apresentou no último dia do *Terça-Feira Poética*, após as falas de Chacal e Heloisa. Segundo consta a mitologia ao redor da fundação do CEP, essa apresentação seria o estímulo estético determinante para a transmutação da ainda presente tonalidade acadêmica que marcava o *Terça-Feira Poética* na espontaneidade que viria a formar o evento por vir. Em sua tese *A Voz do Boato*, o poeta, pesquisador e membro do Boato Dado Amaral rememora a participação no evento:

O poeta [Chacal] e a crítica [Heloisa] ficaram impressionados com a apresentação do grupo. Ela, em sua fala, considerou o trabalho do Boato como um prosseguimento da ‘linha evolutiva’ – usando o antigo conceito de Caetano Veloso – que ia do Tropicalismo à Poesia Marginal. O termo de Caetano, utilizado em relação à MPB, pensava a música brasileira como fenômeno linear, cronológico. O curioso é que essa associação entre o trabalho do grupo e a MPB parecia antever o destino do Boato, que anos mais tarde passaria de coletivo radical de poetas a banda pop brasileira.²⁴

Encerrar esse ciclo colocando de fato um ponto final naquela sensação de “expansão do campo do possível”²⁵ parecia crime inafiançável, que devolveria os que se encontraram e se descobriram no *Terça* à cela da vida “real”. Se Chacal já sabia que “só o impossível acontece/ o possível apenas se repete”²⁶, era preciso ser realista e almejar o impossível²⁷, mas sem repetição. No lugar de seguir com os colóquios, Chacal – que se situava numa espécie de interseção entre o cânone que sua já longa importância no cenário poético lhe assegurava e, ao mesmo tempo, a garotada da qual fazia parte, tanto por seu estilo quanto de fato por sua idade – sugeriu que o evento tirasse ainda mais a gravata e se aproximasse da noite e da festa para continuar.

Assim, o *Terça* migrou da faculdade para o Espaço Cultural Sérgio Porto, teatro então recém fundado no coração do bairro do Humaitá. Os debates foram transformados na proposição de um novo ponto intercessor entre um sarau de poesia, um palco aberto para novos artistas e uma “festinha”. Tal sentido gregário se afirmou como um intuitivo e incontornável combustível não somente para a fundação do evento, mas para o prosseguimento da própria vida de Chacal, Zarvos e dos artistas e amigos que se reuniram para fazer o CEP acontecer.

²⁴ AMARAL, Dado. *A voz do boato: poesia falada, performance e experiência coletiva no RJ dos anos 90*. 2014. Tese (Doutorado em Letras). p. 48.

²⁵ Expressão que Jean-Paul Sartre utiliza para melhor definir os eventos de Maio de 68 em Paris, em entrevista que realizou com Daniel Cohn-Bendit *in loco*, durante o maio francês.

²⁶ CHACAL. *É proibido pisar na grama*. 2014. 14 p.

²⁷ Célebre slogan pichado nos muros de Maio de 68

Pois, em suma, o CEP enquanto objeto de estudo e tema dessa escrita é fundamentalmente uma caixa vazia. O conteúdo da caixa, porém, é que forma efetivamente o objeto vivo, rico e denso que justifica o tema: as pessoas. De certo modo, o encontro desses (milhares de) artistas, jovens, velhos, poetas ou não (ainda que sempre sejam) é que fazem o CEP ser e acontecer até hoje. A perspectiva é das pessoas, o objetivo é chegar às pessoas, a forma é dada pelas pessoas, a medida são as pessoas, para além até mesmo das obras de arte, dos poemas, das carreiras, dos reconhecimentos e fracassos.

INFORMALIDADE E PRECARIEDADE

O CEP acontece bailando no hiato entre informalidade e a precariedade - dois termos que se encontram dentro do evento como potências. A informalidade substitui maiores ritos ou liturgias do palco pela experiência de “juntar, ter solidariedade aos praguejadores das praças livres”²⁸, para assim viver a fruição e a exposição das experiências artísticas de indivíduos em meio a um coletivo. Não há ambições maiores do que a sentimentalidade provocada pela exposição e pela absorção de tais poéticas, de tais experiências artísticas, na forma que forem.

E não há também grandes formalidades ligadas ao *showbusiness* ou à busca pelo sucesso. O CEP, afinal, não paga cachê aos artistas, não arrecada qualquer quantia considerável em venda de ingressos, nem nunca reuniu verdadeiras multidões – com plateias ao redor de 300 pessoas em seus tempos mais áureos, hoje impedidas de passar dos cerca de 150 pagantes por lotação máxima, o evento é comercialmente um “mal negócio”.

O mesmo sentido de pertencimento, de encontro, de espelhamento e diferenciação que move a construção de nossas identidades permanece sendo, em verdade e até hoje, a mais forte moeda de troca. “Ninguém vai ao CEP 20.000 por obrigação. O fato do CEP 20.000 não pagar cachês o coloca na contramão do *showbusiness*. A poesia praticamente toda está na contramão do *showbusiness*”, afirma o poeta Tavinho Paes²⁹. A precariedade financeira e a inadequação mercadológica parecem sempre paradoxalmente sugerir um fim iminente e ser a possível resposta para a quase misteriosa longevidade do evento.

O termo “precário” se encontra aqui diretamente com o sentido experimental que o evento traz no título, e que se refere ao que pode haver de inacabado, em processo, ao que ainda é escasso e em uma obra apresentada, se posta à prova dos parâmetros mercadológicos dos quais o CEP, por vocação ou por saudável incompetência, sempre desviou. Naturalmente, no entanto, o termo também se encontra com a própria condição de trabalho que o CEP – e, de modo geral, todos os meios artísticos – oferece, diante da inflexibilidade com que o capitalismo retira garantias sociais e meios de afirmação e rendimento para um artista. O precário nesse caso é

²⁸ ZARVOS, G. “CEP 15 anos”. In: ____ *Cepensamento*. 2005. p. 115

²⁹ Entrevista para o documentário *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos

estético mas é também ético, econômico, como um elemento fundamental do próprio meio de produção dentro do evento – noção herdada, tanto em seu procedimento ético quanto estético, dos *beats*, dos hippies e principalmente dos punks, que encontraram na lógica do Faça-você-mesmo a maneira de transformar a precariedade em possibilidade, que seria perpetuamente cara ao CEP em sua produção e sobrevivência.

Tais determinações permitem que jovens, com pouco dinheiro, nenhuma experiência, pouca ou nenhuma preparação, possam levar ao palco uma obra (seja um arremedo, seja peça impecável) e apresentá-la ao público. Forma-se, ao mesmo tempo, uma recepção aberta, cálida, íntima, afeita ao encontro, e que oferece a inclemência do afeto como única moeda crítica em troca, tornando assim o CEP um local especialmente eficaz para se “testar” um trabalho.

A aversão ao mercado e do mercado ao evento também amplia ao infinito as possibilidades estéticas para as criações em seu palco. Não precisar corresponder a nenhuma eficácia ou matemática financeira que justifique ou exclua essa ou aquela apresentação permite que virtualmente toda e qualquer natureza artística possa dividir seus holofotes em uma mesma noite.

Se certa disputa entre Chacal e Zarvos ilustra um jogo de forças, um equilíbrio e desequilíbrio que mantém o CEP em movimento feito um móbile - e ao mesmo tempo o derruba como um esbarrão entre dois caminhões - há outro elemento incontornável nesta como em toda dança: o corpo. Com bem disse o poeta e professor Ericson Pires, um dos personagens determinantes de toda essa narrativa, o palco do CEP tem a importância de expandir a possibilidade de utilização dos corpos. Estar ali é ver, ao vivo, com seu próprio corpo, outros corpos se colocando em risco, em expansão (no palco mas também na plateia): é atirar o próprio corpo à experimentação – trata-se, afinal, de experiência completamente presencial – e é também sentir a provocação desses outros corpos, dos poemas, das obras, em seu corpo.

Não seria justo, no entanto, restringir o “vigor erótico” que atua “diretamente na carne das culturas” a que se referem a professora Marília Rothier Cardoso e o professor Roberto Corrêa dos Santos³⁰, à experiência da fruição ou apresentação

³⁰ In: ____ *Branco Sobre Branco*, de Zarvos. 2009. Apresentação.

artística. Há concretamente uma sugestão embalada pelo encontro (também corpóreo), o álcool, as drogas, ou a embriaguez da presença, de outra frente determinante do espírito do evento: a festa. Ou, como sempre se referiu Michel Melamed, terceira cabeça da hidra essencial que formou e fomentou o CEP em seu início, a *festinha*.

Pois o CEP é também essa festinha, essa balada banal, um programa divertido, uma “boa” da noite para conhecer pessoas e paquerar. Tal elemento prosaico, que poderia forçar certa banalização da qualidade ou da importância da experimentação artística dentro de seu quadro histórico ou à perspectiva do reconhecimento canônico, é em verdade ponto crucial para desvelar o desejo do público de realmente *estar ali* – tanto no sentido de manter a casa cheia em noites de CEP, quanto por uma presença especial, como um *estar* de corpo inteiro.

A essência da festa: cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida. Talvez até mesmo por prazer erótico ou para criar uma obra de arte comunal, ou para alcançar o arroubamento do êxtase. Em suma, uma “união de únicos” (como coloca Stirner) em sua forma mais simples, ou então, nos termos de Kropotkin, um básico impulso biológico de “ajuda mútua”.³¹

“O Cabaret Voltaire também não era assim?” pergunta Michel, já sugerindo a resposta afirmativa como apontamento de certa honestidade virtuosa da *festinha* na libertina abertura comportamental que o CEP oferece naturalmente ao seu público. “Paris nos anos 1920, Berlim na mesma época, a Factory na Inglaterra... Qualquer um desses encontros de artistas é assim”³². A *festinha* de que também é feito o CEP, mais do que uma decisão, é a melhor consequência do desejo de permissão que torna o erro um acerto, o encontro o norte, a alegria a prova dos nove – a experimentação o seu objetivo conclusivo.

Mas não só: desde o início, impresso na natureza das apresentações e poetas ligados ao CEP, há o desejo de, nas palavras de Michel, “recusar o fosso falacioso entre arte e entretenimento”³³ (máxima que o artista carrega como mantra e lei para seu trabalho, desde o CEP e até hoje). Se o CEP é sério e relevante, ele é também feita da busca e do oferecimento de diversão – ou justamente da procura incessante por algo que possa ser singular, transgressor, radical, até mesmo hermético e, ao

³¹ BEY, H. 2001. p. 10

³² MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

³³ Id.

mesmo tempo, que possa comunicar, fazer rir, oferecer respiração e leveza; ser também entretenimento.

O CEP 20 mil é a feira e a festa das confederações das tribos poéticas guanabarinhas. É a vernissage, é a vitrine, é o carnaval, é o território livre das linguagens em efusões imantando o Espaço Cultural Sérgio Porto sob a batuta do pagé, do comandante-em-chefe, do xamã-beatnik Chacal. O CEP 20.000 é o nosso mercado persa, é a praça de Marrakesh em pleno burburinho botandofogo em frente ao corpo de bombeiros do Humaitá. Salta um Melamed, salta uma Mosé, salta um Levi, salta um Zarvos, salta um Alex Hamburger pra viagem!³⁴

³⁴ SALOMÃO, Waly. *Inventário X anos – 1990 – 2000*. 2000. p. 124.

A LINHA PONTILHADA DA CONTRACULTURA

A partir do artigo *Onde se vê dia, veja-se noite: notas sobre a crítica em tempos de contracultura*, do professor Frederico Coelho, é possível alinhar o CEP com noções de contracultura em seus mais importantes pontos de partida conceituais. Coelho sugere que olhemos a contracultura como “um conjunto de pensamentos e práticas que se instauram contra a forma hegemônica de seu tempo – seja institucional, seja filosófica, seja moral, seja artística”³⁵. O artigo também explora como uma das marcas contraculturais essenciais a fronteira indefinida entre arte e vida.

É preciso entender *[na contracultura]* os limites porosos entre obra e vida. A reivindicação de um corpo que atua para além do código letrado, isto é, como realização performativa do pensamento e não apenas como livro, texto ou poema demarca claramente a singularidade desses trabalhos ao transbordarem o termo contracultura e seu recorte histórico-genérico.³⁶

Quando se propõe à tarefa de se aprofundar no sentido político que o CEP oferece, o pensamento de Renato Rezende se encontra com a definição de contracultura supracitada, trazendo o “limite poroso” para a vida dos personagens essenciais dessa narrativa mas principalmente para uma experiência coletiva. O CEP é uma espécie de encarnação dessa fronteira borrada e indefinível entre vida e arte, e para os que se deixaram levar pelo espírito da coisa, é como se a fronteira fosse ali. Tudo no presente trabalho se dá ao redor dessa fronteira que é *o/no* CEP, feito uma dança - tudo acontece nesse lugar.

[a proposta política do CEP 20.000 inclui] uma fruição coletiva e participativa e também – antenado com a tendência pós-moderna –, a transposição da barreira entre arte e vida, entre atitude e produção artística. Atitude coerente entre vida e discurso sempre teve Chacal (pilar fundamental sempre presente no palco e nos bastidores do CEP 20.000 desde a primeira hora até hoje) e seus companheiros da Nuvem Cigana, indubitavelmente um movimento precursor do CEP e também, a seu modo, uma heterotopia. Essa coerência existe em Guilherme Zarvos de maneira mais radical na medida em que seus textos – o próprio corpo de sua literatura – são constituídos pelo lugar de confluência entre a poesia, o discurso político, o relato biográfico, o apelo ao diálogo, a missiva, o manifesto e outras vozes, numa mistura de gêneros e intenções que por sua vez se confundem com seu trabalho como performer e ativista cultural.³⁷

³⁵ COELHO, F. 2016. p. 89.

³⁶ Ibidem. p. 90.

³⁷ REZENDE, R. *Guilherme Zarvos: poesia e política*. 2011. p. 9.

Tais elementos posicionam o CEP como um *lugar* em uma narrativa histórica contracultural, no sentido de permitir o desabrochar de *outras* cidades dentro da cidade. Trata-se de novas possibilidades de vivência, convivência, de afeto e trabalho que o *status quo* parece deliberadamente, mesmo que intuitivamente, velar e até mesmo combater. É tarefa do presente trabalho posicionar o CEP em um *campo* histórico da contracultura – para além de qualquer linearidade cronológica, em uma linha pontilhada, errática, torta, elástica; uma rede que sobrepõe seus pontos, atravessando-os uns aos outros, sem hierarquia temporal ou totalidade e sem compromisso com um calendário historiográfico. O acontecimento do CEP (e os tantos acontecimentos dentro e a partir do CEP), localizado em um ponto geográfico e uma extensão temporal da cidade do Rio de Janeiro, remete a outros pontos geográficos e temporais, como partidas tanto de nossas noções de contracultura, quanto da possibilidade do tipo de experiência que o CEP viria a oferecer.

Trata-se de um campo necessariamente incomensurável e perpetuamente em progresso – para frente, pelos novos pontos que hão de vir, para trás, pelos acontecimentos complementares aos aqui citados, e pelos tantos outros não mencionados ou ainda não documentados ou reconhecidos como parte de tal rede. A linha pontilhada que se encontra com o CEP pode começar no Cabaret Voltaire, clube fundado pelo poeta alemão Hugo Ball em Zurique, na Suíça, em fevereiro de 1916, passar pelos *beats* estadunidenses dos anos 1950, que por sua vez se desdobram nos hippies da segunda metade da década de 1960 (e em seu inconformismo revolucionário, o desejo de experimentar uma outra possibilidade ética, estética, relacional, sexual comunitária e livre, e de transformar efetivamente a realidade política de então); chegar ao Brasil especialmente pela Tropicália e, em seguida, a Geração Marginal e à Nuvem Cigana, esbarrar na anarquia voluntariosa e autônoma do faça-você-mesmo dos punks ingleses, estadunidenses e paulistas, definir-se pela experiência do encontro no bairro boêmio de Krauzberg, na Berlim do final dos anos 1980, até desembarcar no Baixo Gávea, pronta para enfim encontrar o grupo que viria a formar o CEP 20.000 – e que o segue formando, 30 anos depois, expandido e amorfo.

As definições de contracultura supracitadas reluzem fortemente quando sobre os *beats* estadunidenses dos anos 1950, como um dos mais importantes grupos fundadores de tal “linha”- em especial a partir da operação semiótica que o poeta Allen Ginsberg realiza em sua obra-prima *Uivo*. É nesse poema-manifesto que

Ginsberg transforma em material poético não só uma nova ética e maneira de ver a cultura dos EUA, a sexualidade e a própria literatura, como faz dos personagens dessa vida real e seus acontecimentos a base figurativa e emocional do poema.

A gente conversa entre si, e tem visões comuns sobre as coisas, e diz tudo o que quer dizer, seja falando sobre nossos cus, seja falando sobre nossos paus, seja falando sobre quem comemos na noite passada, ou sobre com quem iremos transar amanhã ou mesmo sobre o romance gostoso que a gente está tendo no momento, ou sobre quando a gente fica bêbado, ou quando a gente enfiou um cabo de vassoura na bunda quando estava no Hotel Ambassador, em Praga - contam-se essas coisas para os amigos. Então, veja - o que acontece se você faz uma distinção entre o que você conta para seus amigos e aquilo que você conta para sua musa? Difícil é acabar com essa distinção: tratar a Musa da mesma maneira aberta que você usa para falar com seus amigos.³⁸

Ginsberg se utiliza da poesia falada para ir ainda mais além nessa indisso-
ciação, ao transformar a primeira leitura de *Uivo* em uma cerimônia boêmia meta-
ficcional, na qual os personagens citados no poema encontram-se na plateia e tor-
nam a leitura uma continuação do espírito do texto. É possível que tais deslocamen-
tos tenham se dado mais pela força intuitiva do que por esforço programático, mas
em 1965, em entrevista para a revista *The Paris Review*, o poeta deixa claro o
quanto estavam enganados os críticos que não viam importância no movimento, e
que pensavam os *beats* como “boêmios que não sabiam nada”³⁹, Ginsberg compre-
endia a natureza da operação que haviam realizado, assim como a importância e o
impacto sobre a cultura e a literatura da época.

Quer dizer, a gente conhece muitos escritores que ditaram ideias sobre como de-
veria ser a literatura, e essas ideias parecem ter excluído aquilo que existe de mais encan-
tador numa conversa íntima. A veedagem, ou a porralouquice, a neurastenia e solidão da
gente, ou as putarias que a gente fala ou - mesmo - nossa masculinidade às vezes. Porque
muitos acham que devem escrever algo que se pareça com algo que já tenham lido antes,
em vez de escreverem algo que tenha a ver com o que eles são. Algo que venha de suas
próprias vidas. Ou seja, não há distinção, não deveria haver distinção entre o que escreve-
mos e o que, de fato, conhecemos, para início de conversa. Aquilo que aprendemos no dia
a dia, com os outros. E a hipocrisia na literatura tem sido essa - essa suposta formalidade
literária, uma suposta forma que ela deveria ter... Seja nos temas, no tom, e mesmo na sua
organização, para se distanciar da vida cotidiana⁴⁰.

Mais do que natural, portanto, é em nome dessa aproximação que posso
abrir mão do ideal de imparcialidade ou da distância crítica para me aproximar com
franqueza de uma paixão, de algo que faz parte de minha vida e formação nessa

³⁸ GINSBERG, Allen. In: ____ *Mente espontânea: entrevistas selecionadas 1958-1996*. 2013. p. 41.

³⁹ Assim o crítico Norman Podhoretz se referiu aos beats no início do movimento.

⁴⁰ GINSBERG, Allen. In: ____ *Mente espontânea: entrevistas selecionadas 1958-1996*. 2013. p. 42.

escrita. Trabalhei como produtor e artista do CEP desde 2000 até meados de 2005, mas nunca deixei de estar presente, me interessar, me apresentar, me envolver com os meandros do evento desde então e até hoje, direta ou indiretamente. Boa parte de qualquer entendimento que possuo sobre a função experimental, existencial e mesmo formadora de se estar no palco e no encontro eu trago para minha vida a partir da experiência vivida e dividida no CEP.

Chegar ao CEP na virada dos anos 1990 para os 2000, e principalmente atravessar na plateia as comemorações pelos dez anos do evento foi privilégio inesperado. Ao longo do ano 2000 o evento, então produzido por Michel Melamed e Chacal separadamente (acontecendo então duas vezes ao mês), promoveu um encontro de certo análogo ao que o *Terça* realizara dez anos antes. No caso, porém, a garotada se encontrava não com os notáveis do cânone literário tradicional, mas sim com os “notáveis” do próprio CEP: numa série de comemorações especiais, os nomes mais proeminentes da história do evento se apresentaram, ao longo de cada mês daquele ano, dividindo o palco com novos artistas que chegavam.

Rapidamente ficava claro pra nós que o CEP se impunha como uma espécie de ecossistema autossustentável e autônomo. Para além da grande mídia e do mercado editorial – à época praticamente ninguém, a não ser Zarvos e Chacal, havia publicado – o CEP construía suas próprias referências, suas tradições, sua mitologia. E nós, assim, abandonávamos as referências canônicas e passávamos a dialogar de forma horizontal com artistas próximos, em atividade e abertos à troca. Mas não só: tal diálogo se dava no calor da experiência da fala e da presença – do poema vivo, à sua frente, e não através da pesada distância da página atada ao tempo passado e à história oficial. Tal impacto servia (e quero crer que ainda serve) como sustentáculo principal, o oxigênio que alimenta esse ecossistema ao longo de três décadas, e que permite que novas gerações ainda se dirijam ao Sérgio Porto uma vez por mês a fim de começar e recomeçar essa polinização literária direta - entre pares.

O CEP 20.000 realiza uma espécie de sonho de consumo cultural: um espaço de circulação de informações interessantes, onde confabula-se o futuro da criatividade no Rio. A tendência dominante dos anos 90 podia ter sido a fragmentação, da Cidade Partida ao isolamento via internet. É preciso então fortalecer atividades onde diferenças interagem face a face, em tempo real – como se ainda tivéssemos o mesmo CEP.⁴¹

⁴¹ VIANNA, Hermano. *Inventário X anos – 1990 - 2000*. 2000. p. 58.

E se a precariedade e a informalidade também definem o CEP, efetivamente o evento oferece uma possibilidade de experiência artística rara, em especial para os jovens, que sobem pela primeira vez ao palco: se apresentar em um teatro cheio, com equipamento de luz e som profissionais, sem a necessidade de se submeter ao crivo do êxito comercial (ou da corrida por tal êxito), de curadoria especializada ou de investimento financeiro. Essa verdadeira tecnologia cultural, de estrutura, equipamento e, ao mesmo tempo, liberdade, sublinha a importância tanto da autonomia do evento quanto do aporte público que o CEP recebe, ao acontecer em um teatro do município.

Dessa forma, a autonomia daquele espaço provocava em um neófito como eu um deslocamento radical e transformador. Se fora dos limites do Sérgio Porto os artistas do CEP eram ainda em sua maioria desconhecidos do grande público, dentro do evento nomes como Michel, Viviane Mosé, Boato, Zarvos, Bianca Ramoneda, Guilherme Levi, Leca Colasanti, Pedro Rocha, Pedro Luis e tantos outros, eram como *popstars* – protagonistas de uma mitologia singular, gloriosa e, ao mesmo tempo, saborosamente secreta. No panteão de minhas influências pessoais, junto de nomes canônicos, passavam a estar presentes também os poetas do CEP: ao lado de Drummond, Bandeira, Leminski, Piva e dos *beats*, entre outros, passavam a estar os nomes supracitados – com o diferencial determinante de serem poetas que podiam ser assistidos mensalmente, com quem dividia mesas nos bares, e que se tornariam meus amigos pessoais.

O IRREPETÍVEL QUE HÁ 30 ANOS SE REPETE

Em seu livro *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias*, o anarquista estadunidense Peter Lamborn Wilson, sob a alcunha de Hakim Bey, parte de sua herança hippie-coletivista-contracultural e de suas “conexões com o movimento comunitário na América, a experiência nos anos 1960 com lugares como a comunidade de Timothy Leary em Millbrook”⁴² para procurar definir o que chama de “Zonas Autônomas Temporárias”. Tratam-se, segundo Bey, de locais onde seria possível subverter estruturas de controle e suas hierarquias, criando outras possibilidades de relações sociais justamente nas rachaduras dos procedimentos formais e dos poderes estabelecidos. Para começar suas “especulações e pesquisas” sobre o que chama, em sigla em inglês, de TAZ, o autor performa e coleciona perguntas essenciais para formular sua proposição, que sobrevoam a presente pesquisa como provocação e norte:

Estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade? Estamos reduzidos a sentir nostalgia pelo passado, ou pelo futuro? Devemos esperar até que o mundo inteiro esteja livre do controle político para que pelo menos um de nós possa afirmar que sabe o que é ser livre?⁴³

Naturalmente a tonalidade inflamada do texto possui função reflexiva, crítica e métrica – apontar o paroxismo de uma questão a fim de, em verdade, procurar alcançar a concretude possível, sem, contudo, perder de vista uma causa maior, como combustível e sonho de tais movimentações. Parece, no entanto, razoável notar alguns dos momentos destacados na linha pontilhada contracultural aqui selecionada como eventual início de resposta às questões ensaiadas por Bey. Quando o autor sugere que as TAZ não são uma finalidade total, capaz de substituir outras formas de organização social, táticas e objetivos, ele nos ajuda a melhor definir a experiência que esses pontos que formam a linha torta aqui sugerida – na qual o CEP é inserido – possibilitam em seus acontecimentos concretos.

[A TAZ] pode fornecer a qualidade do enlevamento associado ao levante sem necessariamente levar à violência e ao martírio. A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento,

⁴² BEY, H. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. *Entrevistas*: Vol. 4. 2011.

⁴³ BEY, H. 2001. p. 4.

antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos.⁴⁴

Bey reconhece em seu texto as TAZ também com o potencial objetivo de uma festa e um festival. Segundo o autor, os antigos conceitos de “jubileu” e “bacanal” se estabeleceram diante da impressão de que certos eventos aconteciam “fora do tempo profano”, aquilo que bem entende como a “unidade de medida da História e do Estado”. Golpes de estado, mapeamentos e controles dos calendários e do ano, a própria definição das medidas de tempo, segundo Bey, eram formas de matar, nos primórdios, o festival.

Os que participam de levantes invariavelmente notam seus aspectos festivos, mesmo em meio à luta armada, perigo e risco. O levante é como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora.⁴⁵

E o potencial como Zonas Autônomas, ou ao menos temporárias zonas libertas de controle (ou de *tanto* controle), se expande para momentos tão íntimos e discretos quanto jantares no texto, chegando até a festas concretas. O repertório de exemplos que Bey utiliza para falar das TAZ como também “festivais” aproxima de forma incontestável seu conceito do próprio repertório historiográfico que viria a formar diretamente o CEP – esse festival, essa festa, essa orgia em potencial.

Pearl Andrews estava certo: o jantar já é "a semente de uma nova sociedade tomando forma dentro do invólucro da antiga" (...). A "reunião tribal" dos anos 60, o conclave florestal de eco-sabotadores, o Beltane⁴ idílico dos neo-pagãos, as conferências anarquistas, as festas gays... as festas de aluguel no Harlem dos anos 20, as casas noturnas, os banquetes, os piqueniques dos antigos libertários - devemos perceber que todos esses eventos são, de certo modo, "zonas libertas", ou pelo menos TAZs em potencial. Seja ela apenas para poucos amigos, como é o caso de um jantar, ou para milhares de pessoas, como um carnaval de rua, a festa é sempre "aberta" porque não é "ordenada". Ela pode até ser planejada, mas se ela não acontece é um fracasso. A espontaneidade é crucial.

Além da festa, pontos constitutivos do CEP enquanto acontecimento se apresentam enquanto elementos fundamentais no texto, como a abertura, a espontaneidade, a não ordenação, e mais. Curiosamente o texto *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias* é praticamente contemporâneo ao surgimento do CEP, em 1990 -

⁴⁴ BEY, H. 2001. p. 6.

⁴⁵ Id.

ainda que publicado em 1991, um ano depois do primeiro evento. Vale imaginar, porém, que Hakim Bey o escrevia enquanto o CEP surgia.

Claro que o aspecto “temporário” do conceito de Bey se destaca em dilema diante dos trinta anos de duração do CEP – e esse paradoxo é também caro à pesquisa. Pois, se por um lado a força vital do CEP está em seu aspecto “irrepetível” enquanto uma grande performance, um imenso *happening* que se abre ao público, esta abertura acontece de forma razoavelmente estável há três décadas – como um irrepetível que se repete há 30 anos. O próprio Chacal, em sua dissertação *CEP 20.000 – Corpo que Vibra*, dialoga com as *Zonas Autônomas* de Hakim Bey ao se debruçar sobre esse ponto em paradoxo:

O que era para ser uma TAZ (Zona Autônoma Temporária) se tornou um campo de experimentação perene. Aquele centro soube pulsar junto com a cidade, atravessando e sendo atravessada por ela. As modas repercutindo uma na outra. Novas gerações chegam com a volúpia de experimentar ritmos, falas, visagens. No real, como diz Hakim Bey, autor do manual TAZ, soubemos nos resguardar e invisibilizar para a sociedade do espetáculo. *Talvez algumas pequenas TAZs tenham durado por gerações ... porque passaram despercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que é invisível para os agentes da Simulação.* Em vez do showbusiness, o *showhapiness*. Ali uma confraria de vagalumes, pulsando na escuridão. Fortalecendo os afetos. Preparando novos voos.⁴⁶

A autonomia da plateia, rompendo com muitos dos estatutos comportamentais esperados, assim como o sentido imperativo de experimentação que a natureza das apresentações e a estrutura do evento acabam por sugerir, tornam, no entanto, o paradoxo mais literal e compreensível. A repetição de fato se dá pela longevidade do evento, mas esse evento se define, no entanto, por algo que efetivamente não se repete em seu acontecimento. Tal entendimento fica mais claro quando posto na perspectiva de uma repetição evidente, como se dá no teatro dito “tradicional” - contraste que impactou a poeta e apresentadora Bianca Ramoneda feito uma luz forte quando chegou ao CEP trazendo sua experiência como atriz.

No CEP as pessoas não tinham comportamento de plateia, não ficavam sentadas direito. Eu vinha de um teatro em que as pessoas tinham que ficar sentadas, numa cadeira, prestando atenção. E quem tá no palco tinha que se fazer entender. Então para mim aquilo era realmente muito bagunçado. Mas, ao mesmo tempo, tinha algum roteiro, alguma ordem(...)

O teatro era só repetição. O CEP se repete mas nunca repete. Quando eu entrei lá eu não conhecia ninguém, me sentia como se fosse me apresentar em um circo. Não tinha

⁴⁶ CHACAL. *CEP 20.000 – Corpo que Vibra*. 2019. p. 66.

terceiro sinal, não tinha nada - você tinha que estar sempre pronto, porque a ordem que o Chacal fazia também era móvel. Você não sabia direito nem quando seria sua vez.⁴⁷

Muitos anos depois, diante de um então jovem aluno que havia me procurado para “aulas” de escrita e estética (que mais eram encontros regulares sobre a vida e a arte *a partir* da escrita ou *para chegar* a ela), me vi pela primeira vez diante da tarefa de “contar” a história do CEP. Santiago Perlingeiro, o tal aluno, intuitivamente procurava pela hipótese de uma *Zona Autônoma*, perene ou temporária, que lhe permitisse vivenciar o tipo de experiência que Chacal batizou de “showhappiness” a partir da experiência do CEP. Sabendo do meu histórico com o evento – que San havia frequentado pouquíssimas vezes até esse ano de 2015 – ele me pediu que lhe explicasse o que era de fato o CEP 20.000.

Nesse dia a escrita foi deixada de lado, e a vida tomou todo o espaço do nosso encontro. Munido de livros, fotos e de um grande esforço da memória, fiz o que pude para condensar os então 25 anos de história em duas ou três horas de conversa. Li poemas, contei causos, misturei eventos, tropecei em lembranças, sublinhei sentidos e reparei em significados pessoais que ajudaram a compor pela primeira vez o desejo de enfrentar a história do evento para o presente trabalho.

San em pouco tempo não só se apresentaria no CEP: se tornaria, tal qual eu havia sido, seu produtor. Como responsável atual, ao lado de Chacal, pela continuidade do CEP, San é uma das tantas pontas dessa história feita de pessoas, e através desse ciclo torto que se fechava e se abria nesse dia de aula, confirmei mais uma vez a importância que o CEP havia tido para mim e meus pares, e que possuía para a cidade, para a poesia falada, para outras gerações – passadas e por vir.

⁴⁷ RAMONEDA, B. Entrevista ao autor. 30/05/2019.

CAPÍTULO 2

(...) o dia em que foi capaz de ler ele foi Poeta e, desde então, pertence à raça sempre amaldiçoada pelos poderes da terra..."

Alfred de Vigny, *Stello*

*Agora sou maldito, tenho horror à pátria.
O melhor é dormir, completamente bêbado, na praia.
(...)*

*Pela manhã eu tinha o olhar tão perdido e a fisionomia tão morta, que talvez nem me tenham visto aqueles que encontrei.
(...)*

Fome, sede, gritos, dança, dança, dança, dança!

Arthur Rimbaud, *Uma Temporada no Inferno*

MORRER

Quando o conheci, Zarvos se dizia pronto para morrer. Às vésperas de completar 43 anos, esperava pelo destino que lhe parecia óbvio não como quem anseia pelo fim, mas como quem admite a natureza da própria trajetória. Contrariando a primeira impressão da maioria dos pais e mães do meu então adolescente grupo de amigos (que não enxergavam que a influência desviante era recíproca entre mim, Botika e ele) minha mãe sempre reconheceu certa aura angelical em Zarvos – não tanto pela tediosa sugestão de uma perfeita encarnação da bondade moral, mas talvez por enxergar nele o generoso labor de um mensageiro. Pois o mensageiro cria que em breve a hora de partir chegaria; afoitos, eu e Botika, amigo de infância, companheiro de toda estrada artística e também de chegada ao CEP, tentávamos compreender a assimilar – para, assim, quem sabe salvar – a mensagem.

Corria a última virada de século e milênio, e por noites perpétuas triangulávamos entre o Espaço Cultural Sérgio Porto, o Baixo Gávea e o apartamento de Zarvos na Rua Rodrigo Otávio, também no bairro da Gávea, onde sua caótica biblioteca se amontoava por toda a casa nos ameaçando das paredes e os infinitos bilhetes, anotações, poemas, textos e papéis avulsos espalhados por cada canto nos lembrava que a construção da civilização era feita de papel naquele distante ano 2000. Um ano depois, a cidade de Nova York coberta por fuligem e os papéis quase idênticos sobrevoando Manhattan e pousando sobre a cidade me lembraram, ao avesso, o apartamento de Zarvos: o que era construção agora se tornava ruína.

As festas, os encontros, as madrugadas inteiras entre mesas de bar, as discussões intermináveis, as explicações, memórias, as leituras e, claro, finalmente as apresentações no palco do CEP hoje se misturam como uma grande memória amorfa, de um imenso instante que durou meses diversos – como um único ritual de iniciação, não para pertencer àquele clube tão aberto quanto possível, mas para que o clube se tornasse enfim parte de nós. Fomos apresentados a dezenas de pessoas que ocupavam o espaço de multidões, e que passaram a habitar nossos corações e mentes com profundidade mitológica e proximidade familiar – mas sem o intermédio farsesco da indústria cultural, ou com a mediação de uma indústria *outra*. Era uma nova história que para nós começava, mas que já possuía uma década de fabulação e pura realidade – realização.

Em suma, Zarvos se preparava para morrer enquanto nós começávamos de certa forma a nascer ali. Não era claro se o tema da morte, que se fazia recorrente de súbito, lançado em meio a outros assuntos banais, provinha de qualquer ímpeto concreto, de resignação diante de eventual triunfo fisiológico por conta de um estilo de vida – ou simplesmente de cansaço traduzido na mais extrema provocação. Hoje fica claro que era antes de tudo um poema, uma metáfora, a necessidade de novas vidas a serem paridas dentro da vida de fato, e permissão à presença da morte como símbolo e concretude – como impulso para esse parto, esse *partir*, esse romper-se ao meio.

Começamos a produzir o CEP – eu e Botika, junto do hoje jornalista Tarso Araújo e do ator João Vicente de Castro – não tanto por nos considerarmos à altura do encargo, nem muito menos por nos reconhecermos como mais indicados para assumir o lugar que Michel Melamed vinha ocupando com brilhantismo desde o meio dos anos 1990: creio que falo por todos quando digo que o sim ao convite se deu essencialmente pelo desejo de pertencer àquele local, àquele espírito. Mais do que se tornar um grande poeta ou alcançar qualquer sucesso, o anseio era por fazer parte do grupo – poder estar ali, participar, subir ao palco e às mesas dos bares era mais do que suficiente: era vital. Passamos a produzir ao lado de Zarvos uma das edições mensais, e a frequentar o CEP do Chacal, sempre duas semanas depois.

O tempo, como ele sempre insiste em fazer, aos poucos foi passando, e o CEP – que com a saída de Michel de sua produção parecia estar também fadado ao fim – ganhou nova respiração, novo ritmo, novo público, uma nova vida conosco. Os jovens da nossa geração enchiam o Sérgio Porto da entrada do teatro até a beira do palco em alarde, e se misturavam às gerações anteriores com a naturalidade de verdadeiros “legocentrados que acreditam que tudo se encaixa”⁴⁸. Zarvos nos explicava que tipo de poeta éramos, nos indicava leituras, nos presenteava com livros retirados diretamente da límpida desorganização de seu apartamento, nos ouvia com paciência e interesse, aceitava sugestões para o próximo evento, impunha outras participações, debatia, discutia, mas principalmente nos permitia usar o CEP para o exercício de nossas próprias liberdades (tanto artísticas quanto existenciais), sempre nos lembrando que esse deveria ser o mote (mesmo que utópico) do evento não só para nós, mas para todos os presentes.

⁴⁸ Verso de Michel Melamed em *Inventário X anos* – 1990 - 2000. p. 10.

Me despeço com a nostalgia dos bons tempos que tive, não aceitando as mudanças que o tempo pede pra mim, dizendo que creio no futuro mais solidário para cada um, que não acredito na seriedade de 40 horas de trabalho por semana, a não ser que faça parte de um desejo, e que se não parto daqui agora, para aventuras possíveis, é porque já me encontro gasto, tomando remédios todos os dias, não podendo fumar maconha na quantidade que quero, sem raiva de ninguém e sem muita mágoa, pois vivi bem o meu carma, que sei que poderia ter sido melhor.⁴⁹

Quinto livro de Zarvos, *Morrer* foi lançado em 2002, como a melhor hipótese de concretização da metáfora fatal e um dos melhores livros lançados no Brasil então e desde então. Naquele ano Lula seria eleito presidente, os jovens de todas as idades se apinhavam ao redor do CEP e da noite boêmia que reluzia, e novos encontros floresciam a partir do reconhecimento imediato, pelo olhar, de um par – talento que ele sempre soube exercer como ninguém, percebendo em instantes a índole e as profundezas de outrem. “Vou como uma serpente que troca de pele, como um garoto na primeira comunhão, como quem vai por aí”⁵⁰, escreveu, tendo então o verbo com a intenção da partida, mas que hoje mais soa como o sentido de prosseguimento. “Vou como um vagabundo, cantando enquanto puder as belezas da Terra, as belezas que ainda poderão vir”⁵¹. Zarvos nunca morreu e, conformado, passou a admitir prazerosamente (mesmo que veladamente) outro óbvio: a vida.

⁴⁹ ZARVOS, G. 2002. p. 8.

⁵⁰ Ibidem. p. 9.

⁵¹ Idem.

FESTEJAR

A comemoração pelos 50 anos de Guilherme Zarvos seguiu à risca o roteiro esperado: música alta, sexo pelos cantos, livre consumo de drogas, uma quantidade exorbitante de álcool, uma festa desidratando uma pequena multidão aglomerada em celebração ébria até de manhã. Os vizinhos reclamaram, um casal foi apanhado na intimidade mais plena na escadaria do edifício, e ao fim os mais dispostos desfaleceram entre os destroços matinais, em pleno gozo de suas faculdades hedonistas, alegremente derrotados por consagração à altura do homenageado.

À primeira vista, Zarvos seria a encarnação da maldição rogada aos poetas de modo geral, mas principalmente àqueles que encontram na contradição dos modos estabelecidos e das normas esperadas o único caminho para se criar uma obra e se viver uma vida: os tais poetas malditos. Engana-se, porém, quem supõe como cenário do festejo um local modesto ou mesmo depredado, como poderia sugerir o primeiro e mais raso imaginário a respeito de um poeta reconhecidamente ligado às tradições da rua, da contracultura, do *underground*. A festa de 50 anos de Guilherme aconteceu em um luxuoso e antigo apartamento à beira da Lagoa Rodrigo de Freitas, equipado com mobiliário vistoso, decorado por obras de arte, vasta biblioteca e fotos de viagens aos mais exóticos destinos do planeta. “Lá vem você contar a história de sua família rica”, dizia Ericson, com escárnio, enfado, deboche e carinho, quando Zarvos ou qualquer outro começava a rememorar o passado glorioso da elite carioca.

O ano era 2007 e o cenário da festa era a casa de sua irmã Adriana. Aos amigos mais íntimos foi reservada a oportunidade, horas antes da farra absoluta começar, de vivenciar como mais um ritual o paradoxo encarnado que talvez melhor definisse o aniversariante. Ainda no início da noite, um jantar tão requintado quanto exótico para os poucos que se faziam presentes, com direito a garçons devidamente uniformizados, canapés coloridos, vasto cardápio e histórias de passados gloriosos e dissonantes, celebrou a data com seus familiares e encarnou com nitidez as origens aristocratas de Zarvos.

Só enxergariam incongruência, no entanto, os que o olham através do filtro superficial supracitado, saboreando somente a epiderme da impressão, feito um espasmo corporal que figura tão provocadora e eventualmente até hostil pode causar. A verdade que essas duas metades jamais se decantam de fato: o punk está presente

no aristocrata, assim como é também o aristocrata que compra brigas, grita e bebe até despencar em um chão de bar.

Como óleo e água que finalmente se misturam ou, mais ainda, revelando o lado bêbado e sujo (no melhor e mais dessacralizador dos sentidos) que há nas tradicionais famílias brasileiras, Zarvos é ao mesmo tempo os dois, e assim é por se permitir ser, mas também por jamais ter encontrado outra opção. Ambos os lados são elementos determinantes tanto de seu encanto quanto de seu escárnio, sem possível dissociação. Foi o aristocrata que descobriu tardiamente o punk, e é o punk que destila por horas sua linhagem familiar com toda pompa e sotaque, em natural intercessão com qualquer outra família das aristocracias bêbadas brasileiras.

Na juventude seu destino parecia traçado: tornar-se fazendeiro como seu pai, trabalhar para ampliar a produção de milho, soja ou outra típica *commodity* brasileira, ampliar o rendimento familiar, eventualmente comprar uma rádio ou um jornal, casar-se, reproduzir-se, e acalmar-se para envelhecer com a dignidade e a austeridade que lhe deveriam ser peculiares. A pessoa, no entanto, sente vontade de cantar – e essa definição, entre a maldição e a dádiva, oferecida por João Cabral de Melo Neto a respeito da necessidade de expressão e do estado poético pelo qual todos passam na juventude como uma espécie de espírito invasor, se tornaria um bálsamo, uma justificativa, uma âncora que Zarvos carregaria como amuleto e bandeira pelo resto da vida. "Não realizei a vida outra que teria se fosse heterossexual. A vida do poder, do conservadorismo político, da família e das pontes de safena. Era o que estava marcado do outro lado da carta"⁵².

Guilherme nasceu em 23 de março de 1957, filho da jornalista Thereza Cesarino Alvim e do fazendeiro Nicolau Zarvos. A família de Nicolau não confiava em Thereza por ela ser carioca; a de Thereza não confiava em Nicolau por ele ser de ascendência grega – por ele ser “oriental”. Duas pessoas tão diversas quanto possível, mas que se moveram um na direção do outro pela paixão e pelos costumes, e tiveram cinco filhos.

Thereza tinha dez irmãos e, por conta de orfandade prematura, acabou criada em parte por uma irmã: Maria Amélia, que em 1936, quando a caçula tinha somente 4 anos, viria a se casar com o historiador Sérgio Buarque de Hollanda.

⁵² ZARVOS, Guilherme. *Morrer*. Pág. 9

Assim, também com pouca idade, Maria Amélia se tornou um pouco mãe de Thereza – e, por conseguinte, avó de Guilherme, 20 anos depois. A conexão com Sérgio Buarque e com a inteligência brasileira da época seria base do universo pessoal e profissional de Thereza – e também a porta de entrada para a boemia, o álcool e a festa, pilares que se revelariam fundamentais, como verdadeiros remédios para o mal da vida, tanto para Thereza quanto, depois, para seu filho.

Contar a história pessoal de Guilherme é mergulhar na memória irreprensível e ao mesmo tempo embaralhada que ele possui – atravessando causos, relatos, datas e perfeitos cruzamentos de verdadeiros jardins genealógicos – para se perder no pensamento e na fala telegráfica com que essa ampla e complexa história costuma ser contada em prazerosa vertigem. Nomes vão e vem, histórias se despedaçam e se retomam, épocas, cenários e acontecimentos se sobrepõem, se constroem, se despedaçam e reafirmam como virtude da memória viva e um gesto de estilo.

Thereza não terminou a escola, mas frequentava a PUC e se interessou pelo jornalismo. Seu início na profissão se daria pelas mãos de Paulo Francis, com quem namorou e de quem permaneceu amiga por toda a vida. Antes, porém, a jovem Thereza, ainda temente aos costumes e cumprindo o que se esperava de uma moça de família, reencontrou em Paris o “grego lindo que contava mentiras”⁵³ e que conhecia desde a adolescência. A viagem a Paris da família Cesario Alvim se deu por necessidade urgente: Gilda, uma das irmãs, ficou gravemente doente, e teve de ir à capital francesa para se tratar.

Já Nicolau foi à França com objetivo claro: encontrar Thereza. A jovem estudara na mesma escola que as irmãs do grego, e este havia se encantado por ela ainda na adolescência, como uma teatral promessa de amor romântico que viria a ser efetivamente vivida, nas intempéries da vida real de duas personalidades fortes, atropeladas pela fúria da época em constante mutação. As belezas, as qualidades, os defeitos, as confusões, os intelectos reluzentes e as tragédias de ambos seriam personificados em Guilherme, algumas décadas depois.

Quem cantou a dica de que Thereza estava em Paris foi o diplomata Rodolfo Souza Dantas, com quem Nicolau cruzou na Índia – Rodolfo estava casado com uma francesa a vivia no país em missão, mas seu irmão era casado com Sílvia Cesario Alvim, que por sua vez era irmã de Thereza. O diplomata era amigo de longa

⁵³ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

data da família e, em um desses tantos inacreditáveis caprichos do destino, o mesmo Rodolfo que apontou o caminho do encontro para Nicolau era, na verdade, por quem Thereza era apaixonada desde a adolescência: ela e Rodolfo viriam a se casar anos depois. Antes, porém, quando soube do paradeiro de Thereza, Nicolau não titubeou, e foi até Paris para conquista-la.

O pai de Zarvos cumpria espécie de exílio financeiro e familiar, imposto pela morte de seu pai, avô de Guilherme, um grego também chamado Nicolau que chegou pobre e no Brasil e por aqui fez sua fortuna- de um vendedor de jornais, até começar a investir em vagões de trem e transporte de produtos agrícolas, para no fim da vida, se tornar fazendeiro. A herança era vasta – a qual o filho mais velho vinha se dedicando a devastar. O dinheiro, porém, era realmente muito: multiplicado originalmente por conta de uma briga de carnaval.

O velho Nicolau era um homem sério e até mesmo tenso, especulador do café e do algodão, mas que tinha no carnaval justamente seu escape - e tradicionalmente desaparecia nessa época do ano. Hayde de Mello Zarvos, avó paterna de Guilherme, em 1929 finalmente encontrou seu limite para a impulsividade momesca do marido e, com os filhos debaixo das asas, decidiu migrar para a Argentina em desagravo. Furioso, o velho Nicolau – que, como bom grego, cria que a sorte era a grande força da vida - respondeu à altura: vendeu toda sua produção de café para fugir de vez, não para o carnaval mas sim para os EUA. Uma semana depois da venda intempestiva, o *crash* da bolsa de Nova Iorque fez do fazendeiro um milionário instantâneo, com liquidez financeira que manteria através de especulações e investimentos por toda sua vida.

Essa vida, porém, infelizmente seria curta – e, no final dos anos 1940 a tensão finalmente venceria, e o jovem Nicolau se viu na tarefa de manter e ampliar a fortuna familiar conquistada com muito trabalho e um tanto de sorte, mas sem o pai para lhe auxiliar. O talento especulativo do velho não se revelou especialmente hereditário e, quando perceberam que o filho ameaçava a fortuna familiar, o jovem Nicolau foi enviado ao exterior – em viagem de formação, mas principalmente para conter a sangria desatada dos seus maus investimentos. A imensa fazenda de mais de 140 mil hectares no Mato Grosso do Sul estava salva, e o encontro com Thereza, que não lhe saía da cabeça desde os tempos escolares, assim se fez possível. Seis meses depois de se reencontrarem em Paris, e em 1953 estavam casados.

Para a conquista Nicolau utilizou seu charme, sua beleza mediterrânea, mas também justificou a má-fama de mentiroso que lhe acompanhava: prometeu à Thereza uma vida de posses, estabilidade, muitos empregados e luxo que simplesmente não possuía: ainda que a família Zarvos possuísse de fato bens e fundos, o mesmo não poderia ser dito do próprio Nicolau. Em 1959, quando Guilherme tinha 2 anos, o pai teve de declarar falência e o casal se separou. Com 5 filhos e pouco dinheiro, Thereza decidiu mudar-se de São Paulo para o Rio de Janeiro. Guilherme só veria novamente o pai seis anos depois, com 8 anos de idade.

Para além do breve enlace amoroso, o encontro de Thereza com Paulo Francis a levaria para seu ofício de vida. A jovem “desquitada”, frustrada a promessa de uma vida de luxo, passou a trabalhar intensamente como jornalista para fechar as contas com altivez que formaria finalmente o universo onde Guilherme e seus irmãos Adriana, Claudia, Beatriz e Nicolau cresceriam.

“Eu era um de 5 filhos. Vivíamos num contexto de dificuldade financeira, mas efervescente – boêmio e de alto nível. Antônio Callado, Danuza Leão, Ênio Silveira e todos os mineiros frequentavam a casa”⁵⁴, lembra Guilherme, sublinhando a independência da mãe, mulher solteira e que gostava de beber. A ausência do pai e a instabilidade financeira e emocional de Thereza fizeram dele uma criança melancólica.

Odiava o colégio, odiava a vida no início. A alegria só existia quando chegavam os amigos da minha mãe. Eu sabia que era a bebida, mas tudo ficava muito iluminado – fosse o Paulo Francis, fosse um outro escritor. Qualquer situação que ela ficasse em casa com os amigos era a certeza de que não estaria deprimida. Eu tinha a felicidade dos amigos da minha mãe, e livros à vontade. Foi assim que a gente foi criado.⁵⁵

O convívio, portanto, com a fina flor da intelectualidade e das artes no Rio do início da década de 1960 levou Guilherme pela mão a compreender o potencial revolucionário e pessoal que a literatura, os encontros e as pessoas ao redor desses universos ofereciam – e que se tornaria o nó górdio de sua vida. Ir ao Teatro Opinião assistir cantar Nara Leão, ter a prima Miúcha casada com João Gilberto, o primo Chico Buarque iniciando sua carreira e ensaiando canções como “A Banda” ou “Pedro Pedreiro” diante de seus olhos na sala de seu tio Sérgio, assim como ler Monteiro Lobato, ampliaram sua cabeça ao ritmo do incessante contexto sócio-político

⁵⁴ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

⁵⁵ Id.

em expansão. “A história que mais me surpreendeu foi ‘A Chave do Tamanho’. Eu brinco que usei droga na vida por causa disso. Eu não entendia como alguém, com pó de pirimpimpim, ficava pequeno e tudo continuava grande”⁵⁶.

⁵⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

UM TELÊMACO

O período do reaparecimento de Nicolau foi antecedido, porém, por outro acontecimento determinante: o golpe militar de 1964, e a entrada da política diretamente na vida de Guilherme. Como muitos detalhes dessa história, o constructo político do personagem é confuso e paradoxal: Nicolau era originalmente de orientação trabalhista, tendo chegado a se filiar ao PTB de Getúlio, Jango e Brizola, enquanto Thereza se entendia como Udenista. Ambas filiações, porém, tinham mais caráter afetivo do que propriamente ideológicas – não por acaso, em pouco tempo se inverteriam perfeitamente.

Quando se conheceram, Thereza pensava que o velho Nicolau, seu sogro, era comunista, pois “dava dinheiro para o Prestes”⁵⁷. Não havia confirmação de que o avô de Guilherme fosse filiado ou mesmo ligado diretamente ao Partidão, mas Nicolau de fato havia cedido um casarão que possuía para que fosse transformado na sede do Partido Comunista em São Paulo. Folcloricamente, porém, a justificativa para tal aproximação estava numa sincera e mesmo singela admiração que nutria por Luís Carlos Prestes: Nicolau o havia conhecido em uma viagem comercial para vender café na Argentina, durante período de exílio do “Cavaleiro da Esperança” no país vizinho.

O velho Nicolau era um capitalista diferente, que conhecera Getúlio e mantinha certo pendor humanista – possivelmente por sua condição de estrangeiro no Brasil. Quando esteve com Prestes, muitos anos depois, Guilherme perguntou a respeito de seu avô, obtendo resposta igualmente lacônica: “O grego era muito inteligente”, respondeu o “velho”⁵⁸. A curiosa conexão com a maior liderança da esquerda no país levou o filho Nicolau a manter, na juventude, inclinação trabalhista. Além de oferecer a casa, “o grego” também ajudou a financiar o histórico comício de Prestes para um Estádio do Pacaembu absolutamente lotado, em São Paulo, em julho de 1945.

Já Thereza trazia a UDN em seu DNA. Prima irmã do grande jurista Afonso Arinos de Melo Franco, ela vinha de uma longa linhagem de desembargadores e senadores, que retorna até o período do império e que havia ajudado a fundar a chapa. Eram, segundo Guilherme, “liberais à moda antiga”, “entreguistas mas com

⁵⁷ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

⁵⁸ Id.

estofo jurídico”⁵⁹. Haviam apoiado a Revolução de 1932, mas por conta de circunstâncias políticas contrárias aos desejos da família a partir de decisões de Getúlio os Melo Franco se tornaram, por volta de 1934, anti-getulistas de primeira ordem. A morte de Vargas, no entanto, e a grandiosa comoção popular principalmente entre os mais pobres, operou mudança radical na visão política de Thereza. A jovem rica “enxergou” em epifania a verdade na tristeza dos menos favorecidos, e percebeu na desconfiança e no desconforto da própria família o ponto falacioso e principalmente a desigualdade social que regia tais relações.

A orientação à esquerda de sua mãe, e principalmente o sentido humanista de tal orientação, teriam protegido o jovem Guilherme perpetuamente de qualquer ideologia direitista, não fosse pela volta de seu pai, em 1965. “No dia do golpe eu vaiei baixinho o hino nacional no colégio. Me lembro de colar cartazes pelo Negrão de Lima, em 1966, e de escrever ‘Carlos Lacerda é burro’ na parede”⁶⁰. Zarvos tinha, segundo ele, consciência política mas não ideológica.

No período em que esteve longe da família, após a falência, Nicolau viajou o mundo, e foi essa justa viagem que transformou sua orientação – ou que revelou sua real face, o tornando, nas palavras do filho, em “praticamente um fascista”⁶¹. A mudança se iniciou no apoio a Jânio Quadros, em 1960, e se intensificou durante o governo Jango, especialmente em defesa das terras da família diante da fantasmática ameaça de reforma agrária. No início da ditadura militar, mas antes do embrutecimento absoluto e das prisões e torturas cometidas pelo regime, Nicolau alinhava-se ao governo e defendia a necessidade da intervenção do exército. Nacionalista “porém inteligente”, compreendia a potência do próprio país, e passou a carregar o filho em viagens para mostrar as “grandes obras” que prometiam que o Brasil seria “o maior país do mundo”⁶².

“Meu pai, como todo fascista, também propunha acabar com a pobreza”, conta. Nicolau acreditava sim em reformas sociais, mas com autoridade centralizada e “porrete em quem enchesse o saco”⁶³. O retorno do pai trouxe a política formal para sua vida, e Guilherme decidiu estudar economia se mantendo entre a

⁵⁹ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Id.

⁶² Id.

⁶³ Id.

esquerda e a direita – aceitando a propriedade privada, porém clamando a necessidade de uma grande transformação social, em grito oriundo do espanto com a pobreza nacional descoberta durante as viagens com o pai.

Eu seria uma espécie de PSDBista, era filho de um enorme fazendeiro, queria ser político, e se possível ser presidente do Brasil. Fui fazer economia, queria fazer e acontecer no mundo, mas esse mundo estava dentro do capitalismo, do liberalismo. Ainda na ditadura eu pensava assim, mas procurava soluções entre Freud e Marx. Eu achava que ia ser fazendeiro até quando o CEP começou. Seria um absurdo ser filho de um latifundiário e se dizer de esquerda.⁶⁴

Thereza, entretanto, seguia como a força que equilibrava o pêndulo. Desde 1965, quando a prometida eleição presidencial não se deu e o golpe militar se confirmou como um regime de natureza autoritária, o temor pela prisão de sua mãe passou a rondar a casa – nos momentos em que uma batida policial parecia provável, todos fugiam eventualmente para a casa da “Tia Maria Amélia” e do “Tio Sérgio”, mas principalmente para casa da “Tia Sílvia”, que vivia no Rio. Os motivos para perseguição eram muitos: matérias contra Lacerda e o golpe assinadas na *Última Hora*, aproximação com Frei Betto e a frente de esquerda da Igreja, e um certo “transporte de dinheiro” para Brizola, que Thereza jurava se tratar de quantia minúscula, mas que, reza a lenda, chegava aos milhares de dólares dentro de um vidro de shampoo.. Fosse como fosse, Thereza era um alvo em potencial.

O contraste entre os dois não era somente político: enquanto Nicolau ressurgia como pai austero e exigente, Thereza era mãe inteligente, engraçada e progressista – ainda que também rigorosa no que dizia respeito à formação intelectual dos filhos. O simples paradoxo ideológico, tão comum em mesas de família, ganharia contornos mais complexos quando, em 1973, Thereza finalmente foi presa – junto de seu filho mais velho, também chamado Nicolau. “Por isso a ditadura me machucou”⁶⁵, conta Guilherme.

A família então vivia no privilegiado reduto do Parque Guinle, na cobertura de um luxuoso edifício no bairro das Laranjeiras. Thereza, porém, passava boa parte de sua semana em Petrópolis com seu segundo marido, Hélio de Macedo Soares, filho do General Macedo Soares (apelidado de General Peitão). Foi Hélio o personagem que mitologicamente arrumou um emprego para o sambista Cartola quando

⁶⁴ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

⁶⁵ Id.

o descobriu lavando carros já com mais de sessenta anos. Os cinco irmãos viviam no apartamento do Parque Guinle praticamente sozinhos, mas, no dia da prisão, todos estavam em casa quando a polícia chegou. Thereza teve certeza de que estavam atrás de Nick: O irmão de Zarvos estava envolvido com o Resistência Armada Nacionalista (RAN), grupo guerrilheiro liderado pelo ex-almirante Cândido de Assis Aragão.

Nick, porém, jamais participou da luta armada propriamente, cumprindo no grupo tarefas menores como distribuição de panfletos e militância nas ruas – foi por essas atividades que os militares lhe foram buscar em casa. Thereza curiosamente acabou detida na mesma viagem não pelas ajudas que ofereceu a Brizola e Darcy e pelo carregamento das tais “quantias minúsculas” de dinheiro, mas sim por sua aproximação com a Igreja. Para além de seu posicionamento político, ela gostava de ajudar as pessoas que entendia estarem do lado certo da luta – assim como fez com tantos amigos, perseguidos ou presos anteriormente. E por isso se aproximou de Frei Betto e da ala ligada à Teologia da Libertação sem ser, ela própria, católica, fato que repetia aos gritos enquanto era arrastada de casa sob tal justificativa. Guilherme assistiu às duas prisões torcendo para que os milicos não fossem até seu quarto, onde facilmente encontrariam quantidades obscenas de maconha.

Thereza atravessou encarcerada cerca de 10 dias, e Nicolau permaneceu preso por uma semana a mais. Se as torturas mais gráficas não chegaram a acontecer, consta que a jornalista foi posta em uma geladeira para um de seus depoimentos, chegou a ficar sem comer por dias e a ser exposta a um jovem coberto de feridas que afirmavam se tratar de seu filho. Ela, porém, acabou reconhecida por seus algozes como parte da chamada “esquerda festiva” e, sem parecer especial ameaça ao regime, acabou solta.

“Quando minha mãe foi presa, em 1973, praticamente ninguém no colégio veio falar comigo. O Andrews um colégio conservador, e eu já estava com ‘a macaca’, mas minha mãe estava presa e eles fingiram que nada estava acontecendo”⁶⁶, diz Guilherme. Aos 16 anos, ele sofria outra grande processo de mudança, concomitante às prisões em sua família: o início, ainda discreto, de sua inclinação para as artes – o início do tal “desejo de cantar”.

⁶⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

Guilherme havia experimentado o teatro no Colégio Andrews, e sentido o prazer do palco e da expressão artística, que viria a se tornar seu maior e verdadeiro veículo político na vida adulta. Em 1973, no entanto, esse era ainda um sintoma acanhado, que parecia que seria abandonado em nome de propósito maior. “Eu queria ser político, mudar o Brasil, e passaria por cima da arte por esse projeto. Escrevia pessimamente, mas a pessoa tem vontade de cantar, não adianta”⁶⁷. A ambição, contudo, ainda não encontrava conforto no jovem, que havia achado desagradável a experiência como ator, tinha detestado o resultado das aulas de música, não gostava do que escrevia e, por fim, não se via como artista.

Com a mesma vagarosa cautela com que a arte começou a se impor, como uma extensão dessa descoberta artística, o questionamento sobre a própria sexualidade e o desejo de ir além do imperativo heterossexual burguês também começou a aparecer em Guilherme na metade da década de 1970. Depois de subir ao palco aos 14 anos e de fumar maconha aos 15 (impulsionado pela leitura de Sidarta, Aldous Huxley e Carlos Castañeda), aos 16 ele viveu suas primeiras experiências homossexuais, passando a entender a si mesmo como bissexual. Foi justamente a soma de todas essas descobertas, mas principalmente da possibilidade de uma sexualidade mais livre, que iniciou, ainda como fagulha lenta, seu processo maior de transformação – de libertação das amarras familiares, políticas, profissionais e financeiras que lhe pareciam destino inevitável.

Se o antagonismo entre Thereza e Nicolau se fez mais claro através dos posicionamentos políticos, Guilherme procurava saída para esse labirinto emocional carregando o que então considerava que havia de melhor na maneira de cada um ver o mundo. Politicamente, porém, ainda não tinha uma clara convicção, enquanto seu pai dizia que todos os amigos de sua mãe eram ignorantes. Eram, para Guilherme, de fato ignorantes em, por exemplo, economia – mas sábios no que reconhecia como “humanismo”, pendor que sentia possuir força determinante em sua personalidade.

“Eu me sentia um Telêmaco”⁶⁸, conta, lembrando o filho de Ulisses e Penélope, um dos personagens centrais da *Odisseia*, de Homero, que ainda se encontrava no berço quando o pai partiu para a Guerra de Tróia - Telêmaco passou a vida buscando notícias desse pai, sob a expectativa de que ele um dia ressurgisse pelos

⁶⁷ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

⁶⁸ Id.

mares. Faz sentido que se sentisse assim: não é exagero afirmar que, até 1977, o projeto de Nicolau para seu filho parecia em vias de triunfar. Guilherme lia Freud e Marx, descobriu Marcuse, mas estudava economia, e planejava carreira na política formal – e assim seria, sempre sob a sombra imaginária do pai como o herói grego, não fosse por uma viagem à Inglaterra e, pouco antes, pela entrada de outro personagem fundamental nessa pequena odisseia particular: Darcy Ribeiro.

O propósito oficial para a viagem de Guilherme à Inglaterra aos 20 anos era o estudo da língua inglesa. “Fiquei seis meses e não aprendi porra nenhuma”⁶⁹, vaticina, admitindo que já havia nessa ida o desejo que sempre o levaria a migrar: a busca por sua sexualidade e pela realização de tais desejos – suas viagens podem ser vistas como missões quase espirituais, aos moldes das jornadas dos poetas *beats* pelo mundo. A vida real, porém – como também mostram os relatos de Ginsberg, Burroughs, Kerouac – é mais sobre angústia, urgência, procura e necessidade do que propriamente sobre qualquer chamado redentor e superior. Viajar para não mais estar aqui. Viajar para estar (e ser) em outro lugar.

Como um coringa desavisado, uma tonta testemunha ocasional da história, Guilherme entraria em contato, em Londres, com outra força ética e estética que se tornaria base de sua formação – de sua transformação de “Guilherme” em “Zarvos”, e principalmente de “Zarvos” em “Zarvoleta”, alcunha até hoje definitiva desse outro eu que precisava cantar: o punk. Curiosamente, o encontro de Zarvos com um dos mais influentes e transformadores momentos estéticos e éticos do século XX se deu pelo avesso – no início do fim do movimento, para um recomeço pessoal.

Tal processo, junto do trauma da prisão da mãe e do irmão, e do início da percepção de seu contraste intenso com o pai – em perspectiva ao próprio endurecimento do regime militar – foi colocando Guilherme em um estado profundo de questionamento existencial que, por quase uma década, lhe conduziria a um caminho radicalmente diverso do planejado por Nicolau. “Eu tinha uma fazenda. Se eu fosse homossexual, teria uma família, um rádio, um jornal, ser um proprietário – e talvez eu cantasse menos. Mas eu tinha vontade de cantar”⁷⁰, reafirma.

A prisão pode ter amargurado sua alegria e enrijecido em parte o canto de Guilherme, mas não paralisou Thereza que, como uma resposta imediata, lançou, ainda em 1973, o jornal *Folha de Eva*. Tendo sua intuição confirmada pelo amigo

⁶⁹ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 29/05/2018

⁷⁰ Id.

e jornalista Tarso de Castro – que incentivou que o jornal fosse abertamente feminista e que batesse de frente com *O Pasquim*, criado pelo próprio Tarso, para que fizesse sucesso. Thereza produziu, junto de Martha Alencar e outras mulheres, um jornal essencialmente feminino como era sua equipe. Talvez pelo duro contexto da época, pela concorrência inclemente (em uma cidade onde ainda orgulhosamente circulavam quase uma dezena de jornais) ou pela própria natureza vanguardista da publicação, o fato é que a *Folha da Eva* durou somente seis edições, e a ruína do periódico pesou sobre Thereza – que encontrou consolo e estabilidade em Rodolfo de Souza Dantas, o diplomata amigo da família, seu velho amor juvenil, que havia indicado o caminho do encontro para Nicolau. Thereza e Rodolfo viriam a se casar, e permaneceriam juntos até poucos anos antes da morte de Thereza, em 1995.

THEREZA

Visito minha mãe no Jardim Botânico
Faz dois anos que ela morreu
Parece que faz uma vida
Tenho tanta saudade
Das conversas
Do uisquinho, até do barulho nervoso do gelo
O excesso de uísque ajudou a matá-la
Pena que os excessos matem
Já conheci quem morreu de amor
De excesso e falta

A árvore que eu e minha irmã escolhemos para depositar suas
Cinzas não tem nada de excepcional
É um Tiliacea da Malásia
Ela me parece velha
Foi um descuido espalhar as cinzas numa
Árvore que pode tombar logo
Mesmo antes da minha morte
Me parece um canto agradável
Ela deve estar contente no céu
Estou aqui na terra

Depositar cinzas de cremação no Jardim Botânico
É proibido. Tirar fotos de casamento pode
Imagino se todos depositassem seus mortos no
Jardim Botânico se assemelharia ao Ganges
Todo humano deveria passar uma tarde
Olhando uma cremação do Rio Ganges, na Índia
Depois de pôr fogo no morto, com a presença da
Família, com um pedaço de pau dilaceram-se os
Ossos e o crânio que são muito resistentes ao
Fogo. Tudo é calmo e sagrado. As cinzas vão para o rio

Minha mãe não sofreu muito ao morrer
Eu e minha irmã ficamos contidos. Nossa família é
Assim. Fatalista. Já me falaram que é um resquício
Aristocrático. Sempre nos orgulhamos da
República. Em volta da Tiliaceae nasceram cogumelos

Cada vez que visito minha mãe tem novidade
Em volta da árvore. Minha mãe está sempre
Presente e o chão sempre apresenta surpresas
Os cogumelos formam um ajuntamento como uma ninhada
Do meio salta uma flor! É da raça das Therezas.

SID VICIOUS, DARCY, JOÃO: ZARVOS PARA DEPUTADO

Pouco depois de desembarcar em Londres, no dia 02 de fevereiro de 1979 a juventude da cidade amanheceu em estranho luto anunciado: Sid Vicious, baixista da seminal banda Sex Pistols, o anti-herói que fez da própria boçalidade um grito de ruptura, da falta de talento uma afirmação estética, estava morto. “A notícia estava nos jornais, na televisão, mas eu não entendia direito”⁷¹, conta. Zarvos seguiu a recomendação dos passantes, que repetiam “Vá para o Marquee! Vá para o Marquee”, e caminho para o Marquee Club, lendário clube de rock que aninhou o punk inglês desde sua primeira denteição, como cenário para apresentações antológicas de bandas como Buzzcocks, The Boys, Generation X, The Jam, além dos próprios Pistols. No Marquee ele encontrou uma multidão.

Sid Vicious havia morrido de overdose de heroína logo após sair da cadeia por agressão, em Nova Iorque, e uma marcha punk tomou a capital inglesa como cerimônia na manhã eternamente cinza. Nicolau o visitava em Londres, e Zarvos fugiu dos olhares do pai para ir ao destino que lhe era recomendado. “Todo mundo se cuspiu, era a coisa mais linda do mundo. Eu voltei emocionado – mas só depois fui entender o que era o punk. Eu ainda estava no Pink Floyd”⁷². Em meio ao cortejo de moicanos, alfinetes e uivos desordenados entre lágrimas inesperadas, os jovens cuspiu em si e entre si como gesto de contestação, uma permanente performance artística mas também como explosão afetiva – no sentido mais literal que a palavra pode possuir – o maravilhou.

Punk é odiar a poetização de sua condição. Punk é o sonho vago de carnificina e vingança sangrenta quando você mal consegue esmagar uma mosca. Punk não é punk pois se tornou por demais codificado. Punk é querer que o punk se foda. Punk é só uma palavra utilizada pela mídia.⁷³

Após essa impactante cerimônia de adeus – que, para Zarvos, era também liturgia fundadora – tudo mudou. “Dessa vez sua irmã fez algo que eu não admito”, disse Nicolau, em um telefonema que trouxe de volta um personagem que se tornaria fundamental em toda essa narrativa: Claudia Zarvos estava namorando o antropólogo e escritor Darcy Ribeiro. A diferença de idade e a orientação ideológica à

⁷¹ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. /01/2019

⁷² Id.

⁷³ BANGS, L. 2003.

esquerda de Darcy eram inadmissíveis para Nicolau – e o fato dele ser também um grande amigo de Thereza só agravava a situação. “Meu pai inicialmente queria matar o Darcy, mas quando se conheceram eles se gostaram, e criaram uma espécie de código de convivência”⁷⁴. Seus pensamentos e trabalhos sobre educação, a identidade latino-americana, a população indígena e toda sua evidente orientação política o colocavam no espectro oposto, mas Darcy gostava do lado fazendeiro de Nicolau, que vinha de encontro às suas raízes em Montes Claros, no interior de Minas Gerais.

O reencontro entre Zarvos e o velho amigo de sua mãe não poderia ter sido menos promissor. “Tentei conversar com Darcy, mas ele ficou puto, dizendo que eu era de direita. E eu era. Era muito inteligente e obsessivo, mas via o mundo através do capitalismo. Era minha posição.”⁷⁵ Zarvos garante que no início Darcy detestava falar com ele. Claudia ficaria casada com Darcy pelos anos seguintes.

Quando as conversas inicialmente provocativas começaram a naturalmente se aprofundar, o jovem discípulo decidiu que leria toda a obra política de seu cunhado – e assim o fez, em algumas tantas viagens à fazenda da família. “Os livros que ele escreveu entre 1964 e 1975, para tentar entender e explicar o Brasil, são realmente brilhantes: quando um autor brasileiro se colocou à altura de Marx”⁷⁶. O impacto foi tamanho que Guilherme migrou da economia para as ciências sociais para cursar o mestrado – e sua dissertação acabou inevitavelmente se dobrando sobre a obra política de Darcy Ribeiro.

Os dois se tornariam mestre e aprendiz, parceiros de trabalho pelos anos vindouros – e, conforme a campanha para governador de Leonel Brizola se aproximava, em 1982, foi natural para Darcy, candidato a vice na chapa do recém fundado PDT, convocar Guilherme ao trabalho, para ele finalmente ver a política e principalmente a realidade de perto, longe do gabinete e do frio escrutínio intelectual. “Até trabalhar com Darcy eu não conhecia de fato a pobreza. Meu mundo era da intelectualidade ou de um radicalismo de classe média que meu irmão trouxe”⁷⁷. Guilherme era uma pessoa próxima, de confiança, inteligente, e que agora conhecia a obra de Darcy – e por isso foi chamado para trabalhar na campanha, e também pôr a mão na massa de um dos mais ambiciosos e memoráveis projetos de educação pública no Brasil, capitaneado por Darcy: os CIEPs. “Ser economista me pagava

⁷⁴ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

⁷⁵ Id.

⁷⁶ Id.

⁷⁷ Id.

mais, mas não era suportável. Ele me propôs esse sonho maravilhoso que foram os CIEPs. Ele apostou em mim”⁷⁸.

O projeto dos Centros Integrados de Educação Pública visava a construção de escolas em tempo integral, oferecendo não só escolarização completa e ampliada, como também alimentação, esportes, assistência médica e atividades culturais para crianças pelo dia inteiro e durante toda a semana. Era uma iniciativa transformadora e, com a retumbante vitória de Brizola – contrariando as manipuladas pesquisas da época e superando a escandalosa tentativa de fraude do Caso Proconsult para favorecer Moreira Franco, candidato dos militares –, ao todo seriam construídos quase 500 centros. A equipe da qual Zarvos fazia parte estava incumbida de encontrar e organizar pontos na cidade que pudessem receber os CIEPs.

Foi com Brizola que eu realmente entrei em favela, vi o que era esse fenômeno, essa potência – e comecei a entender muito mais o Darcy, e me pensar uma pessoa de esquerda. Vi que a justiça social era fundamental, que a distância era muito maior do que eu pensava. Nesse período eu perdi o Rock Brasil acontecendo, mas vivi um processo histórico.⁷⁹

Zarvos tinha 28 anos e trabalhava como assessor patrimonial do Programa Especial de Educação do Rio. A aposta nele crescia, e Darcy passou a ventilar a hipótese do cunhado se candidatar a deputado estadual, junto de sua própria candidatura ao governo do estado, nas eleições de 1986.

O trabalho pelos CIEPs havia funcionado como pré-campanha – ele conhecia lugares e pessoas, aceitou a sugestão de seu agora mestre e decidiu sair de fato como candidato a uma vaga na Câmara Municipal, mesmo sabendo que não conseguiria se adequar às hercúleas exigências de uma campanha. “Eu me dediquei, mas passava todas as noites no Baixo Gávea, e as atividades começavam às dez da manhã”⁸⁰. Zarvos visitou todos os bairros da cidade, acompanhou Darcy, conheceu pessoas e angariou apoiadores – mas, como se não bastasse sua heterodoxia enquanto candidato e boêmio, o PDT era partido com poucos recursos, e menos ainda para um neófito candidato a deputado estadual.

⁷⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id.

Antes disso, outro evento também se revelaria seminal, tanto na construção dessa nova personalidade em Guilherme quanto como umas das primeiras inspirações para o que viria a ser o CEP 20.000: o Festival de Águas Claras. Inspirada nos festivais ingleses e estadunidenses do fim da década de 1960 e início da década de 1970, a primeira edição do Festival, realizado em uma fazenda na cidade de Itaquaquecetuba, no interior de São Paulo, em 1975, reuniu 30 mil jovens para assistirem Os Mutantes, Walter Franco, Jorge Mautner, O Terço, O Som Nosso de Cada Dia e outros nomes da fina flor do rock progressivo e da contracultura da época. O sucesso do “maior festival de música brasileira a céu aberto” permitiu a realização de outras três edições – com pouca repressão policial e especial liberdade sexual e lisérgica.

A segunda edição aconteceu em 1981, contando com um *line-up* eclético e estelar – mais aberto à chamada MPB que ao rock que mandou na primeira edição. Nomes como Gilberto Gil, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti e Alceu Valença se juntaram a Raul Seixas e outras bandas de rock para formar o elenco do festival a que Zarvos assistiu. Sua ida se motivou pela nostalgia de algo que não chegou a viver, mas o encontro com o livre consumo de maconha, a dança, a mistura de estilos, cores, gêneros e pessoas acabou se revelando acontecimento tão marcante quanto o cortejo pela morte de Sid Vicious em Londres.

Três elementos da vivência foram especialmente transformadores: a chuva, João Gilberto e o LSD. O show de João não estava confirmado e pairava sobre o festival como uma lenda – que só se confirmou e se encarnou em plena madrugada, quando a fazenda já estava tomada de lama pelo temporal que havia castigado a plateia por toda a noite. Quando o baiano finalmente subiu ao palco, o costureiro milagre dos festivais mais uma vez se deu: a chuva cessou, as nuvens se abriram, e uma lua reluzente iluminou o palco feito um foco. Um João Gilberto quase hippie, simpático pedindo discretamente silêncio para a plateia, abriu o show com a improvável “Aquarela do Brasil” – e a aura do mais importante artista brasileiro do século XX se impôs. O silêncio se fez, a plateia cantou, ouviu João, e a comunidade temporária se estabeleceu. Durante o show de João, decantou-se em Zarvos o desejo de realizar “algo parecido com Águas Claras”⁸¹, como gesto político – tudo ao ritmo dos primeiros ácidos de sua vida, tomados ao longo do festival. Durante a campanha

⁸¹ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

para deputado, esse sentimento se friccionava e produzia faíscas em paradoxo com a potencial carreira política formal que se abria.

Mais do que realmente procurar ser eleito, Zarvos trabalhou para que Darcy se tornasse governador, e desse procedimento ao governo Brizola, que a essa altura também se tornara, para ele, um mestre. O adversário era novamente Moreira Franco que, ligado ao moribundo regime militar, na irracional política nacional – e ainda mais em um confuso contexto de retomada do voto direto – tinha uma chapa robusta de mil cabeças: além do seu PMDB, o apoiavam o PFL, PDC, PSC, PCB, PTR, PTB e até o PCdoB. Com Darcy, além do PDT, estavam somente o PMB e o PJ. O maior antropólogo brasileiro alcançou 35,88% dos eleitores, com mais de 2 milhões e 200 mil votos, número insuficiente para derrotar a coligação-Frankenstein de Moreira, que chegou a 49,35% dos eleitores, com cerca de 3 milhões e 50 mil votos ao fim do pleito.

Zarvos teve cerca de 8.600 votos – número expressivo para uma campanha de baixo orçamento, mas ainda distante dos 12 mil votos necessários. Para ele sua própria derrota pouco significou: a ressaca se deu pela derrota de Darcy. O fato de, na retomada da democracia, a segunda maior cidade do país ter decidido por um fisiologista, adesionista, fomentado no ventre do regime militar, que sempre se confortou em apoiar os poderosos como Moreira Franco, em detrimento de um verdadeiro gênio político e intelectual como Darcy Ribeiro se tornaria espécie de carma, que o Rio de Janeiro parece fadado a carregar ainda por muitos anos. No momento mais propício para se caminhar em frente, o Rio escolheu dar um passo para trás. Na tristeza da derrota, Zarvos decidiu dar um passo para o lado, e novamente viajar: a política formal ficaria definitivamente no passado.

Darcy não se conformou quando Guilherme lhe disse que queria sair do país – aproveitar o dinheiro e o tempo que sobravam, e viver a ressaca da derrota olhando para si, na Índia. Para Darcy era hora de ficar, de lutar, de seguir a carreira. “Querida ver como era o sexo com outro cara. Tinha tido algumas boas brincadeiras mas me achava homossexual – o psicólogo dizia que eu era. Eu liguei o foda-se e fui”⁸².

Quando viveu as primeiras experiências homossexuais, aos 16 anos, ele rapidamente compreendeu que, apesar de possuir potência erótica suficiente para se

⁸² ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

atrair por mulheres e sentir prazer em uma relação heterossexual, seu desejo era mesmo por outros homens. Migrar era também uma maneira de mergulhar em tal descoberta.

A viagem começou pela Alemanha, onde passou pouco mais de um mês, encontrou amigos e viveu as primeiras experiências abertamente gays – não mais como brincadeiras, mas como a realização de um desejo libertador. Em seguida seguiu para o Egito e Israel, passando também um mês em cada destino. O plano era chegar à Índia em março, para evitar às monções.

Da mesma forma que acontecera com o punk na Inglaterra e com o festival de Águas Claras, Zarvos chegou na Índia novamente como um coringa fora do tempo – uma testemunha tonta, que subitamente se descobre no olho de um furacão. Quando enfim chegou a Goa, encontrou-se por acaso precisamente com o início do movimento Goa Trance, um dos notáveis e mais importantes momentos da história da música eletrônica - uma espécie de retomada da experiência comunitária hippie no final dos anos 1980, antes do triste triunfo yuppie se transmutar no cinismo rígido do início dos anos 1990.

OS HIPPIES DE GOA

Passadas mais de cinco décadas da ascensão do movimento hippie, é possível reconhecer hoje duas forças, contrárias e complementares, que formam tal ideário no imaginário popular. Há o aspecto mais comercial e diluído, de quando em quando requeitado e revendidos pela epiderme do que foi esse momento, favorecendo sua casca estética e folclórica: cabelos compridos, roupas floridas, postura passiva e um tanto apolítica, refletida em pastiche pastoso e vagaroso do efeito das drogas declamando platitudes sobre misticismo e amor. Ainda que esse retrato proceda, ele é de longe o aspecto menos interessante e vivaz do que foram os hippies, especialmente em seu sentido ético e político.

Há uma nova sensibilidade contra uma razão eficiente e insana. Há a recusa em jogar sob as regras de um jogo rígido, um jogo que sabemos rígido desde o início, e a revolta contra a limpeza compulsiva da moralidade puritana e a agressão criada por essa moralidade puritana como vemos hoje no Vietnã, entre outras coisas⁸³.

O que o filósofo alemão Herbert Marcuse reconhecia no calor do momento e que aqui é reforçado como elemento mais importante desse momento cultural é a proposição concreta de uma nova forma de se viver - uma “agressividade não agressiva”, que almejava práticas e éticas realmente diferentes, em uma “transvaloração dos valores”⁸⁴. Se os *beats*, irmãos mais velhos dos hippies, revelaram uma outra América para a América tradicional, os hippies procuraram, a partir de 1967 e com força que talvez nenhum outro movimento tenha jamais alcançado, *criar* um novo mundo.

No livro *The Hippies and the American Values*, o professor de religião e estudos comunitários estadunidense Timothy Miller concorda com Marcuse quando o filósofo alemão enxerga os hippies como “a única revolução social viável” daquela era. Para Miller, a afirmação das drogas, da liberdade sexual, da primazia do rock n’ roll e da importância da construção de uma realidade comunitária era parte de uma “cultura da oposição” ao pensamento, o *modos operandi* e a política *mainstream* da segunda metade dos anos 1960 – em operação similar ao que provocou a construção da chamada “nova esquerda”, e que pode se aplicar para a

⁸³ MARCUSE, Herbert. 1967.

⁸⁴ Idem.

leitura das afirmações culturais identitárias e minoritárias de hoje. Os hippies foram o último momento cultural definido que efetivamente quis transformar a realidade – política, ética, sexual, comportamental, estética, relacional, estrutural – não de maneira indireta e consecutiva, mas concreta e objetiva: aquilo que John Lennon chamou de a busca pela “revolução humana” como oposição ao *establishment* e ao fazer político da época. Por mais que o sonho não tenha se concretizado em seu desejo absoluto, é inegável que os hippies transformaram a cultura e mesmo a política, dos EUA e do mundo.

Os hippies começaram o movimento ecologista. Eles combateram o racismo. Libertaram estereótipos sexuais, encorajaram mudanças, orgulho individual e autoconfiança. Eles questionaram o materialismo robotizado. Em quatro anos conseguiram parar a Guerra do Vietnã, e conseguiram que se descriminalizasse o uso da maconha em 14 estados durante a administração Carter.⁸⁵

É possível compreender que o sentimento que ainda mantém vivo e renova o espírito revolucionário das esquerdas a cada geração é o mesmo que mantém acesa a utopia hippie: o desejo intrínseco de se levantar contra as cruéis e empoeiradas maneiras vigentes de se viver a vida. A sugestão de uma outra hipótese é o maior legado daquela geração, que se manteve em manutenção, através de experiências que remetiam ou emulavam o espírito comunitário, erótico e expansivo do fim dos anos 1960. O movimento Goa Trance, na Índia, para o qual Zarvos foi de encontro em seu auge em sua viagem no fim dos 80, foi um desses herdeiros.

Tudo começou em 1969, quando um jovem de San Francisco chamado Gilbert Levy –típico hippie californiano, parte de diversos coletivos *freaks* nos meados dos anos sessenta em que os jovens tomaram a cidade – percebeu que a força daquela cena estava desmoronando. Levy decidiu ir embora: diretamente do distrito de Haight-Ashbury, espécie de epicentro da contracultura californiana de então, para Amsterdam. E seguiu, em um trem até o Afeganistão, o Paquistão, até se fixar em Goa, na Índia, onde escolheu por começar uma nova aventura comunitária.

Lá Gilbert mergulhou no hinduísmo e se transformou em um *Sadhu*, espécie de monge que renega o lado mundano da vida, sem abrir mão da alegria, da música, e principalmente das festas. Ao longo da década de 1970, o agora monge organizou festas lendárias, com shows incessantes, vastas experiências lisérgicas que duravam

⁸⁵ LEARY, Timothy. *Chaos and Cyberculture*. 2014.

dias a fio, com um grande grupo de seguidores que migravam do mundo todo para essa utopia prometida, que ficaria conhecido como os “Freaks de Goa”.

No início da década de 1980, a nascente cena da música eletrônica alemã mesclava-se ao rock, e acabou levando os "Freaks de Goa" a uma espécie de renascimento do espírito de San Francisco. Misturando rock progressivo e experimental, psicodelia e influências da música de vanguarda com esse novo eletrônico, a sonoridade se afirmou para Gilbert – que passou a ser conhecido como Goa Gil – e para seus seguidores como uma atualização estética do som hippie, além de veículo perfeito para a festa e a dança. No lugar do baixo, guitarra e bateria, as festas de Goa Gil passavam a ser conduzidas por equipamentos de DJ – e a incluir no caldeirão dessa nova música eletrônica influências orientais e espirituais. que ajudariam a definir o que se tornaria o *trance* e o *psytrance*.

A Revolução Psicodélica nunca acabou de fato, ela só precisou viajar até o outro lado do mundo, para o fim de uma rua suja em uma praia deserta, e lá lhe foi permitido evoluir e se transformar, sem pressões dos governos ou da mídia. A equação evoluiu (...) com a absorção das tradições espirituais e as influências internacionais. Uma nova vibe foi feita a partir do que antes houve nos anos 60: uma vibe cyber-tribal, e global. ⁸⁶

No final dos anos 1980, tanto a sonoridade do que ficou conhecido como *Goa Trance* quanto as próprias festas alcançaram maturidade que viria a se transformar em popularidade – 20 anos depois do fim do movimento hippie, do outro lado do planeta, o espírito ressurgia como a tendência mais influente, *cool* e popular do mundo, travestida em nova roupagem estética e rítmica. Foi nesse cenário que Zarvos desembarcou desavisado, procurando não a liberdade hippie ou a expansão da mente através do LSD ou do corpo em dança, mas sim outra experiência química.

“Eu queria essa droga que meus amigos falavam, que eu sabia que lá tinha, a heroína”⁸⁷. Era sabido que o consumo de heroína e ópio abundavam em solo indiano, e se havia propósito espiritual na viagem de Zarvos, passava por enfim provar a droga. Primeiro descansou em Calcutá, mas não gostou da cidade, e decidiu seguir até Goa, o menor dos estados indianos mas o de maior riqueza per capita, a cerca de 400 km de Bombaim. Ele sabia, por indicação de amigos alemães, que naquela região encontraria heroína.

⁸⁶ GIL, Goa. In: ____ *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*, 2001.

⁸⁷ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

O interesse pela droga se dava como extensão natural do desejo de expansão da consciência, de libertação e da sensualidade que havia experimentado em suas vivências anteriores. O uso de maconha, os primeiros ácidos no Festival de Águas Claras, as experiências com Mandrix no início da década de 1970 se abriam em uma espécie de heterotopia da consciência. A liberdade e a erotismo eram, portanto, as forças moventes da jornada.

As festas que encontrou em Goa eram espontâneas e abertas em visão deslumbrante: uma multidão de jovens em uma praia, devidamente elevados, dançando e se encontrando e se tocando e pulando e se sacudindo ao som de uma música radicalmente nova e estimulante. Zarvos jamais havia ouvido qualquer coisa parecida com aquele som, não entendia como deveria se comportar, mas o convite lhe pareceu irrecusável. “Eles davam ácido de graça e a gente ficava dançando a noite inteira, até meio-dia. Tinha uma batida que deixava todos enlouquecidos”.

Dessa forma tornou-se impossível ir embora de Goa, e lá ficou por um mês, ao longo do qual mergulhou no universo do *Goa Trance*. Foi onde viu chegarem as monções, quando enfim decidiu continuar sua jornada – e pelos dois meses seguintes viajou até o Nepal e o Tibete como mochileiro, morando em lugares terríveis, vivendo com pouquíssimo dinheiro e caminhando o dia inteiro. Foi nesse período que finalmente provou a droga que tanto queria conhecer.

“Foi ótimo. Todo mundo diz que vicia, eu usei heroína durante quatro meses e não deu em nada. Usava inicialmente uma vez por semana, sempre cheirando ou fumando, e no final passei a usar duas”⁸⁸. Seu método era utilizar uma quantidade maior e de melhor qualidade, mas com menor frequência. Depois de cinco meses na Índia, Zarvos passou por Hong Kong, onde utilizou a droga pela última vez: a Tailândia era seu próximo destino mas, ainda sob o efeito de uma última dose inalada da droga, quando pousou em Bangkok, ele decidiu simplesmente não descer do avião e seguir para Europa – como convenceu a tripulação e conseguiu mudar sua passagem é até hoje um mistério. Ao pisar novamente em solo europeu Zarvos decidiu abandonar o hábito de vez. “Eu estava perdido no mundo, não tinha telefone, só havia a posta restante. Foi uma viagem completamente alucinada – e eu vivendo tudo isso sozinho”⁸⁹. O saldo da viagem seria transformador.

⁸⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

⁸⁹ Id.

Havia, contudo, ainda um mestrado a ser concluído, uma dissertação a ser defendida, a expectativa de seu pai, sua mãe, e até mesmo de Darcy. A escrita da tese foi errática porém vigorosa – um apanhado de colagens e associações textuais, citações, pontos de tensão e abertura, reflexões e digressões, que Zarvos levaria para sua prosa crítica pelo resto de sua carreira acadêmica como um estilo, virtuosamente batizado pela professora Rosana Kohl Bines (quando de sua qualificação para o doutorado, quase 20 anos depois) como “escrita indigente” – e assim também foi sua defesa, quando enfim voltou ao Rio. Parte da banca revoltou-se com a insubordinação estilística e metodológica, mas outros reconheceram o valor original e vigoroso da pesquisa e escrita – e assim Guilherme Zarvos se tornou mestre em Ciências Sociais pela UFRJ em janeiro de 1989, com a dissertação *Darcy Ribeiro – evolução de uma teoria para a América Latina*.

Tornado em mestre mas distante de *seu* mestre - e de qualquer ambição no campo da política institucional - o futuro apontava para o outro lado do oceano. O dinheiro, porém, era escasso para retornar à Alemanha, e mais uma vez Zarvos recorreu ao pai, utilizando a promessa de prosseguir com os estudos para conseguir o financiamento necessário. Escreveu a Nicolau, revelando dificuldade financeira para iniciar o doutorado na Alemanha - e, num gesto de coragem, revelou também que a viagem tinha o intuito de se encontrar com a própria sexualidade. “Seu irmão é um vagabundo”, disse Nicolau, em ligação para Adriana. “Agora ele está dizendo que é veado só para conseguir dinheiro pra viajar”⁹⁰. Apesar dos protestos, a coisa se deu: o dinheiro veio, a viagem aconteceu, para cursar o doutorado em Berlim.

Ao retornar para Alemanha, em 1989, Zarvos encontrou a Universidade de Berlim em greve. Somou-se a isso a dificuldade com a língua, e ele rapidamente desistiu dos estudos e mergulhou na efervescência que pautava um país em veloz e intensa transformação. A Alemanha que encontrou ameaçava começar o processo de reunificação – a iminente queda do muro era discutida entre os jovens como excitante horizonte. Zarvos esteve dos dois lados da cidade, mas o ponto de Berlim que mais lhe impactou, em experiência que se revelaria diretamente relevante para a fundação do CEP, foi o bairro de Kreuzberg, onde viveu ao longo dos seis meses que esteve por lá.

⁹⁰ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

AS FILIPETAS DE KREUZBERG

Quando o Muro de Berlim foi erigido, em 1961, o distrito de Kreuzberg passou a abraçar quase que inteiramente a fronteira que separava o lado Ocidental da cidade de sua outra metade, rodeado pela barreira em três de suas quatro faces. Essa nada privilegiada localização ajudou a manter os preços de locação baixos na região, e a fauna de artistas e estudantes como os principais residentes. No final dos anos 1960, Kreuzberg já havia se tornado, de sua função original como área habitacional para a força de trabalho que migrava à cidade nos anos 1920, para uma região de riqueza cultural peculiar: dois terços da população do distrito eram de origem turca, e a diversidade passou a ser característica essencial da região.

O aluguel era barato, mas a maioria dos prédios era quase inabitável. Essa situação transformou o bairro em um santuário para pessoas de muitos grupos diversos que tinham pouco dinheiro e que haviam sido marginalizados. Pessoas que não se assemelhavam, imigrantes, estudantes, punks e artistas, passaram a viver juntos no centro de Kreuzberg, e uma interessante e colorida mistura sociocultural surgiu. Em Kreuzberg nessa época, ver uma mulher turca oferecendo um cigarro para um pedinte punk na entrada do metrô não era uma cena incomum. (...) Um guia da cidade da época descrevia Kreuzberg como “cheia de proletários, turcos e freaks que vivem juntos.”⁹¹

No final dos anos 1970, o distrito naturalmente se tornou epicentro do surgimento da forte cena punk berlinense. À época, David Bowie, Iggy Pop e Nick Cave, três dos maiores nomes do rock mundial, viviam na cidade: Bowie morou em Berlim de 1976 a 1979, no bairro de Schöneberg, a cerca de 4 quilômetros de Kreuzberg.

A região era também cenário de festivais políticos e protestos públicos constantes, com severos enfrentamentos entre militantes anarquistas e de esquerda e a polícia alemã como parte de sua tradição. Era comum que o 1º de maio tornasse Kreuzberg em campo de guerra, e se hoje o distrito recebe verdadeiro *boom* de startups e empresas de tecnologia como uma das regiões mais jovens de toda a Europa, quando Zarvos mudou-se para lá, no final de abril de 1989, a diversidade e a efervescência cultural do local se misturavam com a tensão que marcava a relação com a polícia e o governo alemão no complexo momento político pelo qual as duas

⁹¹ GÜNEY, S.; KABAS, B. 2017, p. 1-23.

Alemanhas atravessavam. “Kreuzberg era território livre, dos punks. Era uma liberdade completa, uma festa constante”⁹².

O Dia do Trabalho em 1989 aconteceu poucos após sua chegada no distrito – e, como nos dois anos anteriores, os protestos aos poucos se transformaram em confronto e caos. O testemunho de tal acontecimento seria inspiração para uma espécie de ponto alto do primeiro livro de Zarvos, o romance *Beijo na Poeira*, iniciado durante o período em que lá viveu – o livro é apresentado na capa, pela caligrafia do próprio autor, como o “inventário de Berlim”.

As pedras voavam de todos os cantos. Vindo de trás, um caminhão lança-água ia causando estrago; encharcando a rapaziada. As luzes dos carros, dos postes e das lojas se refletiam nas poças que formavam no chão. Um ou outro cara se espatifava no asfalto. Era apenas o primeiro sinal... Hoje, primeiro de maio, Kreuzberg não ia deixar passar em branco; tinha sido assim nos últimos dois anos: ao meio-dia a passeata começava a se formar na rua Wiener. O dia estava azul. Os grupos iam chegando; de início uma bandinha e cartazes anarquistas. Para espanto de Daniel, a bandinha tocava músicas brasileiras – tentando dar o clima que os músicos pensavam ser o do carnaval.⁹³

Mais do que a inabilidade dos músicos em tocar o samba ou as marchinhas de carnaval, para um brasileiro acostumado com a repressão da ditadura a ideia de uma manifestação ligada às esquerdas e agressivamente desafiando a polícia era sinônimo de inevitável tragédia. O carnaval emulado pelos manifestantes no 1º de maio de 1989 em Kreuzberg, portanto, mas parecia um sinistro pastiche – uma metáfora do próprio Brasil, conforme o relato de seu primeiro livro, pelos olhos do personagem Daniel, espécie de alter ego ficcional de Zarvos, confirma.

De cima dos prédios apareceram muitos membros do bloco negro e começaram a atirar ovos e sacos de água nos camburões. Os ovos, injetados de tinta anilina de várias cores, espatifavam-se formando figuras abstratas. Revolução e arte. (...) Um grupo de vinte ou trinta fechou a rua e iniciou o arremesso de montes de pedras contra os policiais. Os fardados entraram nos camburões para se proteger, ligaram os motores e tentaram avançar contra os manifestantes para furar o bloqueio. (...) Teriam que atropelá-los. Seria uma Praça Celestial: massacre completo.⁹⁴

Sua experiência alemã se revelaria, porém, essencialmente uma longa vivência de liberdade. O surpreendente desfecho do potencial confronto, esperado como banho de sangue por Daniel em *Beijo na Poeira*, iluminou o sentido transformador que carregaria para sempre como herança dos tempos em Kreuzberg.

⁹² ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

⁹³ ZARVOS, G. 1990. p. 103.

⁹⁴ Ibidem. p. 106.

Os camburões, no entanto, para espanto de Daniel e Zefa, acostumados com a selvageria da repressão no Brasil e no México, de marcha a ré, ordenadamente, foram batendo retirada (...) De cima dos prédios e em toda a rua, punks, alternativos e turcos gritavam pela vitória. Kreuzberg havia botado os porcos para correr⁹⁵.

Berlim, e especialmente Kreuzberg, eram então um lugar barato e livre, e, apesar das condições severas e do inverno inclemente, para Zarvos ali era o paraíso. A xenofobia, a seus olhos, era discreta, e mesmo para um brasileiro que não falava alemão era possível deslocar-se pela cidade de carona em carona através das madrugadas. As “casas de homossexuais”, onde pôde viver a própria sexualidade sem amarras, e as festas punks – não só em clubes mas em terrenos abandonados, armazéns e fábricas vazias - funcionavam como um imenso festival ao redor da arte e da liberdade: vivia-se sob uma espécie de estado poético. “Eu morava com outras duas pessoas, e por toda a Alemanha as pessoas viviam com pouco dinheiro, mas com uma felicidade enorme”⁹⁶.

O muro viria a cair em poucos meses, mas curiosamente o que acendeu as antenas e despertou o coração de Zarvos não foi a turbulência política nem o momento histórico que surgia no horizonte como inevitável, mas sim o sentido comunitário que se revelava também estético, como uma maneira de viver. Ali ele finalmente podia encontrar, não sem dor mas com a eficaz cicatrização dos primeiros ventos de liberdade, consigo mesmo.

Podia exercer uma identidade mais livre do que a máscara que satisfeito detonava no Brasil: a de político e heterossexual, socialdemocrata, nacionalista, com viés libertário, ligado a um partido, preferencialmente no poder executivo. (...) Num país menos acanhado que o Brasil na aceitação dos costumes individuais, com uma cultura europeia forte e sem custo alto (...) eu somaria outros sonhos: ser doutor ser escritor e ser viado⁹⁷.

Na experiência de Zarvos, a diversão, o encontro e a identificação encontradas em Kreuzberg seriam sentimentos redentores e determinantes para uma ideia que começava a surgir como saída, como futuro, como maneira única de poder voltar para casa sem ter de morrer, na hipótese de reproduzir aquela realidade do distrito berlinense no Rio de Janeiro. A fagulha desse projeto pode ser significada especialmente por um elemento em princípio banal, mas que hoje se revela como

⁹⁵ ZARVOS, G. 1990. p. 106.

⁹⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

⁹⁷ ZARVOS, G. 2009. p. 38.

verdadeiro marco zero do surgimento do CEP, ou ao menos do espírito que conduziria o evento: as filipetas.

“Eu comecei a receber papeizinhos de grupos punks, feitos à mão, em xerox, informando onde seriam os shows. Você chegava lá e tinham 200 pessoas para assistir em uma festa maravilhosa”⁹⁸, conta, maravilhado com a eficácia daquele sistema simplório e, ao mesmo tempo, plasticamente belo e sofisticado em sua funcionalidade afetiva, como pequenas obras de arte distribuídas em nome do encontro. “Eram eventos autônomos, que a força exclusiva das filipetas permitia. Foi algo parecido com o que tinha visto em Goa”⁹⁹. As filipetas eram bonitas, seguindo a estética punk da colagem e do faça-você-mesmo, elemento que impactou a Zarvos e que seria como uma de ética de fundo para a concepção e a longevidade do CEP.

A poesia em Kreuzberg se encarnava não na escrita ou na fala, mas na maneira através da qual os jovens e artistas se faziam existir em pequenos círculos. Fora de qualquer ambição profissional ou financeira, o gesto poético era mesmo se encontrar nessas “festas maravilhosas” para poderem ser o que quisessem, sem “nostalgia do passado ou do futuro”, em um “pedaço de terra governado apenas pela liberdade”¹⁰⁰. Era unicamente através de filipetas que as festas eram divulgadas.

Marcadas pela plástica manufaturada das colagens que havia definido a estética punk uma década antes - como se nota, feito símbolo, na capa do seminal disco *Nevermind The Bollocks: Here's The Sex Pistols*, de 1977 - as filipetas eram distribuídas de mão a mão, em trocas pessoais que serviam como prévias para o encontro *maior* da festa propriamente. No Rio de Janeiro da época, filipetas eram essencialmente voltadas para o mercado, a compra e venda de produtos, a disseminação de promoções, cupons ou catálogos comerciais, apartadas do potencial comunitário ou artístico que Zarvos reconheceu nas filipetas berlinenses como verdadeira tecnologia identitária rudimentar.

Berlim era como uma cidade-fantasma, mas com todas as vantagens disso. A polícia por lá tinha uma atitude totalmente *laissez-faire* no tratamento do, vamos dizer, “comportamento cult”. E era uma cidade tão alcóolica: sempre havia alguém cambaleando pela rua. Eles também não se importavam muito com o tráfico de drogas... Eu não devia dizer isso assim: na verdade, eles não se importavam que as pessoas se divertissem.¹⁰¹

⁹⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

⁹⁹ Id.

¹⁰⁰ BEY, Hakim. 2001, p. 4.

¹⁰¹ POP, Iggy. In: ____ *Mate-me por favor* – Uma história sem censura do punk. 1997, p. 255.

FAÇA-VOCÊ-MESMO

A ética punk do Faça-você-mesmo (ou DIY, do inglês "do-it-yourself") até hoje se afirma como uma das mais influentes heranças culturais ocidentais da segunda metade do século XX. Apesar da rejeição generalista à política formal que, de modo geral, o movimento, principalmente em sua primeira geração, pregava (salvo exceções como a banda inglesa The Clash, que se engajava de modo mais efetivo em discursos revolucionários de esquerda) o “faça-você-mesmo” acabava por praticar, de modo empírico e até programático, a tomada dos meios de produção, mas através de sua subversão.

Assim, o punk impôs como caminho de autonomia certo desprezo ao êxito comercial, o modo de vida burguês, à eficácia mercadológica, aos padrões de qualidade, excelência e técnicos e até mesmo à revolução em seu sentido formal e macro. A proposta era simular com as próprias mãos e ideias, com o que estivesse efetivamente disponível, *outra* indústria cultural, íntima e direta, que não dependia de grandes corporações e acontecia no corpo-a-corpo e no reconhecimento de semelhantes - e que se confirmava nas relações entre pessoas, que faziam os próprios produtos e os vendiam diretamente ao público interessado.

Com isso, em forma análoga ao que antes fizeram alguns autores da geração mimeógrafo no Brasil, os jovens passaram a fabricar suas próprias revistas – como nasceu a seminal *Punk*, criada em 1975 nos EUA, já se valendo de técnicas de diagramação através da colagem e manufatura. Foi nas páginas da *Punk* que o termo, que em sua etimologia significa algo ou pessoa “inferior”, “sem valor”, “sujo” ou “criminoso”, foi pela primeira vez utilizado para se referir ao movimento.

Eu odiava boa parte do rock da época, por se tratar daquela coisa hippie deprimente. Não havia ninguém descrevendo as nossas vidas (...) Então pensamos que a revista deveria ser para outros jovens fodidos como nós. Moleques que cresceram acreditando somente nos Três Patetas. (...) Eu então disse: porque a revista não se chama ‘Punk’? A palavra ‘punk’ parecia resumir o fio que unia tudo que gostávamos – coisas espertas porém não pretenciosas, antipáticas, absurdas, engraçadas, irônicas, bêbadas, coisas que atraíam o lado mais sombrio.¹⁰²

Fazer suas próprias roupas e, claro, compor suas canções, formar suas bandas, realizar apresentações e gravar seus discos sem submissão a nenhuma estrutura mercadológica ou estética tornaram-se bases de tal ética. A luta proletária por um

¹⁰² Legs McNeil, um dos criadores da *Punk*, em seu livro *Mate-me Por Favor*. 1997. p. 204

instante abandonava a necessidade da tomada das grandes estruturas de poder, e passava a exigir somente a audição de sua gritaria, de sua voz, de sua furiosa indignação, não só tomando como se tornando os próprios meios de produção. Para Malcolm McLaren, produtor e um dos responsáveis pela fundação do Sex Pistols, a raiva contra o predomínio corporativo e financeiro do trabalho, das artes e da vida foi propulsora não só do faça-você-mesmo como do espírito daquele tempo.

Com a chegada dos anos setenta, a filosofia era de que você não poderia fazer nada sem um monte de dinheiro. Então a minha filosofia se tornou “Vão se foder, eu não me importo se não sabemos tocar e não temos bons instrumentos, nós vamos fazer mesmo assim pois achamos que vocês são um bando de idiotas”.

Acho que foi isso que realmente despertou a raiva – a raiva era contra o dinheiro, contra a cultura ter se tornado corporativa, contra termos perdido a cultura e por estarmos desesperados para toma-la de volta. Essa foi uma geração que ao menos tentou fazer isso.¹⁰³

O punk surge, portanto, como espécie de excrescência de tudo que havia acontecido culturalmente no ocidente na segunda metade do Século XX – uma despedida, um canto do cisne ou mesmo um urro *post mortem* das utopias, já devidamente aniquiladas de seu sentido original – e que havia pautado o mundo desde que ele quase chegou ao fim, na segunda guerra mundial. O autor americano Jon Savage, em seu livro *Teenage: The Creation of the Youth Culture*, compreende o punk como uma “bricolagem” de praticamente todos os momentos culturais jovens da cultura ocidental desde a segunda guerra – “presos uns nos outros com alfinetes”.

O movimento punk é comumente visto como uma cultura jovem baseada em angústias adolescentes. No entanto, o punk como uma subcultura vai muito além da rebeldia e da moda, como um caminho para encontrar um estilo de vida efetivamente alternativo, divergente das normas da sociedade. O aspecto faça-você-mesmo do punk é um dos fatores mais importantes para alimentar essa subcultura.¹⁰⁴

O movimento nasce também como reflexo da recessão econômica, ascensão do neoliberalismo – principalmente na Inglaterra e nos EUA -, desemprego e pobreza. Somava-se isso à própria pouca idade da maioria dos envolvidos – que agravava sensivelmente o rombo nos bolsos e a falta de perspectiva econômica sob a luz da austeridade neoliberal – e a eficácia do faça-você-mesmo se confirmava não só como afirmação crítica mas também como necessidade. “O domínio ético do faça-você-mesmo na cultura punk pode ser resumido como algo fundamentalmente

¹⁰³ McLAREN, Malcolm. In: ____ *Mate-me por favor*. 1997, p. 245

¹⁰⁴ MORAN, Ian P. 2010.

feito por fãs, para os fãs”¹⁰⁵, afirma Ian P. Moran em seu ensaio. Tal domínio teria um de seus mais influentes e impactantes desdobramentos na própria maneira dos músicos tocarem – e de se fazer arte de modo geral, algo que seria levado em seu resultado “experimental” para as bases do CEP.

A costumeira afirmação de que, na música, o faça-você-mesmo se afirma através da carência técnica ou de talento para os instrumentos – a ideia de que os músicos punk “tocam mal” – é outro clichê que necessita de fundamental revisão: a noção de qualidade musical em uma banda passa, com o punk, a ir muito além da capacidade de reproduzir escalas, harmonias, solos, técnicas ou práticas de conjunto estabelecidas à perfeição. A energia, a força, a sonoridade, a maneira de cantar, os temas tratados, a solidez, até mesmo o volume – um “conjunto da obra” comportamental e sensorial – tornam-se virtudes primordiais, amplificadas pela afirmação orgulhosa daquilo que antes era visto como precariedade, criando assim um novo paradigma qualitativo.

O corpo-a-corpo da distribuição de filipetas manufaturadas que divulgava as festas punks em Berlim era o início, assim, dessa operação de identificação e “encontro” que os eventos promoviam. As pessoas em Kreuzberg recebiam as filipetas com entusiasmo, e a divulgação dos eventos incluía uma dose de alegria e afeto que se tornaria determinante para o entendimento desse *modus operandi*, que Zarvos carregaria para a realização dos eventos que viria a criar no Brasil. “A música punk é muito importante para os que pertencem ao movimento como um meio de liberar emoções, mas o coração do movimento é a socialização”¹⁰⁶, afirma Moran, indo em sua análise para além do punk em específico, e tratando de praticamente qualquer cena cultural.

Uma vez que você se torna parte de uma cena ou de uma subcultura, mesmo que você um dia deixe de ser um participante ativo, sua vida estará transformada para sempre. Você passa a ver as coisas de um jeito completamente diferente. É um sentimento libertador, que se desdobra para todos os aspectos de sua vida.¹⁰⁷

O ato de entregar filipetas se tornaria quase uma extensão do próprio CEP ao longo das primeiras duas décadas e meia da história do evento – através de uma espécie de cartografia dos locais que, principalmente na Zona Sul do Rio de Janeiro,

¹⁰⁵ MORAN, Ian P. 2010

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ Id.

reuniam artistas e público em potencial. Como uma Kreuzberg tropical diluída por pontos diversos da cidade, desde 1990 até pelo menos a primeira metade dos anos 2000 (quando a internet acabou por substituir o *tête-à-tête* das filipetas impressas), mensalmente os eventuais produtores postavam-se em locais como o Posto 9 da Praia de Ipanema, Ballroom (antiga casa de shows no Humaitá), Circo Voador, Casa da Matriz, Lagoinha (casa de festas e shows em Santa Tereza), Malagueta (casa de festas e shows em São Cristóvão), o antigo Canecão (dependendo do show que estivesse cartaz na tradicional casa carioca), além dos bares da Lapa, de Santa Tereza, de festas e, é claro, nos bares do Baixo Gávea e do Baixo Leblon, entre tantos outros pontos – entregando filipetas também manufaturadas ou feitas por designers amigos para convidar o público passante a um evento de poesia falada, música, performance, teatro e encontro.

Por mais que tivesse experimentado em Kreuzberg o paroxismo do pertencimento nessa nova pulsão de vida que surgia – mais humanista, artística, homossexual, livre, punk, poética – com o passar dos meses, Zarvos começou a se sentir feito essencialmente o que de fato era: um estrangeiro. Provar da sensação comunitária alemã lhe trouxe a vertigem do sonho mas também a saudade de casa – e o desejo de viver a liberdade em seu quintal. O dilema revelou-se essencial: ficar na Alemanha de vez ou voltar para sua comunidade original, e tentar encontrar seus iguais no Brasil – em português? A volta pra casa se deu em outubro: o muro de Berlim cairia um mês após seu retorno, em 9 de novembro de 1989.

Outro motivador determinante para sua retorno foram as eleições presidenciais naquele ano no Brasil – e não só pela importância do primeiro pleito efetivamente democrático com participação popular para a escolha do presidente do Brasil em 25 anos, mas também por um detalhe nada mero: Brizola era um dos candidatos. “Eu queria voltar para o Brasil, mas queria manter o mesmo tipo de vida: juntar gente que estivesse procurando por um caminho que envolvesse arte”¹⁰⁸. Brizola era candidato à presidência e Zarvos vivia no Baixo Gávea, onde todas as noites se integrava a uma garotada com a qual enfim se identificava.

A saudade do Brasil, do Baixo Gávea, da política, me impediu de ficar [na Alemanha]. Era a primeira eleição direta para presidente e Brizola poderia ganhar. A transformação acelerada possível. Dentro do respeito à Constituição. Esperava. Educação e Salário Mínimo melhores e distribuição de renda. Nada que não se pudesse fazer no Brasil – país

¹⁰⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

em que as elites não gostam do povo. A possibilidade de ser homossexual sem rancor não me prenderia lá.¹⁰⁹

Zarvos retornou ao Brasil e imediatamente se integrou à campanha, mas outra derrota simbólica lhe aguardava. Brizola teve mais de 11 milhões e 100 mil votos com 16,51% do total – perdendo sua posição no segundo turno para Luis Inácio Lula da Silva por uma diferença de menos de 500 mil votos. Fernando Collor, porém, já no primeiro turno superou a marca dos 20 milhões de eleitores com 30,47% do total – e seria eleito com 53,03% dos votos válidos no segundo turno.

Feito o Coronel Aureliano Buendia em *Cem Anos de Solidão* - que se torna um herói de guerra perdendo todas as batalhas de que participou - Zarvos era testemunha, personagem e mesmo parte efetiva da emblemática revisão que Darcy Ribeiro fez de sua carreira política, na qual subverte o fato de ter “fracassado em todas as lutas” como verdadeiro triunfo essencial. “Os fracassos são minhas vitórias. Eu detestaria estar no lugar de quem me venceu”, disse Darcy, em testemunho que poderia ser quebrado em versos para se tornar poema.

A desistência do doutorado em Berlim não significou a perda de um propósito – Zarvos procurava não mais responder à expectativa de um pai ou de um mestre, mas sim algo que permitisse que sua vida fosse como era em Berlim, parecido com o que havia vivido em Kreuzberg, mas agora no Baixo Gávea. O Telêmaco enfim ficava para trás.

No período final da campanha, os dias de panfletagem invariavelmente terminavam (e, conseqüentemente, começavam) no Baixo Gávea. Na Alemanha ele “bebia o tempo todo”, e o álcool passou a ser, como na maioria das histórias pessoais dentro de cenários contraculturais, um personagens constante, um companheiro, um libertador, um cobrador inclemente, um juiz, um traidor.

¹⁰⁹ ZARVOS, G. 2009. p. 39.

O BAIXO GÁVEA

Desde antes da primeira viagem de Zarvos à Índia que o conglomerado de bares ao redor da Praça Santos Dumont se afirmava como opção – então mais universitária e jovem, menos repleta de celebridades – ao Baixo Leblon, onde a Pizzaria Guanabara e principalmente o Real Astória fizeram história como lares boêmios para os principais artistas da música brasileira e do nascente rock brasileiro da década de 1980. Como toda região ao redor de grandes universidades, o Baixo Gávea cresceu frequentado pela nuvem de alunos que diariamente saíam – ainda saem – da Pontifícia Universidade Católica, no mesmo bairro, sedentos por cerveja, conversa, sexo e mais. Ao retornar da Alemanha, Zarvos voltou a habitar seu pequeno apartamento na Rua Rodrigo Otávio, nos arredores do BG – e consequentemente a pernoitar em seus bares.

Morava desde 1982 no Baixo Gávea, fui vendo as modificações que levaram o local a juntar gente com afinidades possibilitadoras de originar um movimento. Era a intuição que se manifestava e até hoje se manifesta. A razão só leva a mais uns passos. A experiência e a observação e a ação e o olhar para o que foi feito e a aprendizagem com outros é o que vai fazendo o caminho dentro de inúmeras possibilidades, caminho que dependerá de abandonos e esforços modificáveis.¹¹⁰

Por duas décadas o apartamento seria cenário incontornável e inesquecível para toda fauna do CEP 20.000 - com uma biblioteca tão volumosa quanto caótica, habitado por uma floresta inteira de papeis, anotações e poemas manuscritos espalhados por qualquer canto que o olhar mirasse em um minúsculo quarto-e-sala que oferecia somente Coca-Cola zero, pão, requeijão, blanquet de peito de peru e cerveja como cardápio. O local parecia cenário da passagem de um pequeno furacão, mas sua bagunça era excitante, semelhante aos corações jovens que o frequentavam. Era praticamente uma extensão do Baixo – e vice-versa: rapidamente o Bar do Alemão, o Dias Santos, depois o Braseiro e o Hipódromo se tornaram como quintais da casa do Zarvos. Foi dlá que ele começou a arrebanhar jovens pelo olhar.

“O Baixo Gávea estava começando. Eu olhava, fazendo campanha, ficava bebendo por lá. Já tinha um grupo da PUC, estava crescendo. Em 1989 estavam Marcelo Nietzsche, Carluxo, a Leca”¹¹¹, lembra. O Baixo Gávea era 24 horas por

¹¹⁰ ZARVOS, G. 2009. p. 40

¹¹¹ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

dia e, entre o posto de gasolina e sua loja de conveniência, os bares diversos e os estudantes transeuntes, foi nesse cenário que ele decidiu operar algo parecido com o que tinha vivido na Alemanha.

Curiosamente, a pouco mais de uma centena de metros, igualmente debruçado sobre a Praça Santos Dumont e elevado precisamente acima do Baixo propriamente dito, também vivia Chacal. O encontro entre os dois não aconteceria no bairro que dividiam, mas a experiência no Baixo era similar para ambos – em uma perspectiva temporal e emocional, no entanto, diversa daquele que já havia vivido uma ao menos utopia pessoal, com os marginais e a Nuvem Cigana, e em um cruzamento engarrafado de contradições, sentimentos e críticas dentro da própria cabeça e coração. As experiências ali seriam também motivo de festa e escrita para Chacal, em especial ao longo dos anos 1990 – quando os bares do BG se tornariam não só QG como praça de celebração após um CEP e ponto de divulgação para sua próxima edição.

Meu barraco ficava a duas quadras do Baixo Gávea. E era pra lá que eu ia toda noite. Lá ia encontrar os poetas, bêbados e equilibristas. Ia desfrutar do convívio esdrúxulo da cena subterrânea. Ia como sempre com uma de minhas marcas registradas: a filipeta que rodava junto com uns cartazinhos em folha A4, no xerox da PUC. Em lá chegando, começava a decorar postes e paredes. Tinha um, em frente ao atual Braseiro, que na época era um pé sujo, o Dias Santos, onde colava logo uns três. Funcionava muito mais que meia página do JB ou do Globo. Na época, o Baixo Gávea fervia de uma rapaziada ligada em artes e outros impropérios. Nos oito primeiros anos do CEP 20.000, não era preciso nem divulgação. As pessoas iam no automático. Quarta sim, quarta não, as pessoas iam. O Sérgio Porto e o Postinho anexo estremeciam com 200, 300 pessoas das mais sensuais do planeta. Era o rio do delírio.¹¹²

Em seu livro de memórias *Uma História à Margem*, Chacal constrói uma veloz historiografia do Baixo à época, e de sua influência sobre a feitura do CEP e a vivência do bando de poetas que o orbitava. Em suas páginas se apresentam diversos personagens que foram caros a essa história vivida.

A balada tradicional do Baixo Gávea nos noventa era fechar todos os bares da região e não eram poucos: Hipódromo, Dias Santos, Sagres, Grande Espanha e aqueles que nem nome tinham. Pior que pé sujo, pernetas. Vez por outra, acompanhava a peregrinação. E nós íamos, num cortejo funâmbulo, fechando um a um, falando poesia, emitindo sons nos mais estranhos dialetos. Gargalhadas selvagens, amenas cantadas. E íamos sendo lavados dos bares. De pés molhados, porém altaneiros, poderíamos ir para a casa de Zarvos, logo ali do lado do posto, na Rodrigo Otávio, tomar ampolas de cerveja em doses industriais e vociferar poemas rasgados de livros abstratos. Sua pequena caxanga de alguns incômodos era a maior concentração de cascos, livros e baratas da geografia do Baixo Gávea. Muitas

¹¹² CHACAL. 2010. p. 164

vezes íamos para o postinho da esquina da Bartolomeu Mitre com a praça Santos Dumont. E lá ficávamos sorvendo a vida.¹¹³

Cerca de um ano antes do “cortejo funâmbulo” se formar, quando o espírito que já havia sido tão maduro para Chacal era ainda verde para Zarvos, uma cena banal a olhos desatentos (ou excessivamente atentos a outras inúteis demandas) cravou-se feito unhas afiadas em suas retinas e coração. Como uma resposta ao enigma que sequer se fazia claro (ou nem mesmo se fazia em pergunta de fato), em meio ao emaranhado de latinhas e paqueras da praça, entre violões afiados e relógios desafiados, um casal se iluminou para Zarvos.

Ele, Alexandre Wanderley, cara de surfista; ela, Maria Eduarda Glicério, a Dada, tinha nas mãos o que se revelaria como uma chave: um livro de Rainer Maria Rilke. A cena em princípio invisível da jovem com seu livro se tornaria literalmente para Zarvos uma fundação: “Intuí ali que a poesia poderia ser um meio de me comunicar com a gente jovem e sem tanto preconceito”¹¹⁴, conta, feito fosse folclore tamanha precisão com tão pouco estímulo aparente, sobre a mais importante conclusão intuitiva de sua vida. “A rapaziada do Baixo nesse grupo poderia ser homossexual sem enorme sofrimento ou ter de viver apenas com amigos homossexuais. Neste grupo eu poderia mostrar e viver o meu saber: Darcy Ribeiro, Goa e Berlim já tinham me iniciado”¹¹⁵, revela em *Branco Sobre Branco*, sua tese de doutorado.

Leio os principais *ethos* geracionais através de seus poemas. A poesia, por conta de seu fraco compromisso com o mercado, pode também ser trabalhada como um radar que antecipa os sinais de uma época. Ela é livre para dizer o que pressente exatamente porque não é a menina dos olhos do mercado.¹¹⁶

A visão do livro de Rilke de certa forma se condensou em uma cápsula de tempo: um momento transformador e aberto como uma oportunidade abraçada com braços e pernas, aquilo que a vida aparentemente despropositada de Zarvos, que aos 33 anos não encontrava vazão para a necessidade de transformação que sabia que sentia, mais precisava: uma ideia de futuro. Não era ainda um projeto, nem mesmo um modelo, mas sim a sensação de um primeiro passo – que viria a se tornar o *Terça-Feira Poética*.

¹¹³ CHACAL. 2010. p. 165

¹¹⁴ Ibidem. p. 41

¹¹⁵ Id.

¹¹⁶ HOLLANDA, H. Entrevista ao autor. 19/07/2019

A suave impressão diante dos jovens tocando violão e carregando livros reunidos na Praça Santos Dumont haveria de se tornar efetivamente em uma prática de encontro, debate e experiência – tendo a poesia como veículo. Foi natural para Zarvos, em um misto de seu profundo espírito gregário com o exercício do privilégio das pessoas que conhecera e com quem trabalhara, procurar por Darcy para dividir a ideia e procurar meios de viabilizá-la.

Darcy, no entanto, não demonstrou maior interesse pela iniciativa. “A classe média no Brasil sempre se virou. Você vai fazer um projeto pra classe média? De poesia? Então vai falar com o Gerardo”¹¹⁷, decretou, provavelmente movido por certo ressentimento pela perda da parceria e da tutela do cunhado. O poeta Gerardo Mello Mourão era então presidente da RioArte, órgão de fomento cultural da prefeitura do Rio, e mesmo crendo que Guilherme deveria estar trabalhando com educação pública e oferecendo desânimo claro por um evento em torno de poesia para a elite da cidade, ainda assim Darcy realizou o intermédio para que o Secretário de Cultura pudesse apoiar o evento nascente.

A ideia era utilizar convidar os mais notáveis poetas possíveis para trazer credibilidade, densidade e público para o real propósito do que seria o *Terça*: reunir a garotada junto dos cânones, e assim abrir espaço para essa juventude se expressar e se encontrar através da poesia. Foi Darcy também quem sugeriu (praticamente exigiu) que os grandes nomes fossem chamados não para falarem de suas próprias obras, mas sim do trabalho e do legado de outros poetas, a fim de quebrar a liturgia sacral e empoeirada do colóquio auto laudatório de artistas consagrados. Dessa forma, um importante ponto de informalidade e deslocamento do formato do evento foi determinado por Darcy – que se faria presente como público em diversos dias do *Terça-Feira Poética*.

O formato efetivo, entretanto, era ainda tradicional, com convidados debatendo tema determinado e, ao fim, jovens indo ao palco para falarem seus poemas ou realizarem suas performances. Por debaixo da performance de cada dia, porém, Zarvos cria que se daria a alquimia que buscava para encostar o Baixo Gávea em Kreuzberg – para o evento poder ir além do mero resumo memorial de cada debate.

¹¹⁷ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 30/01/2019

Então, direta ou indiretamente, era necessário fazer presente, mesmo que somente como sugestão, um cheiro, uma delicada mudança de tom e cor, o irrefreável impulso anti-establishment dos *beats*, que como flecha atravessa o desejo de mudança estrutural e de liberdade sexual dos hippies (e que segue carregando a alegria como prova dos nove do tropicalismo), o faça-você-mesmo desde os marginais até os punks, chegando na heterotopia revisitada do trance de Goa – e o esforço para fazer tudo isso caber em um palco vazio com um microfone aberto para um poeta trêmulo lançar alguns versos maltrapilhos. Esse esforço seria efetivamente respondido ao longo dos anos de CEP 20.000, mas O *Terça-Feira Poética* se afirmaria como pontapé inicial determinante para separar o joio canônico do dourado trigo jovem e amador.

CAPÍTULO 3

*Ante o colapso final a vertigem
próximo ao chão a penúltima descoberta
Que a lógica violenta das cores tinge
(...)*

*Como cair do céu é tão simples
Queda que a tudo e a todos transtorna
Ah! as bombas, a chuva, os anjos e seus loucos*

O mundo todo na velocidade terrível da queda

Lobão, A queda

As palavras também estão sujeitas à lei da gravidade?

Paulo Leminski

CAIR

Para quem crê, é natural aceitar a ideia de destino no conforto de se calcular profecias pelo avesso – reparando no capricho das coincidências e no charme randômico dos acontecimentos já depois que todas as peças se encaixaram. De perto, porém, na aspereza dos fatos vividos e no odor asfíxiante do exato instante, as coisas passam quase todas despercebidas, e somos nós que criamos sentido para aquilo que escolhemos iluminar. Os tempos não andavam ensolarados para Chacal quando o poeta aceitou o convite dos alunos da Escola de Comunicação da UFRJ para relançar, nos jardins da ECO, *Quampérius*, seu quarto livro, desaparecido na poeira das prateleiras desde 1977 quando veio ao mundo como primeira publicação realizada pela Nuvem Cigana.

O ano de 1990 não parecia prometer reinício oportuno como a data redonda pode sugerir, mas sim a celebração em cacos de um fim – em finalidade e encerramento. Esperto seria quem soubesse abraçar o vão das rachaduras como espaços para alongamentos – e assim fez Chacal, como também fez Zarvos, quando pela primeira vez se encontraram nos corredores da Escola de Comunicação da UFRJ, um para convidar o outro a participar do evento de poesia que iria produzir. O relógio enfim zerava mais uma vez, e a chuva parecia finalmente boa. Três anos antes desse encontro, porém, o tempo ensolarado era cinza, e Chacal estava pendurado somente pela ponta dos dedos das mãos a cinco metros do chão – e isso não é uma metáfora.

“o primeiro voo foi um rasante em volta da casa que morava com capricho. com o tempo aprendeu a dar loopings wimps and drums. às vezes ficava horas sem teto para aterrissar. nisso ele se parece comigo, só que eu não sei voar”¹¹⁸, escreveu, no justo *Quampérius* que naquele 1987 completava dez anos e que viria a ser relançado três anos depois nos jardins suspensos da ECO – comparando ele, narrador, com o personagem Quampérius Nepomuceno, em um desses encaixes que preguiçosamente nossa eterna busca por explicações maiores, crianças que somos, poderia enxergar como previsão. “Agora é o tempo de profecias sem morte como consequência¹¹⁹”, escreveu Allen Ginsberg, como peça cabível para esse jogo de empihlamentos semióticos.

¹¹⁸ CHACAL. *Quampérius*. 1977. In: ____ *Tudo (e mais um pouco)*. 2016, p. 264

¹¹⁹ GINSBERG, Allen. "Morte à Orelha de Van Gogh!" In: ____ *Uivo e outros poemas*. 2005, p. 127

A noite estava sendo tão longa que o sol nasceu sem encerrá-la. Chacal beirava o muro do Jockey Club, na Gávea, driblando a própria sombra e apoiando-se na bebedeira como uma outra pessoa ao seu lado. Vinha desde o ontem daquela manhã riscando o mapa do Rio, da Gávea para o Centro, do Centro para Ipanema, de Ipanema para o Leblon, e de volta à Gávea, de tal forma que até voltar no tempo ele voltou. Corria a sexta-feira 13 daquele fevereiro de 1987, e o cronograma era exato: apresentar-se à meia-noite no Cine Íris ao lado de Mimi Lessa (com quem formava o duo de performance Irmãos Abdalla), depois aproveitar o encerramento do horário do verão e, novamente à meia-noite, performar no Barão com Joana – bar, casa de shows e de performances da qual Chacal era o diretor artístico.

Eu estava precisando de ar. Estava à beira de um casamento. Pouca grana. Filhos e demais abismos. Aquela vida noturna abalando a saúde. Estava sem ar. Precisava relaxar. O dia ainda amanhecia. Pulei inconsciente, regredido e trôpego, o muro do Jockey Club. Fui novamente apanhado e levado para a sala de segurança. Eu estava ficando sufocado. O mundo girava. E eu queria saltar.¹²⁰

O período que compreendeu a vida de Chacal entre o fim da Nuvem Cigana, em meados de 1982, e o início do CEP 20.000, em agosto de 1990, pode ser entendido como uma época de saltos – para cima e para baixo, em pequenas ou grandes latitudes. Todo salto é, porém, um tombo – mais ou menos coreografado, mais ou menos preparado, mais ou menos preciso, mais ou menos escorado, mais ou menos bem-sucedido. E, como não poderia deixar de ser, se um período de saltos é propício a novos horizontes, é também período de quedas.

Até aqui, tudo bem (...) o céu azul, e a lei da gravidade continua funcionando com o costumeiro rigor. Quem partiu, tem que chegar(...) Quando foi mesmo? Será que foi? Ou foi um peso que tirei de cima de mim? Peso por peso, prefiro o meu, que, pelo menos, me leva para algum lugar.¹²¹

Detido pela segurança do Jockey depois de pular o muro do Club, Chacal parece ter encontrado certo ponto derradeiro da loucura que vinha sendo aquela noite (e a década) e, ao mesmo tempo, o estopim para o início de um novo processo – mesmo que, em vias de explodir na sala onde encontrava-se preso, esse fosse ainda um diagnóstico por vir. A sabedoria popular nos ensina, quando caímos: do chão não passa. “Eu tava ali, me sentindo a pessoa mais velha do mundo, a Blitz já

¹²⁰ CHACAL. 2010. p. 152

¹²¹ LEMINSKI, P. 2004. p. 76

tinha envelhecido, a Nuvem tinha acabado, a coisa da performance (...) também não resistiu. (...) Eu encontrei essa saída pela tangente – pela janela”¹²².

Dormi um pouco numa cadeira na sala. Levantei. Fui ao banheiro. Quando voltei, surtei. Alucinado, atirei o gravador contra a parede. Vi a fita K7 saindo fora do aparelho e se desfazendo lentamente. Tudo em slow motion. Explodi com seguranças. Corri para a janela. Tinha visto num filme na TV que o mocinho se escondia, pendurado pelo lado de fora da janela. Misturei as estações. Fiquei suspenso no parapeito a cinco metros do chão. Os seguranças correram, tentaram me agarrar. Vi quando lentamente minha mão se desgarrou das deles e eu fiquei no ar por infinitos milésimos de segundo. Estava livre...¹²³

O despertar se daria já no leito do Hospital Miguel Couto, com a quarta lombar fraturada e um gesso lhe imobilizando da cintura ao pescoço. Ao longo dos meses de recuperação, Chacal descobriria a bioenergética (através da amiga Eliane Siqueira) e viria a reduzir drasticamente a bebedeira. “A bioenergética deu uma mudada muito grande na minha saúde mental. Eu comecei a dirigir, me senti mais seguro, a ponto de não ficar no desespero”¹²⁴. Foi depois desse processo de renovação de energia que Zarvos apareceu com o *Terça-Feira Poética*.

Concomitantemente ao encontro com a bioenergética, em meados de 1988, veio o convite por Charles Peixoto e Ronaldo Santos, antigos companheiros de Nuvem Cigana, para escrever os roteiros dos videocliques exibidos no programa dominical *Fantástico* e estrelados pelos mais populares artistas da época. O ritmo industrial e a pressão comercial incessante da TV Globo não combinavam, no entanto, com o processo de reinvenção de si através dos exercícios e da respiração. De manhã Chacal ia ao Jardim Botânico praticar a bioenergética, e de tarde corria pra Globo. “Era aquela tensão muito forte, no coração da emissora, com a central Globo de boatos dizendo sempre que o Fantástico ia acabar, que os cliques iam acabar, e eu precisando daquela grana, pra pagar aluguel...”¹²⁵.

A inaptidão para se adequar ao sistema e a falta de maiores atrações pelas “luzes do espetáculo” – em grata oposição à dedicação de Charles e Ronaldo, que “vestiram a camisa”¹²⁶ e seguiram por décadas trabalhando para a Globo - fizeram com que a impaciência se transformasse em inadimplência, e o desinteresse em

¹²² CHACAL. Entrevista ao autor. 17/04/2019

¹²³ CHACAL. 2010. p. 152

¹²⁴ CHACAL. Entrevista ao autor. 17/04/2019

¹²⁵ Id.

¹²⁶ Id.

distância. Aos poucos a demanda foi sendo reduzida, até que ele não mais foi chamado. Chacal ainda viria a escrever o último episódio da série *Armação Ilimitada*, e sua sequência, a série *Juba & Lula*. Em 1989, entretanto, sem ter sido jamais efetivamente contratado, o poeta simplesmente deixou de trabalhar na emissora. Foi na jaula da penúria financeira e da escassez de horizontes que surgiu o convite dos alunos da ECO para relançar *Quampérius* na Escola de Comunicação.

Cair não é genérico. Cair é a coisa mais natural do mundo. Cair é lógico. Podem perguntar pra qualquer pedra do planeta Terra.(...) Não há muito o que dizer, nunca há. Meia dúzia de palavras resolvem problemas de mil anos atrás. Fomos nos dizendo cada vez menos. Dizer sempre é uma outra coisa.(...) O chão é duro.¹²⁷

¹²⁷ LEMINSKI, P. 2004. p. 76-78

O FIM DO COMEÇO

Ainda na vertigem da ascensão e antes da queda, fim e começo se confundem sempre. Curiosamente o encerramento das atividades da Nuvem Cigana encontrou-se com o surgimento de dois contextos que se tornariam fundamentais para a trajetória de Chacal: o Circo Voador e, em seguida, a consolidação da cena de performances no Rio de Janeiro. No mesmo ano de 1982 em que a Nuvem se dissipou, porém, o garimpo de experiências que desaguardaria na criação do CEP encontrou-se, por outro sentido e lente, novamente com o punk – em um festival seminal que é hoje reconhecido como um dos mais importantes marcos fundadores do movimento no Brasil, que preciosamente se chamou “O Começo do Fim do Mundo” - ao qual Chacal assistiu como privilegiada testemunha de uma história à margem.

Acho que os punks são o primeiro movimento pós-moderno no mundo. É uma cultura anarquista internacional que influenciou tudo, um divisor de águas (...) Para mim, os fatores mais positivos do punk são a insubordinação e a criatividade do “faça você mesmo”, porque eles conseguem fazer de tudo com os elementos mais básicos.¹²⁸

O ano de 1982 é visto por muitos como o momento de maior amadurecimento do punk brasileiro, especialmente em São Paulo, e o festival serviu como apresentação formal à impoluta sociedade paulistana daquela “geração de filhos de operários que não tinham nem mesmo a perspectiva de se tornarem operários”¹²⁹, como lembra Mao, vocalista dos Garotos Podres. Foi através festival que a mídia começou a se interessar pelo punk – e lamentavelmente a tratá-lo pelo que possuía de mais caricato e legível, sem jamais aventar o mínimo aprofundamento político, estético ou ético.

Foi Antônio Bivar, escritor, dramaturgo e importante provocador da contracultura brasileira, que se juntou com membros das bandas Inocentes e Ratos de Porão para sugerir a realização do “Começo do Fim do Mundo”. Seu propósito original revela o quão entranhadas as premissas do punk em seu sentido crítico e político já eram por aqui: segundo consta, o evento foi realizado para buscar a união e o selamento da paz entre as facções da capital e do ABC paulista – região onde especialmente o espírito importado da Inglaterra e dos EUA floresceu com cara e

¹²⁸ BIVAR, Antônio. Entrevista para a revista “Trópico”.

¹²⁹ MAO. In: ____ *O fim do mundo, enfim*. 2016.

propósito próprios, retornando a causa à sua origem proletária. Os punks de São Paulo enfrentavam os do ABC numa medição da própria integridade – a fim de provar quem era realmente punk. Bandas de São Paulo e do ABC tocaram finalmente juntas no festival, em uma trégua pensada para que o próprio movimento ganhasse contorno cultural mais sólido.

“O Começo do Fim do Mundo” foi realizado nos dias 27 e 28 de novembro de 1982 no recém inaugurado SESC Pompéia. A escolha do local se deu por uma espécie de associação intuitiva da parte de Bivar: com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, o SESC Pompéia era à época a novidade cultural da cidade. Sabendo que a maioria dos jovens punks trabalhavam atrás do balcão das mais variadas lojas, lembrando que a sigla se refere a “Serviço Social do Comércio” e que a sede em Pompéia é dentro de uma antiga fábrica, Bivar decidiu tentar por lá a realização do festival. Sua intuição não poderia ter estado mais acertada.

No SESC Pompéia a arte se dava em alta voltagem. Fábio era o responsável por esse *pas de deux* entre a ordem e o caos. Perguntado sobre qual era a política de ocupação do espaço, ele respondeu: aqui temos uma poética de ocupação. E assim era (...) O SESC Pompéia era parceiro ativo na invenção do futuro.¹³⁰

Bivar, Callegari (músico d’Os Inocentes), Meire (namorada de Callegari) e Mingau (dos Ratos de Porão) foram recebidos por Fábio Malavoglia, primeiro diretor artístico do espaço, informalmente na escada do novo SESC. A ideia de um festival punk, trazendo também uma grande exposição de zines, cartazes, discos e outros materiais gráficos do movimento pelo mundo foi apresentada sem qualquer projeto impresso, escrito ou mesmo organizado – somente como uma sugestão enunciada nos degraus do prédio. Fazendo jus à “poética de ocupação” como lógica curatorial, dessa forma ela foi aprovada. Bivar estava também preparando seu primeiro livro, *O Que é Punk*, para a lendária coleção *Primeiros Passos*, da editora Brasiliense, e decidiu que lançaria o seminal manual do movimento no festival.

Na mesma época Malavoglia levou para o SESC Pompéia os grupos teatrais cariocas Asdrúbal Trouxe o Trombone e Manhas e Manias, com os quais Chacal colaborava como autor. O principal motivo para estar presente nos dias em que ocorreu o festival, porém, era outro: o diretor artístico do espaço ofereceu a estrutura da oficina de serigrafia do SESC, assim como o material, para a impressão de

¹³⁰ CHACAL. 2010. p. 125

um cartaz feito por Dionísio, da Nuvem Cigana, ilustrando o poema “Cândida”, que Chacal havia escrito recentemente. No lugar de páginas em um livro, o poema seria celebrado em um belo pôster gráfico.

O SESC parecia um misto de Parque Lage – lugar sagrado no Rio, palco das artimanhas da Nuvem, espaço onde o Asdrúbal fez as oficinas que geraram o Circo Voador e que por aquele período estava gestando a Geração Oitenta, revolução nas artes plásticas brasileiras – com o Circo Voador. Mas numa escala paulista¹³¹.

Ao mesmo tempo em que o cartaz era preparado o festival aconteceu – e Chacal pôde assistir atônito a tudo, maravilhado e se reconhecendo no Faça-Você-Mesmo encarnado pelas bandas e o público. Para além da atração política, estética, sonora e iconoclasta, o uso do mimeógrafo para manufaturar seus dois primeiros livros e, assim, se libertar das editoras – que ajudou a definir o imaginário a respeito da geração marginal e a popularizar o trabalho de Chacal assim como seu personagem – era um perfeito procedimento da ética DIY.

Eu vibrava com aquilo. Era uma forma brutal de se opor à abulia da sociedade de consumo, à apavorante e gelatinosa acomodação e alienação da cultura de massas. Não se pensava ou se acreditava em qualquer utopia, em qualquer futuro libertador. Nem no “aqui agora” criativo e fraterno dos hippies. Era um “no future” propenso à fúria, ao ódio, às drogas. Era retribuir com violência a violência com que a juventude era tratada, como se fosse mera mão de obra para um trabalho alienado ou, pior ainda, massa sem trabalho, sem chances de sobrevivência no paraíso do consumo. (...) Eu era a favor. Eu era contra. Eu era aquilo. Proto punk nos anos 70, aplicando o do-it-yourself da cartilha anarquista na produção de um mimeógrafo, nos zines de poesia. Acho que o punk foi o movimento que mais me representou.¹³²

A conexão foi tamanha que ainda hoje Chacal supõe que, caso tivesse se firmado em Londres, no período que viveu na capital inglesa nos anos 1970, teria infalivelmente aderido ao punk e, quem sabe, formado uma banda. “Eu não tinha dinheiro, tinha muita droga, muita heroína, aquele frio brutal, e a gente vivia de pequenos roubos. Fui preso por furto duas vezes, era normal. A gente era punk porque era brasileiro”¹³³. Da mesma forma que os punks transformariam a ausência de opção em procedimento ético e solução poucos anos depois, o uso do mimeógrafo era mais do que uma afirmação política: era natural. “Eu não procurei editoras, nunca passou pela minha cabeça”.

¹³¹ CHACAL. 2010. p. 124

¹³² Ibidem. p. 126

¹³³ CHACAL. Entrevista ao autor. 17/04/2019

Não era o mundo que eu vivia, o mundo institucional. Era bem ‘sexo, drogas e rock n’ roll. Quando veio essa sugestão do Guilherme Mandaro de fazer no mimeógrafo eu achei perfeito, porque era uma coisa orgânica. Era ali na esquina, você ia, rodava, levava pra casa, separava e grampeava. Pronto¹³⁴.

Apesar disso, havia naturalmente satisfação por não se submeter às estruturas que uma publicação tradicional exigiria. “Publicar assim era um gesto autônomo, que me permitia não ter contato com pessoas de temperamento sórdido. Os alquimistas estão chegando, era essa a ideia”¹³⁵.

¹³⁴ CHACAL. Entrevista ao autor. 17/04/2019

¹³⁵ Id.

LONDRES, 73

O clima no Brasil era o pior possível em 1972 – o país se afundava na ditadura militar, Chacal já havia tido por aqui seus primeiros problemas afetivos com a polícia, e assim decidiu que era hora de partir. As vendas do *Preço da Passagem*, livro lançado para custear a ida, ajudaram pouco, mas algumas pobres economias e o esforço financeiro de seus pais permitiram que o poeta enfim migrasse para Londres, para se acomodar na meca da contracultura e do rock de então.

A vida por lá era franciscana, ébria, etílica, psicotrópica e perigosa – mas recompensadora em sua justa vivacidade: Londres triangulava com San Francisco e Nova York como centro da cultura jovem ocidental. Lá Chacal assistiu aos Rolling Stones em seu auge por três vezes, assim como a outros gigantes do rock – sempre comprando um só ingresso e o reciclando através de uma passagem para amigos pelo basculante do banheiro do Rainbow Theater. A mais impactante apresentação assistida por ele na capital inglesa, entretanto, não se daria ao som de guitarras, baixo e bateria, mas sim de uma pobre sanfona mal tocada por um artista com a perna quebrada. Por cima da sanfona, porém, mais alta que qualquer banda ressoaria a voz do poeta estadunidense Allen Ginsberg.

Em momento anterior ao surgimento da Nuvem, quando era ainda um claudicante neófito dos palcos, Chacal não sabia o que esperar de um Festival Internacional de Poesia no teatro Queen Elizabeth's Hall. E sua boca abriu para nunca mais fechar quando viu Ginsberg, como atração principal do evento, “vociferar, gargalhar, uivar no microfone”¹³⁶. O “papa da poesia beat”¹³⁷ adentrou o palco vestindo um macacão jeans, com os icônicos cabelos e barbas desgrehados, e de muletas por conta de uma perna engessada – e, assim, ao quebrar todas as expectativas e noções que se poderia ter de um “recital”, Ginsberg ofereceu a Chacal as bases para o que ele viria a fazer como poeta, agitador cultural e performer, dali pra frente e pelo resto de sua vida.

Ginsberg já era Ginsberg e podia tudo. Até dizer que ia falar um blues e tirar uma pequena sanfona da algibeira e começar a entoar o poema como se fosse um salmo. Como eu sabia muito pouco de inglês, prestei mais atenção na gloriosa performance. Pensei que, se um dia eu falasse poesia ao vivo, teria que ser com aquela dicção¹³⁸.

¹³⁶ CHACAL. 2010. p. 45

¹³⁷ Id.

¹³⁸ Id.

Espécie de evento fundador da geração Beat nos EUA, a leitura original do poema *Uivo*, primeira grande obra *beat* a alcançar reconhecimento de público, na Galeria Six em 07 outubro de 1955, pode nos ajudar a compreender o alinhamento do CEP a um lugar singular nesse grande rizoma histórico contracultural. A permissão do desabrochar de *outras* cidades dentro da cidade através de expressões artísticas, coletivas e existenciais essencialmente desenquadradas do *establishment* de uma época é o procedimento herdado e ressignificado, mais de três décadas depois, ao sul do Equador. Em *The Literary Revolution in America*, Allen Ginsberg e Gregory Corso descrevem como se deu a concepção e divulgação do evento:

Um grupo de seis poetas desconhecidos em São Francisco, em um momento de entusiasmo ébrio, decidem por desafiar o sistema poético acadêmico, as resenhas oficiais, o maquinário editorial de Nova Iorque, a sobriedade nacional e os padrões geralmente aceitos de bom gosto ao oferecerem uma leitura gratuita de seus poemas em uma galeria de segunda classe de arte experimental no bairro negro de São Francisco. Eles enviam centenas de cartões postais, espalham cartazes pelo bairro latino, pelos bares, e compram muito vinho para embebedar a plateia.¹³⁹

Na plateia se sucedeu um ritual de espanto: no lugar de “alguma estupidez boêmia”, se via no palco o que Corso chamou de “a expressão violenta e bela de suas individualidades revolucionárias” através da “restauração da consciência profética da poesia americana”¹⁴⁰. Para além do apontamento de uma outra identidade estadunidense, jovem, artística e existencial ofertada pelo poema, havia também a presença encarnada, na sala, dos personagens citados, direta ou indiretamente, por Ginsberg em *Uivo* - com destaque para Neal Cassidy, a quem o poeta chama de “herói secreto desses versos”, Jack Kerouac, amigo, mentor e referência do grupo como um todo, e Peter Orlovsky, namorado de Ginsberg e norte amoroso – quase um salvador – de sua vida, como uma âncora de felicidade do poeta, com todos devidamente presentes na leitura. Corso continua, como que recolhendo a herança emocional do que assistiu:

Na América, longe dos sinais do destino das cidades pequenas, do dinheiro selvagem e sem cultura da maioria dos humanos que a habitam, longe da riqueza e do sofrimento e do medo e da tristeza e da falsa alegria e da culpa, existe, fora disso tudo, na América, uma nova e forte agitação de jovens poetas, e eles tomam para si, com clarins angelicais

¹³⁹ CORSO, Gregory; GINSBERG, Allen. 1986. p. 165

¹⁴⁰ Id.

em suas mãos, a tarefa de anunciar seus descontentamentos, suas demandas, suas esperanças, seu maravilhoso e inimaginável sonho final.¹⁴¹

O deslocamento simbólico operado naquela noite na Galeria Six não começava nem se encerrava propriamente nos textos, se estendendo ao comportamento da plateia, durante as leituras. Segundo Kerouac em *Os Vagabundos Iluminados*, os presentes reagiam como uma torcida e, ao mesmo tempo, comprovavam *in loco* o que o poema sugeria sobre a singularidade daquele mesmo grupo.

Enquanto Alvah Goldbook [*nome atribuído pelo autor a Ginsberg*] lia, bêbado com seus braços pra cima, todos gritavam ‘Vai! Vai! Vai!’, como em uma jam session (...) E eu ora caminhava e para longe do palco, ora me aproximava e sentava no canto do palco, dando nossos pequenos gritos em aprovação ou mesmo frases inteiras de comentários sem que ninguém pedisse mas de modo geral sem que ninguém desaprovasse também¹⁴².

Em *From Scratching The Beat Surface*, o escritor Michael McClure, também presente na galeria, vai além, entendendo a leitura como “um ponto sem volta”:

Nenhum de nós queria voltar ao silêncio cinza, militar, assustador, ao vazio intelectual, à terra sem poesia, à espiritualidade sombria. Nós queríamos fazer o novo e queríamos inventá-lo assim como inventar o processo enquanto íamos. Nós queríamos voz e visão.

A leitura de Ginsberg nos deixou de pé, maravilhados, torcendo e comemorando, mas sabendo na camada mais profunda que uma barreira havia sido rompida, que uma voz e um corpo humano haviam sido atirados contra o duro muro da América e estava suportando exércitos e navios e academias e instituições e sistemas de propriedades e bases de poder (...) O evento na Galeria Six era aberto ao mundo e o mundo era bem-vindo. Havia poetas e anarquistas e stalinistas e professores e pintores e boêmios e visionários e idealistas e cínicos debochados.¹⁴³

Ginsberg carregava toda essa mitologia quando subiu ao palco do Queen Elizabeth’s Hall, quase vinte anos depois. Conforme conta em *Uma História à Margem*, antes mesmo de ver o poeta, o impacto do êxito do evento, realizado em um teatro com mais de mil lugares totalmente lotado, parecia preparar Chacal para o que viria – e viveria. Se inicialmente artistas “com a mesma impostação, o mesmo paletó e a mesma gravata, lendo seus textos formalmente¹⁴⁴” não o impressionaram, ver o maior nome da geração *beat* em cena seria evento transformador, tanto para as ambições de Chacal como performer, como também para todo e qualquer evento que viria a realizar dali pra frente – incluindo as Artimanhas e o CEP.

¹⁴¹ CORSO, Gregory; GINSBERG, Allen. 1986. p. 165

¹⁴² KEROUAC, Jack. 2004. p. 66

¹⁴³ McCLURE, Michael. 1982. p. 168

¹⁴⁴ CHACAL. 2010. p. 45

Outro dado que caprichosamente une a trajetória pregressa de Chacal e Zarvos, antes de se conhecerem, são as experiências com heroína. Se Zarvos viria a migrar até a Índia para encontrar a droga que tanto lhe interessava, Chacal a descobriu pelo faro em Londres – em uma relação que se revelaria bem mais conturbada da que Zarvos desenvolveria com o opiáceo.

Desde 1968, quando eu começo a tomar ácido e fumar maconha, tudo estava sempre ligado às drogas – ou bebida, ou bola, biritá, ácido... Mas em Londres tive uma overdose injetando heroína. Eu apaguei, veio a ambulância, me deu oxigênio, me levou pro hospital. Fiquei um dia internado, e no dia seguinte fugi¹⁴⁵.

A vivência da overdose, que não é diretamente mencionada nem mesmo em seu livro de memórias, foi tão impactante e absoluta que Chacal imaginou que jamais seria capaz de escrever sobre. Quando o fez, mais de 30 anos depois no livro *A Vida é Curta Pra Ser Pequena*, inicialmente utilizou personagens (Jimi e Jane) como protagonistas do poema, a fim de não personificar o caso. Só recentemente é que decidiu por publicar a história – os versos - em sua forma original.

EU E ELA

eu e ela ela e eu e ela ela e eu
ela entre alcaloides eu a mando da heroína
dia sim, brown sugar na veia
dia não, grande sertão: veredas

eu e ela ela e eu e ela ela e eu
eu e ela e um camarada:
a primeira dose
ela eu o camarada mais 3 junkies
e um cachorro descalço:
a overdose

eu levanto... paro... mudar o disco...
o ar vai... se apagando... apaga...

eu e ela ela e eu e ela ela e eu
pressão baixa. cold. too cold.
caras sem rosto querem saber da droga
eu negando, neguinho internando
eu numa enfermaria com 5 casos terminais
num hospital de fulham

eu e ela ela e eu e ela ela e eu
o doutor aplica o sermão
eu fujo do hospital
eu compro flores
na clara manhã do dia seguinte

¹⁴⁵ CHACAL. Entrevista ao autor. 17/04/2019

eu e ela ela e eu e ela ela e eu
sexo drogas e rock n' roll
londres 73

ARTIMANHAS

Assistir à apresentação de Ginsberg em Londres seria uma espécie de marco zero da vida de Chacal enquanto performer. Entre o uivo do poeta e as noites de CEP, porém, outro acontecimento *fundador* – muito mais vizinho e simbólico do que a imensa dimensão mitológica *beat* – seria determinante para essa linha pontilhada, mas, nesse caso, manufaturado pelo próprio Chacal: a Nuvem Cigana e suas Artimanhas.

Tornado um dos mais fortes e contundentes exemplos da proliferação contracultural brasileira da década de 1970, a Nuvem Cigana foi um grupo de poetas que se reuniram em 1975 para formarem um coletivo como músicos fariam em uma banda. No lugar dos instrumentos, porém, Charles Peixoto, Guilherme Mandaro, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Claudio Lobato, Cafí, Pedro Cascardo, Ronaldo Bastos, Lúcia Lobo, Dionísio e Chacal empunhavam – diziam – poemas.

Era um coletivo artístico, mas era também uma comunidade, uma maneira de se viver (no sentido que os Novos Baianos inauguraram no Brasil) e de resistir à ditadura em seu auge. Nasceu da mítica pelada no clube Caxinguelê, no Rio de Janeiro, tornou-se bloco de carnaval, mas encontrou sua mais forte (e influente) encarnação pela poesia falada e as Artimanhas.

(...) um palco de madeira meio improvisado como aparelhagem de som, projeções de slides, dramatizações à fantasia, momentos musicais, mas sobretudo os poetas dizendo os seus poemas e de outros autores, o poeta recitando, o que constitui um curioso meio-termo entre a literatura e a música popular; o poeta sendo uma síntese entre o literato e o cantor, entre ator e ele mesmo.¹⁴⁶

No livro *Nuvem Cigana – Poesia & Delírio no Rio dos Anos 70*, os artistas da Nuvem contam como, do acaso, do impulso e do improviso nasceu a primeira Artimanha, a partir de um convite para que realizassem, em outubro de 1975, um evento de artes inspirado nas feiras nordestinas de literatura de cordel na antiga livraria Muro, em Ipanema – que acabou sendo “um happening antes que a cultura dos happenings se difundisse no Brasil¹⁴⁷”. Foram três dias de exposições de livros e apresentações com dança, performance e projeção - inicialmente a poesia estava

¹⁴⁶ CACASO. 1997, p. 40

¹⁴⁷ CAMPOS, Rui. In: ____ COHN, S. (org.) 2007. p. 85

fora da programação oficial. A oportunidade, no entanto, fez o poeta, conforme conta Bernardo Vilhena:

A leitura na primeira artimanha foi inteiramente de improviso. Estava passando uma projeção de slides do Vergara sobre o Cacique de Ramos, e eu comecei a puxar o samba deles. “Lelê-o, o Cacique é o bom, lelê-o, o Cacique é o bom”. E todo mundo começou a acompanhar. Quando acabou, o Chacal virou pra mim e disse: “É a hora, eu vou entrar”.¹⁴⁸

Em seu relato, Chacal complementa o sentimento de espontaneidade com o devido combustível alcoólico, também um determinante performático para a leitura *beat* na Galeria Six e igualmente importante no desenrolar do CEP. As Artimanhas eram movidas pelo poema e pela combustão e o empurrão do álcool.

Eu já tinha tomado uns birinaites, uns Alert Limão, e comecei a sentir que aquele era o momento para a poesia entrar na brincadeira. Foi uma coisa de transe mesmo, porque não tinha nada ensaiado ou programado, mas eu virei para o Bernardo e falei: “Vou entrar”, e li o “Papo de Índio”, que caiu como uma luva durante as fotos do Vergara.¹⁴⁹

A sequência do evento confirmou o que a intuição do Chacal sugeriu. Conforme outros poetas deram continuidade à falação, o evento formalmente tomou direção previamente inesperada, colocando a poesia falada no centro do *happening* improvisado.

Foi então que tudo começou. Eu emendei com “Vida Bandida”, o Ronaldo continuou com o “ô menino, quem te fez?”, depois o Paulinho Menor entrou com um turbante indiano na cabeça e leu outro poema, e de repente a gente percebeu, na prática, que a poesia podia ser lida em voz alta.¹⁵⁰

A definição que em seguida Chacal oferece do que eram as Artimanhas – da junção de quais espíritos prévios elas nasceram – não só sugere *zeitgeist* capturado pelo grupo (daquilo que de fato desejavam realizar sem nem mesmo saberem, e que se tornaria a herança deixado pela Nuvem) como parece precisamente prever o que, de modo geral, viria a ser o CEP, quase duas décadas depois: “Acho que aquilo já estava na cabeça de todo mundo, juntar festa e performance com a palavra falada. Só precisava de uma puxada para começar”¹⁵¹.

¹⁴⁸ VILHENA, Bernardo. In: ____ In: ____ COHN, S. (org.) 2007. p. 85

¹⁴⁹ CHACAL. In: ____ In: ____ COHN, S. (org.) 2007. p. 85

¹⁵⁰ VILHENA, In: ____ In: ____ COHN, S. (org.) 2007. p. 85

¹⁵¹ CHACAL. In: ____ COHN, S. (org.) 2007. p. 85

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo.(...) Mal organizada para ser uma mostra de várias alas, intercaladas num mesmo dia, da nossa vida fantástico-cultural, Artimanhas nasceu ouricando, ou melhor, ouridancando. (...)

artimanha sabe que sem malandragem não é possível
sabe que é preciso ocupar espaço
sabe que é preciso gastar munição¹⁵²

¹⁵² CHACAL. In: COHN, S. (org.) 2007. p. 89

Pois não há sequer elenco prévio estabelecido servindo a essa grande performance que é o evento. Com os artistas sempre mudando a cada edição, a sugestão de convite à participação geral que Chacal também utiliza para definir o que eram as Artimanhas é, no CEP, fundamento definidor desse grande *happening*. Como uma Artimanha somente aberta, feita exclusivamente desse “convite”, o CEP não se baseia em um grupo fixo para fazer seu espírito acontecer – e, conseqüentemente, não prevê coerência ou consonância entre estilos e conteúdos apresentados.

Mais uma vez, a chegada do CEP impõe sobre as experiências similares que lhe antecederam um sentido rizomático, dessacralizante e anti-hierárquico que definiria as possibilidades de encontro dentro do evento e a própria natureza de uma noite de CEP - e de sua história como um todo. A defesa, portanto, do que vier a ser seu legado sempre terá menos a ver com a afirmação ou confirmação da importância dessa ou daquela obra ou artista em específico, e mais com o sentido empírico e factível de abertura que o evento oferece e amplifica.

OS HAPPENINGS DE KAPROW

Partindo do tempo como único meio de fruição de determinada obra – a se perder para sempre ao fim da apresentação, sendo sua efemeridade parte determinante de seu sentido ético e estético –, os *happenings* operaram uma verdadeira diluição de fronteiras, pela interdisciplinaridade como viés artístico a partir dos anos 1950, para determinar um novo caminho no qual o CEP viria a ser gerido: a transformação de um espaço e de um *estar* nesse espaço em obra de arte.

Considerado o criador dos *happenings*, o artista americano Allan Kaprow, em seu inaugural ensaio *O Legado de Jackson Pollock*, de 1958, aponta para a gestualidade das *action paintings* de Pollock como nascedouro fundamental. Assim, o ato quase litúrgico de estender suas imensas telas no chão, que dificultava para o artista “ver o todo ou qualquer seção prolongada de ‘partes’”¹⁵³ da obra, acabou por permitir ao pintor estar literalmente “dentro” da pintura, como um dos pontos de transformação que viriam a abrir a fundação dos *happenings*.

Além de reconhecer o que chama de “ritual” no ato de Pollock, Kaprow também se debruça sobre a forma e, assim, a questão da duração, do tempo nos quadros do expressionista abstrato para sugerir uma quebra das fronteiras no binômio “vida-obra”. Para Kaprow, era como se a arte de Pollock “desdobrasse eternamente, em uma intuição verdadeira que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum* (...) para além das dimensões de qualquer trabalho”¹⁵⁴.

O olhar de Kaprow sobre a obra propriamente, já pronta, para além do emblemático ritual empunhado por Pollock e que definiria sua *action painting*, também joga luz na questão da dimensão das telas como pontos de expansão no sentido do que viriam a ser seus *happenings*. Segundo Kaprow, a opção por telas imensas faz com que sejamos “tomados de assalto, absorvidos”¹⁵⁵. A imensidão das telas e das sentimentalidades no trabalho de Pollock substitui “nosso mundo cotidiano de convenção e hábito (...) pelo mundo criado pelo artista”. Assim, tratando também

¹⁵³ KAPROW, Allan. *O Legado de Jackson Pollock*. p. 3

¹⁵⁴ Ibidem. p. 4

¹⁵⁵ Ibidem.. p. 5

da questão do espaço onde as pinturas estão inseridas, com as pinturas se “projetando para fora, para dentro da sala, em nossa direção”¹⁵⁶, Kaprow conclui que Pollock opera deslocamento na própria posição e sentido do espectador – que passa a estar *dentro*, a ser participante, mais do que observador.

No caso atual, a "pintura" se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais um ponto de referência. Consequentemente, embora no alto, na parede, essas marcas nos envolvem como fizeram com o pintor enquanto ele estava trabalhando, tão estreita é a correspondência alcançada entre o seu impulso e a arte resultante.

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extraordinariamente importante que, em última instância, fornece uma solução para as queixas daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte. Mas o que fazemos agora?¹⁵⁷

Na inauguração da Galeria Reuben, em Nova Iorque, em outubro de 1959, Kaprow realizou aquilo que oficialmente passou a ser reconhecido como o primeiro *happening*, pensado para assim ser e batizado como tal: *18 happenings in 6 parts*. O convite para o evento era, por si só, engenhosa obra gráfica: uma carta que, quando aberta, se transformava em pôster – e que em um mesmo gesto explicava o *happening*, instigava a participação dos convidados e pedia financiamento ao projeto, conforme revela o texto do convite.

Há três ambientes para esse trabalho, cada um diferente em tamanho e sensação. Os ambientes são quase transparentes. Não importa onde a pessoa esteja, ela estará sempre atenta ao que está acontecendo no outro ambiente. Um espaço tem luzes vermelhas e brancas alinhadas ao alto, como um estacionamento de carros usados parece à noite. O outro tem luzes azuis e brancas. O terceiro tem um globo azul pendurado no centro. Há duas colagens murais grandes, algumas luzes de Natal coloridas vistas por trás de uma parede e duas fileiras de holofotes. Cinco espelhos de aumento estão colocados ali. Em alguns momentos pode-se olhá-los. Cadeiras – entre setenta e cinco e cem – estão arrumadas por toda a parte onde os convidados deverão sentar-se.¹⁵⁸

A diferença essencial entre a movimentação roteirizada da plateia nos *happenings* e a estimulada anarquia sem maiores roteiros que define as Artimanhas e o que viria a ser o CEP também se faz legível na apresentação contida no convite de

¹⁵⁶ KAPROW, Allan. *O Legado de Jackson Pollock*. p. 5

¹⁵⁷ Id.

¹⁵⁸ KAPROW, Allan. Convite para inauguração da Galeria Reuben. 1959

Kaprow. Cada detalhe no *happening* era devidamente previsto pelo artista, até mesmo em seus significados - ou na ausência deles.

Os convidados trocarão de lugar de acordo com cartas numeradas. Cada convidado sentará uma vez em cada espaço. Alguns convidados também atuarão. Slides serão mostrados. Sons gravados em fitas cassetes, produzidos eletronicamente, sairão de quatro caixas de som. Dali também poderá ser ouvida uma colagem de vozes. Haverá som produzido ao vivo. Palavras serão ditas. Ações humanas ocorrerão distintamente, de modo simples. Ainda, haverá atores não humanos. Eles serão um brinquedo dançante e duas construções sobre rodas. A mesma ação nunca acontecerá duas vezes. As ações não significarão nada claramente formulado até onde o artista tem conhecimento. Pretende-se, no entanto, que todo o trabalho seja íntimo, austero e de alguma maneira de curta duração.¹⁵⁹

A difícil e singular relação com o mercado e suas demandas, e a efetiva ineficácia na capacidade de transformar sua proposição e prática artística em “produto” – e, conseqüentemente, em dinheiro – também estão aparentes nessa fundação, e parecem se derramar como parte da influência (virtuosa, triunfal, e maldita, destruidora) que viria a ter sobre tantos momentos artísticos posteriores. Tal relação se apresenta no texto em verdadeira convocatória, que aponta o peso ético que o espírito das vanguardas do século XX carregava.

Quem simpatiza com a liberdade de expressão do artista, que gosta da experiência inerente às ideias avançadas, que admira o direito do artista – ou melhor, a obrigação – de apresentar sua visão irrestrita ao mundo tem a obrigação especial de gentilmente apoiar moral e financeiramente a vanguarda.¹⁶⁰

O olhar de Kaprow enxergando Pollock “dentro” de sua obra é aqui, no entanto, a mais cara dimensão de influência sobre o CEP. Sendo essencialmente essa “caixa vazia”, o Espaço Cultural Sérgio Porto passa a ser atravessado não só por *happenings*, artimanhas, poemas falados, performances, apresentações musicais, esquetes teatrais, números de dança ou filmes, mas principalmente por pessoas, nesse caso, todas necessariamente como artistas criando a obra *maior* em que estão dentro - estejam elas nas arquibancadas ou no palco.

O uso do verbo “atravessar” - ao invés, por exemplo, de “preencher” - para falar do acontecimento de apresentações e do público dentro da “caixa vazia” não se dá aqui por acaso: qualquer sugestão de totalidade não faz jus à conduta natural e determinante dentro do evento, de não só permitir como se interessar pelo que,

¹⁵⁹ KAPROW, Allan. Convite para inauguração da Galeria Reuben. 1959

¹⁶⁰ Id.

fora dali, poderia ser visto como *fracasso, falha, erro, insucesso, tropeço*. O CEP, afinal, é essencialmente um espaço aberto que convida à experimentação, para a qual a própria noção de sucesso - seja de público, comercial ou de crítica - deve sempre ser suspensa para que a tentativa, o experimento, possa se dar da maneira mais livre possível.

O PRIMEIRO FESTIVAL DE POESIA

Quando a Nuvem Cigana encerrou oficialmente suas atividades, Chacal já era um personagem da contracultura brasileira – tanto no sentido ético e estético, quanto na prática de seguir como um artista à margem, fora do *establishment* e, com isso, um tanto fora também do circuito comercial: em suma, um artista reconhecido mas sem dinheiro. A aproximação com o surgimento do Circo Voador, inicialmente na praia do Arpoador, foi natural e se sucedeu nessa época. Além de tornar-se parceiro da Blitz e de se encontrar como compositor e produtor, Chacal ajudou a organizar o *I Festival de Poesia do Circo Voador*, junto com Perfeito Fortuna, Alice Andrade e companhia - que desperdiçariam um belo nome que Chacal havia sugerido para o evento, em seu perpétuo talento para batismos: *Palanapala*.

Como era característica do Circo, a diversidade imperou: Nuvem Cigana, Chico Alvim, Os Camaleões (com Luiz Petry, Pedro Bial e Claufe Rodrigues). Tinha Márcia Peltier, Heloísa Severiano Ribeiro, Renato Russo apresentou no violão “Faroeste Caboclo”. Cazuza falou seus versos entre esgares lancinantes. Moacir Félix falou longos poemas politizados e Ferreira Gullar disse magnificamente seus poemas. Tinha Antonio Cícero e Jorge Salomão apresentando o manifesto “Supernova”. A mistura era variada e explosiva.

Foi nesse festival que conversei pela primeira e única vez com Paulo Leminski. A bem da verdade, ele havia me dado um *Catatau* numa artimanha na Livraria Muro, nos anos 70. Mas mal nos falamos. No Circo Voador, papo vai, papo vem, (...) disse também que estava possuído por uma palavra, que desceu de Santa Teresa, onde estava hospedado, com essa palavra zumbindo na cabeça. Mas antes de me revelar a palavra, ele foi chamado ao palco e saiu desabalado, clamando, possesso, por um violão. No palco, vociferou uma balada estranha e bela. E desvaneceu.¹⁶¹

O ano era 1985, e a Nuvem se reuniu para abrir o festival com uma Artimanha. Segundo Chacal, foram “três dias de chuva, ainda assim o público compareceu em grande número¹⁶²”. Se a grana não era proporcional ao impacto da Nuvem, essa talvez fosse a principal herança: a percepção de que a ruptura provocada pelo grupo havia ajudado, junto de outros artistas, a abrir novas possibilidades artísticas e de comunicação, ao menos na cidade do Rio de Janeiro, que se desdobrariam na cena performática e de poesia falada a partir de então.

Quando viu a década de 1980 se aproximar do fim, após sua discreta saída da TV Globo, se fizesse um inventário do período Chacal perceberia que havia participado de algumas das mais importantes frentes artísticas da época: da Nuvem ao

¹⁶¹ CHACAL. 2010. p. 136

¹⁶² Id.

Circo, da cena de performance à poesia falada, da Barão com a Joana à Cidadela (espécie de coworking de artistas trabalhando com performance e poesia, onde ensaiava com Mimi Lessa os “Irmãos Abdalla”).

Fica evidente sua incessante procura por novos formatos e meios de expressão para sua poesia como força motriz definidora – e a importância de sua figura e obra em todos esses cenários. “Eu buscava obsessivamente um centro para tentar colocar, pela primeira vez, meus pés no chão¹⁶³”, diz. Era natural, assim, que se sentisse frustrado, envelhecido e, ao mesmo tempo, sedento, quando foi relançar *Quampérius* na UFRJ. Lá começaria, no entanto, a encontrar o tal centro.

Corria o ano desgraça de 1990 (...) O tempo era de vacas esqueléticas. Color, recém eleito, confiscara a poupança. O mercado se retraía ao osso. Minha língua seca não conseguia atrair nenhum incauto inquieto para degustar o verbo. Eu dava voltas e não saía do lugar. (...)

Estava desabitado a falar em público. Muito menos ali, um lugar sem nenhuma infra de som, um pátio aberto para um público passante muito disperso. Eu andava com teias na garganta. A vontade que tinha era enfiar a cabeça no chão e avestruzar de vez. (...) Sem um mínimo de audiência, com a palavra amarfanhada pelo desuso, pensei em correr dali. Talvez para o pinel, ali do lado. Ou para o bar mais próximo.

Foi quando apareceu Guilherme Zarvos, um jovem produtor, escritor inédito então, economista político e ativista da cultura, para promover um evento chamado “Terças Poéticas” na Faculdade da Cidade. O desenho era o seguinte: a cada terça, um poeta de renome (...) palestrava. No fim da arenga, Guilherme convidava jovens poetas para falar poesia. (...) O formato era interessante porque misturava as gerações e uma via o brilho da outra.

Ele vinha com o gás de quem tem ouro nas mãos. Então deu-se o encontro: Guilherme me convidou para participar da última Terça Poética, que iria versar sobre a Poesia dos anos 70. Ele me convidava para a noite de encerramento quando Heloísa Buarque de Hollanda iria falar sobre a Poesia Marginal e eualaria poemas meus e de outros poetas da época. Agradei o convite e fomos secar umas geladas. A ECO ficou pra trás. Topei de cara.¹⁶⁴

¹⁶³ CHACAL. Entrevista ao autor. 17/04/2019

¹⁶⁴ CHACAL, texto 5 anos do CEP. Revista *O Carioca*.

CAPÍTULO 4

Ficar parado na esquina esperando por ninguém é poder

Gregory Corso

ANTES DE MAIS NADA, TUDO¹⁶⁵

O *Terça Feira Poética* é ainda hoje um dos bons segredos da história da poesia brasileira. Pouco documentado, pouco falado e menos ainda reconhecido (a não ser entre os participantes do próprio CEP e conhecedores de sua mitologia), tratou-se de uma das maiores reuniões de autores de sua época – e um momento que se revelaria seminal para a cena de poesia falada dos anos 1990 e a profusão de saraus e grupos recente. De todos os dourados convidados originais, somente o historiador Francisco de Assis Barbosa não pôde ir, por motivos de saúde – entrou em seu lugar, em compensação, o poeta João Cabral de Melo Neto, também tema de um dos simpósios, que não havia sido convidado por pudor do organizador diante da fama de casmurro do autor de *Uma Faca Só Lâmina*. Cabral não só apareceu de surpresa como se tornou um dos palestrantes.

Além de Cabral, participaram do *Terça* o poeta e então secretário de cultura Gerardo Mello Mourão (para tratar do tema “Erotismo e Poesia”) no primeiro dia, Ferreira Gullar (na mesa “Um Poeta Maldito”, sobre Augusto dos Anjos), Silviano Santiago (“Nossos Loucos anos 20”), Antonio Houaiss sobre Drummond (“Vai Carlos! Ser gauche na vida”), Heloisa Buarque de Hollanda e Chacal (sobre “Tropicalismo e a Nova Poesia”) e Marly de Oliveira sobre seu marido João Cabral (em “A Construção da poesia”). Antônio Carlos Secchin era também convidado para o tributo a Cabral, mas hoje Zarvos sequer lembra se Marly ou Secchin efetivamente participaram da mesa, sob a impressão de que somente Cabral falou¹⁶⁶.

“Como é que a gente tem o critério de julgar o que é um grande poeta, o que é um pequeno poeta, o que é um médio poeta, o que é um grande pequeno poeta, ou um pequeno grande poeta, todos, uma série de matizações?”¹⁶⁷ pergunta Houaiss, diante de uma plateia que incluía um concentrado Darcy. “O mito continua a governar o mundo e todas as coisas. Vocês se lembram, até os mais avançados homens da ação dos tempos modernos tem que reconhecer que no princípio era o verbo.”¹⁶⁸, afirmou, categórico, Gerardo. “Saber dançar com os pés, com as ideias, com as palavras... Será preciso dizer que é também necessário sabê-lo com a pena?

¹⁶⁵ MELAMED, Michel. Verso de abertura do espetáculo Regurgitofagia.

¹⁶⁶ A filmagem completa do evento aparentemente desapareceu, mas alguns trechos resistiram como parte dos filmes *CEP 20.000 – um endereço da arte nos anos 90*, curta de Moisés Zylberberg, e do documentário *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos

¹⁶⁷ In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 02:28 (Parte 1)

¹⁶⁸ Id.

Que é preciso aprender a escrever”¹⁶⁹, explicou Silviano, como a grande lição que os modernistas de 22 nos teriam deixado.

Cabral lembrou, no palco do *Terça*, do tal sentimento lírico que toma os jovens e que apontou o caminho inevitável na vida de Zarvos e de tantos. “A poesia pra muita gente é a explosão de um estado lírico pelo qual todo homem passa, e que quando a pessoa é jovem sente necessidade de extravasar.”¹⁷⁰. Na conclusão do *Terça*, Heloisa apontou particularidade do período tropicalista e marginal que não só poderia ser aplicada à época do CEP, como muito sobre uma necessidade dos tempos atuais.

Política e cultura se misturam na rua. Vocês podem imaginar se isso acontecesse hoje. Os poetas querendo dizer e tem uma coisa acontecendo que te permite intervir. Então se você pensar, por exemplo, nas passeatas daquele momento, eram muito misturadas. A gente teve nas "Diretas Já" uma mostrinha leve disso, como a cultura de repente se faz uma coisa política. Mas nesse tempo de tropicalismo é a mesma coisa. São raros esses momentos em que você tem a oportunidade de ir pra rua, tem um público enorme e tá todo mundo fazendo uma política que parece com o recado cultural que você tá querendo dar.¹⁷¹

O segredo seria menos impactante, porém, se o *Terça* se resumisse à celebração dessa gloriosa fauna literária de cânones, e não fosse também um local de formação: se os figurões foram a base do evento, o público encheu o teatro da Faculdade da Cidade a cada terça-feira entre os dias 17 de abril e 05 de junho de 1990 também para assistir à própria juventude, sedenta por identificação. O evento seria definitivamente mais banal e menos singular sem os jovens que falaram seus poemas e realizaram suas performances – e que hoje, já não mais tão adolescentes, também se tornaram figuras de destaque em suas áreas, engrossando o caldo do substantivo histórico que o *Terça* possui.

Para chegar aos cânones e convencê-los de participar, Zarvos contou não só com seu sobrenome e os conhecimentos de sua mãe, mas também com o aval e a ajuda de Darcy, e principalmente a abertura de Gerardo e sua confirmação no calendário do evento. “Eu sabia que projeto realmente acontecer eu precisava juntar as pessoas importantes com a garotada, que estava tocando rock – mas pra falar poesia. Sabia que daria uma liga”¹⁷². E deu: segundo conta, Gerardo ficou perplexo com a quantidade de jovens que lotaram o teatro em sua abertura do *Terça*. “Eu

¹⁶⁹ In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 04:17 (Parte 1)

¹⁷⁰ In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 03:02 (Parte 1)

¹⁷¹ In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 04:38 (Parte 1)

¹⁷² ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

tava pouco ligando se o cânone ia gostar da molecada falando. Sempre fui pouco institucional, e não faria se não tivesse a ver com o Baixo Gávea”¹⁷³, afirma Zarvos, a partir da impressão de que a poesia poderia funcionar como catalisadora artística daquela turma que havia percebido na Praça Santos Dumont.

A galera do BG, porém, não era suficiente, e para reunir ainda mais gente e conseguir abranger o evento a um sentido que entendia como significativo daquele tempo, Zarvos criou um verdadeiro procedimento: uma espécie de ataque afetivo a todos que sua antena captava, fosse onde fosse. Tal aproximação, que se manteve como procedimento padrão para a convocação de novos jovens para o CEP ao longo de mais de duas décadas, desnuda o sentido essencial do que o havia encantado nas filipetas de Berlim: o encontro.

Mais do que a filipeta, o sistema de divulgação das festas de Kreuzberg promovia a identificação prévia entre pares como uma primeira etapa do convite e do próprio evento. O relato sobre como Michel Melamed se aproximou do movimento é exemplar, tanto sobre o personagem que era, quanto sobre a forma e a contundência com que se aproximou de Zarvos para, assim, aproximar-se também de seu próprio futuro.

Michel tinha 16 anos e estava saindo de casa pra morar sozinho. "Estava experimentando roupas, botando anéis, saindo, fumando maconha. Fui numa festa e fiquei com uma moça que queria muito. Essa menina foi uma conquista, e fiquei apaixonado durante 72 horas”¹⁷⁴. Logo nas primeiras horas desses três dias de amor eterno, na saída da tal festa, já pela manhã em um bar no bairro de Ipanema, o encontro com o Zarvos se deu.

Esse na minha lembrança é um momento bem cinematográfico. Eu achando que estava – e estava! – descobrindo o mundo, doidão, curtindo, paquerando a gatinha. Aí apareceu esse cara, me perguntando se eu era poeta, e contando mil maravilhas, sobre o Terça-Feira Poética, falando do João Cabral e do Antonio Houaiss. Eu já os conhecia de nome, tinha lido o *Morte e Vida Severina* e o Houaiss eu conhecia do dicionário. Ele falou e eu gostei, me encheu os olhos, gostei da história”¹⁷⁵.

O gesto franco-atirador de perguntar na lata, entre o inquérito e a determinação, se o interlocutor é poeta, viria a se tornar o padrão do tal proceder, que se repetiria à exatidão diante de mim e de Botika quando fomos ao CEP pela primeira

¹⁷³ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

¹⁷⁴MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

¹⁷⁵Id.

vez, 10 anos depois – e de tantos outros. “Eu ia dando papel, e perguntando pras pessoas que eu achava na rua, como olhei pra cara do Michel e perguntei ‘Você é poeta?’. Eu assustava a pessoa perguntando”¹⁷⁶, conta Zarvos.

Parece possível recriar a cena à perfeição: um homem empunhando a singularidade dos traços de sua ascendência grega, orgulhosamente portando cabelos compridos ao meio do rosto em estilo idêntico ao de Oscar Wilde, vestindo calça e camiseta de pouca cor, carregando um saco de supermercado com seus pertences - papeladas, livros e alguma garrafa de Coca-Cola zero ou cerveja -, procurando nos passantes em mínimos detalhes o sinal que lhe acenda a antena do reconhecimento. Um gesto, um jeito de se comportar, de falar, um objeto (como um livro do Rilke), a tal “explosão de um estado lírico” como combustível do ecossistema. Quando o inexato método intuitivamente confirmava a impressão de um par, ele então arrematava a aposta final: você é poeta?

“Antes que eu respondesse que não, ele começou a contar que estava organizando um evento, e falou coisas maravilhosas... Eu respondi que era. Me empolguei e fui pra casa escrever meus primeiros textos”¹⁷⁷, conta Michel. Talvez tenham sido os anéis que vestia, o blazer que não concordava com o calor carioca, a vasta e confusa cabeleira encaracolada, a feição polaca que poderia sugerir aproximação ao lado imigrante de Zarvos, a namorada francesa que acompanhava o então adolescente Michel no bar naquele início de uma manhã (após uma daquelas festas fundadoras que só se vive nessa idade), ou simplesmente a velocidade ansiosa e faminta com que o jovem falava o principal indício para acender o faro de Zarvos na direção da convocação. Fosse qual fosse, o fato é que ele percebeu naquele jovem a fagulha da tal “rapaziada” que procurava para terminar de compor seu evento, e contrastar com a presença dos cânones – e o chamou para frequentar e participar do *Terça*.

Filho de pai russo e mãe uzbeque, Michel cresceu em uma casa fortemente abalada pela instabilidade emocional e mental de sua mãe e pela rigidez de seu pai. “Eu tive uma infância muito ruim. Me sentia muito inadequado, muito solitário. Ao mesmo tempo havia um sentimento de uma necessidade de expressão – de que eu tinha uma voz”¹⁷⁸. Michel reconhece que o fluxo artístico e até mesmo existencial

¹⁷⁶ ZARVOS, G. In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 02:38 (Parte 1)

¹⁷⁷ MELAMED, M. In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 03:02 (Parte 1)

¹⁷⁸ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

no qual se encontra até hoje se iniciou ali, diante da resposta afirmativa à pergunta/convocação de Zarvos. Daquele dia em diante começou a escrever sistematicamente, essencialmente pra ter o que falar no evento.

Não seria exagero afirmar que Michel teria sido criado em abandono, não fosse por sua “outra” mãe, Noemi, segunda mulher de seu pai e a pessoa que efetiva e amorosamente lhe criou, assim como primeiro o incentivou na leitura e na relação com as artes. “Meus pai e minha mãe biológica se separam quando eu tinha 4, 5 anos. Eu, com 6 anos, vou morar com meu pai e a Noemi, e com 16 vou morar sozinho. Nessa época que eu fui pro *Terça* foi um momento determinante”¹⁷⁹. Noemi começou, portanto, aquilo que viria a se solidificar a partir do *Terça*: sua constituição enquanto artista e também pessoa, ou, nas suas palavras, ali “a vida começou a acontecer – a vida jovem, a vida adulta”¹⁸⁰.

Quem assistir em vídeo hoje às primeiras apresentações de Michel no CEP pode não reconhecer a desenvoltura firme com que ele hoje enfrenta um palco – mas já consegue perceber traços de estilo e temática que sua poética procuraria sempre. Estão lá o humor, as aliterações e consonâncias, os temas da existência, a velocidade furiosa, a procura por sentido, e mais – tudo devidamente travestido por uma timidez contrastante. “Olá. Eu vou falar um poema que é, assim, meu grande épico, assim, da minha poesia”, diz, jovem e acanhado, em 1991. “Um amigo meu disse que ia ser meio difícil de acompanhar, assim, mas eu vou tentar”¹⁸¹ – e seguiu, quase gaguejando, antes de falar um dos poemas que escreveu após a convocação de Zarvos, um ano antes.

Há tanto tempo não há tempo pra tanto
Miro o muro e vejo o eixo central dessa galáxia inóspita
Miro o belo e meço meramente o mero
Homero vai à luta. Homem vai à luta com Homero – meramente homem
A união faz a força, e a força faz o que?
A força faz a força, a força vai à força, a força bate palma e sai de foco
O oco foca a fica, a oca fica e faca, Foucault finca a faca
O inca cai, quebra e vira totem, e tem pressa, o trem passa
Eu hei de entender o que se passa se passar um pouco mais perto de mim

Há tanto tempo não há tempo pra tanto
Há tanto que tento e troco trovas por momentâneos beijos de amor
Pois quem sabe se sobe ou se desce, se manda ou obedece
Se emana ou esquece ou irmana prece

¹⁷⁹ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

¹⁸⁰ Id.

¹⁸¹ MELAMED, M. In: ____ ANTOUN, Mauricio. CEP 20.000 - Michel Mellamed. 1991. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UM1hm-YgL08&t=44s>. Acesso em 02/03/2019.

Quem sabe se levanta ou cai, se entra ou sai,
 Se eu, se ai, se vem, foi ou vai
 Quem sabe se segura ou solta, quem sabe se vai ou volta
 Quem sabe se sabe ou apenas finge saber
 Porque deveria e há de saber
 (...)

 Estou farto de farpas, furtos e fortes
 Meus pés me levam até o parapeito de um prédio
 Meu peito para na calçada da rua mais próxima
 Mas o show tem que continuar. A América metricamente se recente de tudo que
 fez, faz e fará
 Planeta Terra, planeta amputado, se portanto se sepultado
 Se putas ou putanas ou cicutas sem veneno
 E eu aqui, tentando ninar, nanir, ir não vir
 Ser não ver
 Sou som só
 O hormônio do meu homônimo não é igual ao meu
 Choro nas horas vagas e vago um coração
 Alguém quer?

Após agradecer timidamente e mais uma vez pedir desculpas pela extensão do texto (um tanto “bíblico” segundo diz), Michel encerra com um outro poema, mais curto e inundado pelo infalível encanto dos poemas-piada de Oswald e o charme *pop* dos tiros curtos de Paulo Leminski e do próprio Chacal. A apresentação se faz como uma tentativa, uma busca pela tal voz e a necessidade de se transformar naquilo que se deseja ser – e que passa a existir dentro do CEP.

O mar não está pra peixe
 Nem pra conchas
 Nem pra areia
 Nem pra gente nem pra mar
 O mar não está
 Por favor, após o sinal eletrônico
 Deixe seu recado¹⁸²

O vigor ainda amorfo se escondia atrás de timidez que, quando do convite de Zarvos para o *Terça*, fez com que Michel, apesar do movimento tectônico provocado por aquela porta que se abria, não se permitisse efetivamente participar do evento. “Eu morria de medo de subir no palco, e cheguei atrasado várias vezes pra não ter que subir”, conta. “Era de propósito, eu morava perto, chegava e esperava na porta até estar atrasado. Aí aparecia e o Zarvos dizia que não dava mais tempo naquele dia. ‘Ah, que pena’, respondia, e ia assistir.”¹⁸³. Assim, Michel não chegou a se apresentar no *Terça-Feira Poética* – mas assistiu a todos os dias do evento.

¹⁸² MELAMED, M. In: ____ ANTOUN, Mauricio. CEP 20.000 - Michel Mellamed. 1991. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UM1hm-YgL08&t=44s>. Acesso em 02/03/2019.

¹⁸³ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

O ator e músico Felipe Rocha foi outro que viveu seus primeiros passos no palco do CEP desde o início dos anos 1990 – e que, menos acanhado que Michel, efetivamente se apresentou, ao lado do também estreante Domenico Lancelotti, no *Terça*, dividindo a tarde do evento com Ferreira Gullar. A aproximação se deu de forma ainda mais direta, sem o contexto facilitador da boemia e da madrugada – mas sim, em plena luz do dia, na movimentada Rua Jardim Botânico. “Por algum motivo estava andando por ali, e veio um cara, com esse cabelo que ele tem até hoje, meio Oscar Wilde, meio chanel, aquela figura engraçada andando”¹⁸⁴, conta Felipe, que em seguida aceitou a filipeta do evento de poesia que aconteceria na Faculdade da Cidade.

Chegar ao *Terça* e encontrar “uma casa cheia, boa, e com essa mistura interessante de gerações”¹⁸⁵ foi determinante para ele, que já começava a se compreender como artista, percebia que a escola “não ia dar muito certo”, e tinha florescendo o interesse pela poesia – que mais tarde iria se transformar no ofício da música e da atuação. Além de se tornar parte da primeira geração do CEP, Felipe viria a formar a banda Brasov e participar de diversos projetos relevantes ao longo principalmente da primeira década do evento.

A lembrança mais esquisita que eu tenho do CEP 20.000 é de 1992, com o Felipe Rocha recitando alguma coisa minimalista tipo ‘o ovo choca, vou chocar o ovo, vou chocar vocês com o ovo’ fazendo malabarismos com três ovos, quebrando-os na própria cabeça, descendo do palco e sumindo, todo sujo, no meio da galera.¹⁸⁶

O primeiro desses encontros promovidos por Zarvos não se deu, porém, pela necessidade de formação de um elenco para o evento, mas sim antes mesmo de ir para a Alemanha e conhecer as filipetas de Kreuzberg - mais como demanda pessoal, no momento do abandono da política formal e da guinada definitiva para as artes. Já estavam lá, porém, a dedicação e fidelidade exemplares como partes de seu ser na cidade e com os amigos quando Zarvos se aproximou da atriz Alessandra Colasanti por volta de 1988, para fazer da adolescente Leca a primeira de um bando.

“Quando conheci o Zarvos, fiquei muito encantada porque ele gostou de mim – e foi ver minha peça na escola. A gente tinha acabado de se conhecer e ele

¹⁸⁴ ROCHA, Felipe. Entrevista ao autor: 16/08/2019.

¹⁸⁵ Id.

¹⁸⁶ PORTO, Bruno. Inventário. 2000. p. 22

foi me assistir no auditório do São Vicente”¹⁸⁷, conta Leca, rememorando o encontro com Zarvos no Baixo Gávea do fim dos anos 1980. “Ele tem essa coisa de ir atrás, de ver, de querer conhecer. Eu fiquei orgulhosa”¹⁸⁸.

Leca é, portanto, a única personagem importante da fundação do CEP que conheceu Zarvos antes do processo de recrutamento para o *Terça* - antes mesmo de Chacal. “Sou uma espécie de Eva”¹⁸⁹. Sua presença inspiradora se tornaria determinante para o entendimento hoje da função criativa, formal, artística e efetiva da plateia e da população que forma o CEP para além do palco - já que ela propriamente, mesmo sendo personagem-símbolo e tendo depois se tornado uma grande artista do palco como performer, autora e atriz, não chegou a de fato se apresentar no evento à época, só vindo a subir no palco do CEP como artista muitos anos depois, em 2008. A formação da personagem Leca, porém, é efetivamente sua primeira criação— teatralizada e aprofundada em inteligência e charme, como se tornaria marca indelével de sua personalidade.

Eu comecei a ir ao Baixo Gávea com uns 16 anos, mas aos 15 desenvolvi uma persona. Eu antes era uma adolescente sem identidade marcada, trazia referências do surfe, usava parafina no cabelo. Aí tive uma hepatite aos 15 anos de idade, e fiquei seis meses em casa. Foi incrível, porque até aquele momento eu era uma adolescente incomodada com a voz desafinada, com ser desajeitada, não me achava tão interessante, não sabia quem eu era, me sentia meio torta¹⁹⁰.

Seu tempo de hibernação foi, portanto, também tempo de se transformar em quem efetivamente era. “Fiz uma pesquisa de quem queria ser, sozinha aos 15 anos de idade durante a hepatite. Uma pessoa com presença, alguém que as pessoas achem interessante. Uma mulher com uma risada”.¹⁹¹ Leca então descobriu que poderia forjar tais características – e que diferença realmente há entre uma personalidade supostamente forjada e outra dita real? Durante sua reclusão, leu *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, o onipresente *Eu, Christiane F., 13 anos, Droga, Prostituída*, autobiografia da célebre *junkie* alemã, e *A Metamorfose*, de Franz Kafka, além de arrecadar novo gosto musical através da seminal Revista Bizz e de horas de audição da ainda mais seminal Rádio Fluminense.

¹⁸⁷ COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

¹⁸⁸ Id.

¹⁸⁹ Id.

¹⁹⁰ Id.

¹⁹¹ Id.

Leca se recuperou de sua hepatite acompanhada da fina flor do punk, do pós-punk, do rock brasileiro insurgente e do new wave dos meados da década de 1980. “Eu cortei o cabelo, perdi o bronzado, li os livros e saí totalmente mudada. No final tava com o cabelo preto curto e com influências do pós-punk”, lembra, orgulhosa de ter construído um visual entre a personagem Bettie Boop e o vocalista Robert Smith, do The Cure. “Eu fiz essa junção – meio glamorosa, meio descabelada”¹⁹².

Leca não desfilou sua nova persona somente pelo Baixo Gávea, mas por outro local que teria importância na formação desse momento contracultural do fim dos anos 1980: o Estação Botafogo, ponto essencial para o cinema carioca, mas também de encontro para jovens, cinéfilos ou não, que não se enquadravam nas exigências sociais da faixa de areia de Ipanema. Próximo ao cinema havia o Bar do Seu Júlio, espécie de ilha para tais encontros, onde a turma se reunia ainda ao fim da tarde. “Era um point. Ir ao cinema e beber antes ou depois, e muitas vezes sem ir ao cinema – só ao boteco”, recorda Leca, que só ia para o Baixo Gávea quando o Bar do Seu Júlio fechava, depois das 22hs. “Teve essa pré-história, que era só eu, Zarvos e a turma do Estação. Éramos os pós-punks da cidade, nos reuníamos ali”¹⁹³.

Diferentemente dos outros jovens, que viam ainda a poesia como força atraente porém exótica e sem contorno claro, para Leca a figura de um poeta era, mais do que viável, algo próximo e natural. Filha dos escritores Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, ela cresceu assistindo em sua casa aos seus poetas domésticos, e também ao grande elenco que frequentava esse lar – o antropólogo Roberto da Matta, seu tio Arduíno Colasanti, Millôr Fernandes (pai de sua irmã Fabiana) e, entre muitos outros, seu padrinho Silviano Santiago.

Quando Zarvos conheceu Leca e a turma do Estação, ele ainda tramava algo que não sabia o que era, mas que sabia que teria de ser: encontrar seu bando, sua turma. Leca foi a primeira cúmplice do gesto que culminaria na fundação do CEP para, com isso, expandir também essa pequena cidade imaginária e, assim, expandir as possibilidades de liberdade e a própria grande cidade real.

Era uma maneira de se salvar e se tornar artista, encontrando outros com os mesmos anseios. Assim foi com Dado, Cabelo e o Boato – e, da mesma forma, com Bruno Levinson e o pessoal do grupo de poesia falada Pô, Ética. Diferentemente

¹⁹² COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

¹⁹³ Id.

dos jovens que conhecia e reconhecia como poetas em potencial, esses dois grupos já existiam e já começavam a formar público e causar certa celeuma no restrito cenário da poesia carioca de então. Pois essa história é também do esforço de grupos que se destacaram no Rio de Janeiro poucos anos antes do CEP e do *Terça-Feira Poética*. Foi assistindo a Os Camaleões que o jornalista e poeta Bruno Levinson, um dos fundadores do Pô, Ética, descobriu que era possível fazer da poesia um caminho de expressão – e até mesmo sonhar com uma carreira.

Formado por Luiz Petry, Claufe Rodrigues e Pedro Bial, Os Camaleões conquistaram sucesso considerável a partir de 1984 (chegando a ser chamado de “fenômeno” pela imprensa da época), lotando suas hoje apresentações no Bar Botanic, no Jardim Botânico (outro endereço relevante para a história da poesia falada e da contracultura carioca). “Era pop, contemporâneo, eu achava o máximo”, conta Levinson. “Descobri que havia um caminho para mim na poesia”¹⁹⁴.

Inspirado, Levinson se reuniu, em meados de 1987, com Anderson Guimarães, amigo que conhecia da PUC e que, como ele, começava a arriscar os primeiros versos, para organizar encontros como pequenas festas para troca de textos e impressões. Aos poucos as reuniões cresceram e se tornaram festas de fato – nas quais, como em um jogo, espalhavam-se os textos de todos pelo chão sem que se pudesse identificar os autores, para que cada participante “sorteasse” um papel e lesse em voz alta o poema. “Começou a ir muita gente, as pessoas gostavam do evento, dos poemas como um todo, e a gente foi se encorajando. Não era o texto de um ou de outro – eram os ‘nossos’ textos”.¹⁹⁵

A partir desses encontros, uma triagem natural começou a acontecer, e o grande grupo que fazia as festas foi se encerrando em um grupo de fato, formado essencialmente – ainda que sempre sujeito a expansões – por Anderson Guimarães, Bruno Levinson, Emmanuel Marinho, Flávio “Passarinho” Conforto, Rodrigo Bruno “Macarrão”, Tiago Santiago, Heuber e Valéria. Das festas, o Pô, Ética rapidamente ganharia as ruas – ou melhor, os vagões do metrô.

O nome do grupo, que deixa transparecer sua juventude, é um clamor pela ética. Decompondo o vocábulo *poética* em duas partes, a primeira se torna a interjeição coloquial carioca “*pô*”, abreviação do tabuísmo “*porra*”, expressão oral recorrente que denota espanto, desagrado, irritação e outros sentimentos. No caso, *pô* expressava indignação, como

¹⁹⁴ LEVINSON, B. Entrevista ao autor: 03/06/2019

¹⁹⁵ Id.

que a mostrar a urgência da demanda por ética, enfatizá-la. Apesar da simplicidade do trocadilho, é curioso notar que um grupo com nome de *poética* seria impensável, ao menos naquele momento. A palavra que dá nome à obra de Aristóteles estava fora da ordem do dia, soava arcaica, pesada, acadêmica, inadequada para um grupo com pretensões pop. Ou seja, a manobra (poética) de quebrar a palavra, repartindo-a para criar um nome composto, foi original e eficaz.¹⁹⁶

A decisão de se apresentar no metrô nasceu não só pelo desejo de superar as fronteiras das festas e dos amigos, mas também pela escassez de espaços para que um grupo de poesia pudesse existir diante de um público – mesmo que involuntário, como em um vagão. Para criar narrativa e mesmo direção nas apresentações ferroviárias, o jogo desenvolvido nas festas ganhou regras de fato: cada membro sorteava um número que determinava a ordem dos poemas falados; todos se espalhavam pelo vagão e, assim que as portas se fechavam, o “assalto” tinha início, do primeiro ao último número.

“Um levantava de um lado, outro levantava do outro, e íamos falando”, conta Levinson. “As pessoas começaram a gostar, às vezes não deixavam o segurança tirar a gente. Houve desconhecidos que também falaram poemas, como um senhor que falou Castro Alves”¹⁹⁷. As apresentações tinham de ser curtas, pois aos poucos o metrô passou a reconhecer as intenções do grupo e impedir a intervenção – e, por isso, muitas vezes as falas duravam somente entre uma e a próxima estação.

“O impacto era extraordinário”, afirma Dado, que viria, poucos anos depois, a formar o Boato. “Várias vezes espectadores ofereciam dinheiro (jamais aceito) e com frequência, aplaudiam ao final da apresentação”¹⁹⁸. O sucesso no metrô se transformaria aos poucos em sucesso nos palcos da cidade – em lugares como o bar Perestroika, a casa de shows Ballroom e o próprio teatro da Faculdade da Cidade. O Pô, Ética ganhou também a mídia, tornando-se tema de reportagem de página inteira no Jornal do Brasil (sob a manchete “Jovens invadem metrô com sua Pô, Ética”) que os levou a serem convidados para uma entrevista no *Programa do Jô*, apresentado por Jô Soares, então no canal SBT.

Os primeiros sabores do sucesso (“A gente começou a ficar famosinho no Baixo Gávea, no Posto 9, e a ganhar um dinheiro”¹⁹⁹) tornou mais palpável o improvável sonho de tornar aquele primeiro vislumbre efetivamente em uma carreira.

¹⁹⁶ AMARAL, D. 2014. p. 36

¹⁹⁷ LEVINSON, B. Entrevista ao autor: 03/06/2019

¹⁹⁸ AMARAL, D. 2014. p. 37

¹⁹⁹ LEVINSON, B. Entrevista ao autor. 03/06/2019

Os cachês começavam timidamente a entrar, e para que isso se tornasse uma constância era preciso quebrar pedras nos mais adversos cenários – e o Pô, Ética chegou a se tornar “artista contratado” da Regional da Tijuca do Sindicato dos Bancários do Rio de Janeiro.

As apresentações aconteciam nas agências bancárias do bairro, com o mesmo repertório e procedimento que usavam entre uma e outra estação do metrô – a fim de chamar a atenção dos presentes, para que depois o sindicato pudesse declamar seus reclames burocráticos. Esse exótico trabalho poético tornou-se tão frequente que o sindicato chegou a alugar uma Kombi para otimizar essa permanente turnê bancária tijuca. “Onde eu mais ganhei dinheiro com poesia foi com o Sindicato dos Bancários”²⁰⁰, diverte-se Levinson.

Fora das agências, nos palcos mais apropriados, a constância das apresentações do Pô, Ética começou a exigir estrutura narrativa mais elaborada – que se tornasse mais próximo de um espetáculo para além do “mero” falar. Para encontrar tal resultado, foram convocados músicos, que passaram a criar atmosfera e base para os poemas, permitiram que algumas músicas de fato passassem a fazer parte do show, e cenários: vídeos eram projetados e Heuber, dono da casa onde aconteciam as festas originais – que, ainda que fundador do grupo, não era poeta mas sim artista plástico – pintava uma obra em cena, criando o cenário durante as apresentações.

Os poemas propriamente tinham naturezas e estilos variados: alguns trabalhavam com versos telegráficos, como poemas-piada em rimas pop e charme publicitário (“A Rádio grafia traz até você/ o último sucesso/ da parada/ cardíaca”, entoava Levinson; “Já vai longe a guerra/ entre homens e mosquitos/ quanto mais tentamos mata-los/ tanto mais eles tornam infinitos”, dizia Tiago). Emmanuel Marinho, que se tornaria dramaturgo, escritor, educador e poeta, era um dos pontos altos dos “atentados poéticos” do grupo – como lembra Dado Amaral: “Manu hipnotizava o público de tal maneira, sua voz, seu gesto, sua presença exerciam tamanho magnetismo, que não era incomum irromperem acessos de choro convulsivo ao fim das apresentações, como uma vez testemunhei”²⁰¹.

O Pô, Ética é um elemento importante na linhagem da poesia falada carioca e, ainda que poucos registros tenham ficado de seu trabalho, é fundamental que se conheça

²⁰⁰ LEVINSON, B. Entrevista ao autor. 03/06/2019

²⁰¹ AMARAL, D. 2014. p. 42

melhor sua trajetória. Difícil conceber a existência do Boato, seu surgimento, sem a ebulição provocada pelas apresentações públicas do Pô, Ética. O grande número de integrantes, cada um apontando numa direção, cada um trazendo sua onda estética, também serviu como referência para o Polvo, embora suas ambições fossem bem diferentes, seus métodos muito distintos²⁰².

²⁰² AMARAL, D. 2014. p. 42

LEVI

Os cânones eram a garantia de respeito e público no teatro da Faculdade de Cidade, mas os jovens presentes, assistindo e/ou trovejando seus versos, eram o sangue desse corpo que encarnava no *Terça-Feira Poética*. Zarvos evidentemente percebia o procedimento planejado por Michel para evitar o palco, mas não se importava: desde o encontro, o convite ambicionava a poesia propriamente, mas não somente. Para ele, em Michel, havia um "estado", um "jeito", que já fazia dele um poeta, mesmo que não escrevesse ou falasse os poemas. Viver era tão importante quanto escrever para se fazer parte daquela movimentação que Zarvos, ainda às cegas, arquitetava.

Esse, porém, não foi o caso de outro personagem fundador e também catalisador do CEP, e que ajudaria a iluminar e confirmar, a partir de suas apresentações no *Terça*, as possibilidades que se abriam: Guilherme Levi se aproximou de Zarvos já como poeta - apesar de, diferentemente de Michel, não possuir a indumentária ou o semblante que sugeriria esse estado de ser. Levi se tornaria um artista definidor dos primeiros anos do evento.

"Ele apareceu um dia, com cara de surfista, completamente mal ajambrado, meio torto, mas já com os textos"²⁰³, recorda Zarvos. O procedimento aproximação e convocação foi praticamente o mesmo, conforme lembra o próprio Levi: "Conheci o Zarvos e a turma do CEP na rua. Tava sentado no banco da praça do Jóquei, em frente ao Baixo Gávea, e ele veio puxar papo, perguntando se a gente era artista". Em seguida entregou a filipeta do *Terça Poética*, e o convite. "O Zarvos é a causa de tudo, ele que articulou todo mundo, a galera, o poder público, para fazer o negócio andar"²⁰⁴.

Assim como Leca, no início de sua adolescência Guilherme Levi já era um exótico personagem de si mesmo, que não só falava seus poemas, como já tinha publicado um livro - em técnica quase idêntica ao proceder marginal que traria ao grupo de Chacal o apelido de "Geração Mimeógrafo". O livro de Levi se chamava "Caxumba", e sua primeira versão foi publicada ainda como aluno do Colégio Edem, no Rio de Janeiro - no pátio do qual Pedro Rocha, outro poeta e fundador do

²⁰³ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

²⁰⁴ LEVI, G. Entrevista ao autor: 31/05/2019

CEP, admirava o desembarço e a postura com que o colega mais velho, com seu livro feito em xerox, desfilava e destilava seus versos pela escola.

Levi era um cara completamente diferente. Tocava violão no recreio, músicas próprias, fazia músicas para os professores, completamente esdrúxulas. Ele falava os poemas nos saraus do colégio. O 'Caxumba' foi muito determinante: tinha um poeta contemporâneo, quase da minha idade, que escrevia uns lances muito loucos. 'Mãe, tô derretendo. Mãe, me bota numa caixinha'. Ele falava do que eu tava vivendo. 'Eu fui derretendo, pelo ralo, lá pra baixo... até sair no Baixo Gávea!' 'Uau! Eu quero pensar essas coisas, quero articular essa matéria com as minhas próprias mãos', eu pensava²⁰⁵

O poema a que Pedro se refere seria dito por Levi no *Terça-Feira Poética*, e se tornaria obra fundadora. Se na aparência ele lembrava um típico carioca filho da classe média, quando falava seus poemas Levi revelava uma possibilidade *beat* em uma adolescência carioca no início dos anos 1990 - com todos os excessos e galhofas que a juventude exige, mas operando o espelhamento da vida do autor e do espectador na sentimentalidade e nas próprias imagens poéticas.

"A presença do Levi foi um acontecimento", recorda Dado. "Era um cara de 15 anos e falava os poemas mais malucos, engraçados, *beats*, ingênuos, com aquele nervosismo, aquela voz..."²⁰⁶. Nenhum outro poema em todo o *Terça* seria tão simbólico, impactante e onipresente na memória dos que testemunharam as duas apresentações de Levi - uma oficialmente convidado e anunciado, na noite em que também falou Silviano Santiago, e outra, fruto, segundo Levi, de uma invasão ao palco, na noite de João Cabral.

Depois de ir
Prum bar beber biritá
Pro morro mandar a morra
E depois comer batata frita
Bateu a onda de ir embora

Saí logo dali
Viajando de batata-frita
Engatinhando e latindo
Pela avenida

Cheguei em casa na larica
E fui pra cozinha correndo
Mas em silêncio
Pra não acordar o violão
Peguei geleia, cenoura, comida e mostarda
E fiz uma vitamina de feijão
Só que acordei as baratas

²⁰⁵ ROCHA, Pedro. Entrevista ao autor: 05/03/2019

²⁰⁶ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

Que dormiam no fogão
E elas foram acordar a empregada

Depois de acordar
O fogão, as baratas, o violão, a empregada,
Já não valia mais o silêncio
E fui acordar mamãe
Para dizer que eu estava derretendo:
Mãe, tô derretendo.
Manhê. Me bota numa caixinha...
Mas ela já não tinha mais tempo
E voltei para a cozinha
Pelo encanamento da minha casa
Fui descendo lá pra baixo
E fui parar no Baixo Gávea²⁰⁷

O auge da narrativa psicodélica e juvenil do poema intitulado *Delinquência* se concluir no Baixo Gávea seria celebrado pelos jovens correligionários de CEP da mesma forma que as citações nominais dos versos de *Uivo* eram respondidas em gritos e urros por quem escutava o próprio nome quando da primeira leitura do seminal poema de Ginsberg. Naturalmente que o poeta estadunidense já era um artista adulto enunciando uma obra-prima, em contraste com a imaturidade ainda latente do talento potente e bruto de Levi - mas a operação semiótica e a relação com a plateia eram efetivamente similares.

Desculpem-me mas eu estou em outra
Eu quero é sair peladão pelas ruas de pau duro
Quero vagar de cidade em cidade
País em país
Planeta em planeta

Eu quero me suicidar
Pra renascer do caixão no meio do velório às gargalhadas
Quero matar muito opositor
Sequestrar muito embaixador
Ter úlceras orgasmos comer merda
Viver

Eu quero tudo isso, meu caro
Para desgosto e incompreensão de vocês
Mas não se preocupem tanto, porque apenas quero
E vou continuar querendo
Como aquele moleque que ficava chorando
Porque o Papai Noel não trouxe uma piscina com ondas no natal²⁰⁸

²⁰⁷ LEVI, G. In: ____ Caxumba.

²⁰⁸ LEVI, Guilherme. Poema dito no CEP em 1991.

"O Levi já era um dínamo, um acontecimento"²⁰⁹, lembra Chacal. Havia frescor, loucura, risco, provocação e iconoclastia nos versos - que, como um João Gilberto realmente insensato e escatológico (com sua personalidade exótica e sua natural transgressão) foi também capaz de sintetizar o CEP em sua potência: escavar poetas das pedras da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, e oferecer respiro e espaço para realmente viverem sua poesia.

Além do Chacal e do Boato, o que mais me chamou atenção naquele primeiro CEP foi a trituração rítmica de uma poesia absolutamente original e etílica feita por um garoto chamado Guilherme Levi. Com uma pronúncia tipo 'qualé, Brother', meio junkie, meio surfista, Levi falava coisas sobre voltar pra casa (dos pais, naturalmente) depois da noitada, com o dia claro, quando 'todos estão começando e você está acabado'. Virei freguês do CEP e passei a bater ponto toda última quarta-feira do mês.²¹⁰

De todos os jovens que formaram o grupo do *Terça*, Levi talvez fosse o que de forma mais aberta e franca encarasse as próprias angústias e a dor atávica da juventude em seus poemas. O álcool e as drogas ajudaram a formar a personalidade *beat* iconoclasta com ainda mais força - que, aliada ao humor sempre presente em seu trabalho, definiram sua poética e a força do impacto que seus versos, maltrapilhos e, ao mesmo tempo, reluzentes, tiveram desde sua primeira apresentação. Alguns anos depois Levi abraçaria a meditação e o hinduísmo, chegando a viver em diversos monastérios, na Índia, nos EUA, na Tailândia, e perdendo o gosto pela boemia. Mas em 1990, e apesar da estampa de bom moço ou de surfista da classe média que carregava, era o Levi *beat* que imperava e se apresentava.

A poesia era pra mim uma coisa maldita. Eu só escrevia quando estava desesperado. Acho que vou morrer amanhã, então melhor escrever agora. Era só o desespero que movia a caneta. Ou quando estava doidão. Eu escrevia para expelir os demônios - só pra isso. Foi a escrita que me salvou de meter uma bala na cabeça. É cavernoso falar assim, mas é. O CEP tinha uma coisa muito divina, uma coisa pura, de rua, a galera de uma geração - que existe até hoje.²¹¹

No palco do *Terça*, Levi e o Boato foram destaques de uma turma maior e não menos importante naquele fiapo de uma época, que dividiu com eles os holofotes, na plateia ou no palco: Kiko, Ulisses, Fernando, Isabela, Vasques, Ximenes, Lomes, Lollo, Claudinha, Leca, Carlucho, Carlinhos Punk, Marcelo Nietzsche,

²⁰⁹ CHACAL, Entrevista ao autor: 04/09/2019

²¹⁰ MOURA, Julio. *Inventário*. 2000. p. 70

²¹¹ LEVI, G. Entrevista ao autor: 31/05/2019.

Ralph, Maurício e muito mais. Aqueles que Zarvos avistou no Estação, no banco em frente ao Baixo Gávea, e que neles encontrou ponto de partida, eram as verdadeiras estrelas do evento. Segundo consta, diante do Impadinha de Jiló (grupo de poetas e performers formado por Kiko Ramos, Ulisses Capeletti e outros, que também se transformaria em uma banda durante os anos 1990) e do Pô, Ética, Antonio Houaiss quedou, atônito: não cria que havia poesia jovem na cidade.

A história do CEP também mostra que os anos 1990 foram um último momento em que o sonho anglo-saxão de sucesso para o rock brasileiro ainda se fazia (ou assim parecia) possível: ainda fazia sentido. A inspiração vinha da geração 1980, e ganharia ainda mais fôlego a partir de 1994 - com a entrada em cena de bandas como Skank, Planet Hemp, Raimundos e, acima de todos, Chico Science e Nação Zumbi. Foi por esse sonho que, entre os poucos dias do fim do *Terça-Feira Poética* e o início do CEP 20000, o Pô, Ética se viu estremecido e dividido enquanto grupo: uns queriam se tornar efetivamente uma banda, e almejar mares mais amplos, enquanto outros gostavam do tamanho que tinham como grupo de poesia falada, e não almejavam novas braçadas - Bruno Levinson era da segunda opinião.

Fizemos a nossa apresentação de sempre, com os números, no *Terça*. E foi muito legal, tava muito cheio. A gente começava da plateia, outro vinha da coxia, sempre ocupando o espaço, cercando as pessoas, pra que o público tivesse que se virar, se mexer pra ver e ouvir. Mas no *Terça* a gente já tava em crise. (...) Eu queria que o grupo ficasse na fronteira entre a música e a poesia – mais do que virar banda. Mais do que ser os novos Titãs, uma banda com vários cantores. Eu não queria – adorava, mas não queria ser. O Pô Ética acabou principalmente por isso. Virou briga.²¹²

O Pô, Ética viria a se dissolver durante o curto intervalo entre o *Terça Poética* e o primeiro CEP, em agosto de 1990. O grupo participou do primeiro CEP com sua apresentação usual, dividida em números, mas o destino já estava escrito, e ironicamente quando finalmente se inaugurava um local onde a poesia falada era o foco principal, após esse primeiro dia o Pô, Ética deixou de existir. A maior parte dos integrantes permaneceria ligada ao evento, se apresentando eventualmente e o frequentando - com destaque para Emmanuel Marinho e principalmente Bruno Levinson, que fundaria, alguns anos depois, um dos mais relevantes desdobramentos do CEP.

²¹² LEVINSON, B. Entrevista ao autor: 03/06/2019

BOATO

Quando Dado primeiro assistiu às intervenções do Pô, Ética, o Boato ainda não existia, mas a fagulha ajudou a acender algo que viria a fermentar seu próprio grupo. Conforme conta em sua tese de doutorado, o “mito criacional” do Boato começa em uma sala do curso de Comunicação Social da PUC, quando um aluno de jornalismo invadiu a sala para convocar “insistentemente os colegas a participarem de uma ‘exposição de poesia’ a se realizar nos pilotis da mesma universidade”²¹³. O aluno era Samuel Averbug, que havia conseguido não só a autorização da universidade, mas dez grandes painéis para serem instalados por entre os pilotis do edifício para a tal exposição. Dado lembrou de seus escritos ainda restritos aos cadernos, e decidiu topar. Na preparação dos painéis que iria expor os poemas, além de reencontrar alguns do Pô, Ética (que participaram individualmente da exposição), também conheceu dois futuros membros do Boato: Marcelo Huet Bacellar, o Celão, e Rodrigo de Azevedo Saad, o Cabelo.

O nome da exposição foi escolhido em tributo a outro evento seminal, realizado por Affonso Romano de Sant’Anna, então diretor do departamento de Letras e arte da PUC-RJ, reunindo em 1973 nomes como Gilberto Gil, Chico Buarque, Ronaldo Bastos, Jards Macalé e João Cabral de Melo Neto para debaterem o estado da poesia de então: EXPOESIA. Passados 16 anos, a exposição organizada por Samuel em 1989 herdaria o esperto trocadilho, e os poemas ficariam expostos nos painéis através de soluções gráficas de cada autor, sob vidros de proteção que conferiam status entre os alunos aos papéis datilografados. Para celebrar o sucesso da empreitada, um recital de abertura foi realizado sobre um tablado nos mesmos pilotis – depois de alguns conhaques para superar o nervosismo, ali a primeira apresentação do grupo do que se tornaria o Boato se deu. “Algo intenso aconteceu ali, naquela tarde de outono na PUC. Algo foi tocado, algo profundo foi evocado”²¹⁴.

Todo poeta tem uma barriguinha.
 Todo poeta é mãe.
 É fecundado por todos os poros
 e tem uma enorme vagina por onde ele se vaza.²¹⁵

²¹³ AMARAL, D. 2014. p. 22

²¹⁴ Ibidem. p. 26. .

²¹⁵ CABELO. Poema falado por ele na Exposia. In: ____ AMARAL, D. 2014. p. 48

Nenhum outro grupo viria a desenvolver uma estética e um proceder tão determinante para o próprio espírito do que seria o CEP quanto o Boato – e essa estética/ética parecem surgir desde seus primeiros passos enquanto “Polvo”, como viria a ser conhecido (e se comportar) o coletivo. O Boato foi o alicerce estético e ético sobre o qual o CEP pôde se construir, em uma mistura borbulhante entre poesia falada, performance, loucura, show, ritual e muito mais (mesmo quando se tornaram mais formalmente uma banda de música, tais espíritos ainda se cruzavam feito fossem instrumentos). Eram, para além de músicos, poetas, performers, atores avessos aos roteiros, acima de tudo um grupo, que quando reunido virava o que chamavam de “Polvo” – uma ética e estética que fazia da presença, na vida e no palco, daquele coletivo um convite à guerrilha artística. Transcrever o “Mapa Onomástico do Boato”, criado por Cabelo para apresentar as influências do grupo, é um primeiro passo para tentar dar conta do que é o Boato.

Hermeto Pascoal Odair José Maria Bonita Júlio Bressane DADÁ Maravilha Aero
Willys Todos os vendedores da praia A Praia Domingo Chaves e Chapolim Nunes Caetano
João Gilberto Gil Chacrinha Hélio Oiticica Dada Severino João e todos os porteiros BUDA
Lao-tzé Lagartixas baratas e moscas Moças e mendigos Manoel de Barros Garrincha Luiz
Gonzaga O BOATO ANDA DE CARROÇA Bumba-meu-boi Macumba Mantra Araçá
Azul Sgt. Pepper’s ZABUMBÊ-BUM-Á Krishna Bezerra da Silva Morro do Cantagalo
Pavão Pavãozinho e todos os outros NOSSA FALA É MANCA E NOSSO CANTO DE
MULETA Aracy de Almeida Chico²¹⁶

O que pode parecer um mero emaranhado de referências que fariam jus ao triunfo tropicalista que se confirmou na década de 1990 como verdadeira vocação das artes brasileiras (na mistura de ritmos e estilos, na sobreposição das vulgarmente chamadas “altas” e “baixas” culturas, na dissolução de fronteiras entre artes em princípio diversas, significada na popularização dos termos “multimídia” ou “caldeirão de influências” como símbolos da produção cultural da época) é, no caso do Boato, uma bula objetiva. Diferentemente dos outros grupos de poesia falada citados, que permitem definição clara e concreta (e efetivamente justa) de suas apresentações, tentar dar conta do Boato em seus shows/performances (ou *happenings*) é tarefa vã – de certa forma, o grupo se tornaria a encarnação da quintessência do CEP 20.000 por isso: reunir elementos preciosos de cada ponto da citada linha pontilhada ou do rizoma histórico da contracultura no qual o CEP é posicionado no presente trabalho. O Boato era de fato um pouco de cada coisa que ocorria no CEP.

²¹⁶ CABELO. In: ____ AMARAL, D. 2014. p. 64

Tudo era expressado sem teoria previa, de forma prática e concreta, como que exposta, posta para existir, para que pudesse se dar: cantar, conversar, dançar, batucar, jogar bola, até mesmo falar um poema ou tocar uma canção – abrindo uma avenida contra qualquer quarta parede. E tudo isso de fato sucedeu: uma partida de futebol em meio ao público do Espaço Cultural Sérgio Porto, o enunciar de um poema de Camões, a apresentação de canções que se tornariam hits do *underground*, uma insuperável bagunça ou, depois, apresentações em programas de TV - da Angélica e da Xuxa, já como banda efetivamente. O que se pudesse esperar não aconteceria – somente o contrário. Mais do que tecnicamente um *happening*, o Boato era sua perfeita tradução: um acontecimento.

E de certa forma assim foi desde suas primeiras apresentações: o proceder já era o da absoluta descontração, sem cumprir expectativa cênica. Após a Expoesia, o grupo se apresentou, em agosto de 1989, dentro de um seminário de Arte & Psicologia, também na PUC e na Faculdade Hélio Alonso no mesmo mês – quando, segundo as anotações de Dado, passaram a se chamar pelo seu nome.

Em seguida o Boato participou, no Circo Voador, de evento intitulado *Quarup*, produzido pela UNE, em apresentação cuja descrição oferecida é exemplar desse proceder original desde sua formação: “Entramos pelo meio da plateia, batendo nossa bacia, falando alto, espancando nosso atabaque”²¹⁷. O grupo escalou o palco e fez uma apresentação em homenagem a Paulo Leminski, que havia morrido poucos meses antes. Mesmo no Circo Voador, casa de shows de tradição diversa e aberta às mais variadas naturezas de apresentação, a reação da plateia não foi receptiva. “[A plateia] passou a gritar e a nos vaiar depois de compreender que não se tratava de uma banda, e sim de uns malucos falando poemas. A formulação 'coletivo de poetas' era abstrata demais, até mesmo para nós”.²¹⁸

Após o Circo, já no início de 1990, o Boato se apresentou liderando uma “passeata com poesia, música e capoeira” e participou do show “Dia do Meio Ambiente”, ambos eventos na PUC. Foi no pilotis da Universidade que Zarvos assistiu e convidou o Boato para o *Terça*. A apresentação, ocorrida no mesmo dia das falas de Heloisa Buarque e Chacal, encerrou o ciclo do evento.

“Eu fui em quase todos os dias do *Terça*, e os dias anteriores ao nosso pouco tinham a ver com o que o CEP viria a ser”, lembra Dado. “Era formal, aqueles

²¹⁷ AMARAL, D. 2014. p. 77

²¹⁸ Id.

cânones falando de poesia, de forma solene. Era um formato duro: apresentações,, depois falavam os jovens, e fim”²¹⁹. Ninguém que esteve presente quando o Boato adentrou a sala, porém, lembra do momento de forma diferente que não através do inesquecível choque de assistir algo vivo, singular, que capturava o raio do instante, o espírito do tempo – *zeitgeist*.

O Boato decorou a sala com bandeirinhas dos estados brasileiros misturadas a bandeiras de São João, e invadiu o espaço jogando bola e batucando desde a porta até o palco, com atabaques, uma guitarra, poemas, vestindo shorts e chinelos, em expressões corporais que misturavam a pantomima da malandragem e da marra jovem carioca com dança, capoeira, festa efetiva (feito torcedores ou foliões) e a franca e contagiante farra. A apresentação durou cerca de 20 minutos, conduzida pelos tambores de André, que batucava uma levada em dança até o momento de breque, quando um poeta falava um poema. Ao fim da fala, a levada retomava.

Nos finalmentes, entrou o Boato (...) ainda se iniciando nas artimanhas do palco. Entraram com uma energia vertiginosa, misturando poesia, batucada, expressão corporal. Eram sacis, duendes, ETs, pulando num pé só. Eu fui revitalizado no ato. As artimanhas tinham sucessores. A patuscada podia seguir cigana.²²⁰

É fácil perceber a diferença a que Dado se refere entre a apresentação do Boato e os outros dias do evento. Zarvos sabia que algo poderia nascer da alquimia entre os jovens e os cânones, e, na mesma química, também da mistura de plateias – entre quem ia assistir Antonio Houaiss ou Ferreira Gullar e quem estava lá para prestigiar o Impadinha de Jiló, o Pô, Ética, Felipe Rocha e Domenico Lancelotti. Mas, como o experimento que de fato era, Zarvos não sabia o que sairia daquela mistura, assistida por um teatro lotado em todos dias com duas centenas de pessoas.

Era juntar o Impadinha de Jiló com Gerardo Mello Mourão. Pô, Ética com Antonio Houaiss, Guilherme Levi com Silviano Santiago, Boato com Chacal e Heloisa Buarque de Hollanda, Fernando Santoro, o Maguilinha, com João Cabral de Melo Neto, por exemplo, no teatro da Faculdade da Cidade, e deixar rolar ²²¹

²¹⁹ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

²²⁰ CHACAL, 2010. p. 158

²²¹ ZARVOS, Guilherme. *Inventário*. 2000. p. 16

A GAROTADA E OS CÂNONES

Conforme os dias do *Terça* foram se dando, a resposta positiva do público trouxe a energia que Zarvos procurava, mas certa formalidade ainda se impunha, apesar da mistura, distante das festas. Era uma plateia começando a se tornar viva, vinda do Baixo Gávea, mas ainda era uma plateia de teatro - uma plateia dura. "Eu fiz tudo com a ideia de que a poesia poderia funcionar, promover esse encontro"²²².

Mas nem todos as misturas se deram com a fluência e a naturalidade que a monumentalização da memória tende a construir, apaziguando ruídos eventuais. Para Silviano Santiago, em sua participação no *Terça-Feira Poética* havia justamente “algo de desencontro no ar”, uma impressão de estranhamento geracional, apesar da “grande simpatia” que nutria pelos jovens poetas. Os tempos para Silviano eram duros, de saída da PUC, reorganização profissional e dedicação ao romance *Viagem ao México*, sobre a viagem de Antonin Artaud ao país nos anos 1930, e tudo isso o colocava fora do tempo para sua participação no evento.

Sempre admirei o Guilherme e mantive bom relacionamento com ele, nutrido por boas conversas. A conjunção do professor universitário (ou ensaísta) e escritor (ficcionalista e poeta) deveria lhe parecer uma boa combinação para o projeto futuro do grupo. (...) *[Eu]* estava mais para os anos 1930 do que para os vinte anos. Mais para o pré-guerra do que para a bonança da democratização.²²³

A lembrança de Zarvos sobre o dia da participação de Silviano é ainda menos branda do que a recordação do escritor mineiro. Segundo Zarvos, a seriedade de um Silviano “relativamente moço, com cinquenta e poucos anos” em sua inclemência crítica provocou mais fogo do que mera faísca reflexiva – levando eventuais participantes às lágrimas, e outros a pensar em resolver a contenda estética na banalidade dos punhos. "Imagine a rapaziada, o Levi falando loucuras, e o Silviano: ‘Vocês não estão fazendo poesia! Estão fazendo carta para a namorada! Piadinha!’ lembra Zarvos. “Um chorava, outro reclamava, e eu só ria – e pedia pra ele falar mesmo o que achava”²²⁴, diz, celebrando a função desafiadora e ao mesmo tempo rigorosa do pensamento de Silviano – em oposição, por exemplo, à participação do

²²² ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

²²³ SANTIAGO, S. Entrevista ao autor: 20/06/2019

²²⁴ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

poeta Ferreira Gullar que, segundo Zarvos, não desafiou ninguém. "Silviano é provocador, tem outro sentimento, foi muito legal. Ele tava falando a verdade, que aquilo não era poesia. Cada dia tinha uma surrealidade própria"²²⁵.

O próprio Silviano admite em si certa indisponibilidade – ainda que reconheça que havia, entre ele e os jovens, “sensibilidades que se tocam, mas que não apertam as mãos pela diferença na formação literária e intelectual, que os inibe”. Assim, a ele resta hoje a impressão de ter causado “susto e até mesmo antipatia”²²⁶, a partir do que se recorda de ter recebido dos que estavam presentes.

Adentrava-me também por um período de reconhecimento da realidade que me obrigava a ser duro. Tempos difíceis, de muito silêncio interior e pouca vadiagem sentimental.(...) [Mas] Não me penitencio pelas gafes que cometi e ainda cometo. Cada atitude é boa para a sua época e serve na positividade-do-negativo (...) Falsear - ou recolorir – impressões, sentimentos, emoções, etc., é o que não é legal. Touro se enfrenta à unha. Capa e espada é truque de matador entusiasmado com o aplauso e não com a sangueira que é a vida real.²²⁷

É impossível hoje reconstruir objetivamente tais acontecimentos – se de fato alguém chorou, tentou agredir Silviano, ou o que provocou o desconforto, tanto no autor como no público. Seja como for, a lembrança e fala de Zarvos sugerem um rigor crítico com que ele também olhava a produção da tal rapaziada que selecionou para, com isso, diante de sua concordância com o diagnóstico de Silviano – que também está sujeito às ficções e monumentalizações da memória – entender que, naquele contexto do *Terça*, o proceder era mais importante que a suposta “qualidade” das obras apresentadas. O poema estava na existência daqueles poemas, daqueles encontros, daqueles gestos mais do que nas palavras escritas e ditas.

Há, na crítica de Silviano, também certa exigência de seriedade, qualidade efetivamente rara na produção artística de então, como antídoto à juventude perpétua que caracteriza tanto as vanguardas artísticas quanto as bandas de rock. Trata-se de ponto paradoxal: tanto Silviano quanto Zarvos são autores libertários e iconoclastas em diversos aspectos, mas que se fiam em estudos clássicos que se contrastam com, por exemplo, o arcabouço da geração marginal ou dos punks.

No entanto, por mais que Zarvos ainda sentisse, para a feitura do *Terça*, a

²²⁵ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

²²⁶ SANTIAGO, S. Entrevista ao autor: 20/06/2019

²²⁷ Id.

necessidade de respaldo institucional, ao passar dos dias - e dos anos, em retrospecto - foi ficando claro que eram os jovens poetas o mais importante. Não por acaso, o próprio Zarvos se colocou como agente provocador da ameaça institucionalizante dentro do *Terça*, criando gatilhos a serem acionados para deslocar o evento de qualquer engessamento eventual. No primeiro dia, durante a fala de Gerardo Mello Mourão, subitamente uma mulher pediu, da plateia, a palavra. No lugar de falar, porém, ela começou a cantar uma canção de Chico Buarque ao gritos e fora do tom - e sem jamais parar. Gerardo, desconcertado, perguntou a Guilherme, ao seu lado na mesa, se não deveriam chamar a segurança. Ao fim do número, porém, Zarvos foi até a moça e a parabenizou: era a atriz Isabela Lopes, realizando performance encomendada, para deleite do organizador.

OS MARGINAIS DE ONTEM

Se entre Silviano e o público houve a impressão de enfrentamento, na mesa de encerramento, justo no dia que viria a forjar o espírito inicial e fundamental para o surgimento do CEP, o que havia era mais do que um embate: um acerto de pazes. Antes do Boato invadir o teatro, antes mesmo do evento acontecer, a paz teve de ser selada não entre público e orador, mas entre os próprios cânones – entre Chacal e Heloísa Buarque de Hollanda.

O encontro entre Heloísa e Chacal é página da história da cultura e da literatura brasileira: chamada para realizar em 1975 o livro de número zero da Editora Labor, Heloísa decidiu reunir em antologia o que considerava o retrato de uma nova poesia, que vinha amadurecendo em dicção coloquial, humorada e ágil, aliada à autonomia simbólica das publicações independentes de então em plena ditadura militar. “Li todos os mimeógrafos e livrinhos artesanais da época, percebi que estávamos diante de um exercício interessantíssimo de articulação entre arte e vida”²²⁸, conta. O elenco que forma a antologia se tornaria (ou já era) estelar, com Ana Cristina César, Francisco Alvim, Cacaso, Roberto Piva, Torquato Neto, Vera Pedrosa, Waly Salomão, Geraldo Carneiro, Zulmira Ribeiro Tavares, Capinan, Bernardo Vilhena, Antonio Carlos Secchin e a poesia de Chacal.

Considerado documento fundamental da produção poética que ficou conhecida como “Geração Marginal”, a antologia *26 Poetas Hoje* tornou-se registro pacificado enquanto documento histórico de uma época e de uma ética que simbolizava um proceder diante do monstro da censura e da repressão – e, consequentemente, da literatura e cultura de então. “O termo ‘marginal’, (...) ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, do mercado editorial, e, sobretudo, do cânone literário”²²⁹, define Heloísa. Quando do lançamento da antologia, porém, as coisas não foram lidas com tanta clareza – nem se saíram exatamente bem, conforme relembra a curadora: “Lançamos a antologia em grande estilo (...) fiquei felicíssima e no dia seguinte comecei a ser condenada pelos professores, pelos poetas do concretismo, e por grande parte da ‘vida literária’”²³⁰.

²²⁸ HOLLANDA, H. B. 2019. p. 35

²²⁹ HOLLANDA, H. B. 2001. p. 159

²³⁰ HOLLANDA, H. B. 2019. p. 35

Até hoje eu não sei dizer o que aconteceu direito, o porquê dessa antologia incomodar tanta gente. Foi engraçado o tamanho da repercussão de uma simples antologia. Eu fiquei famosa, de repente, por causa desse livro. Famosa, de tanto que falaram mal. Foram muitas palestras, debates, até na SBPC [Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência] fui parar com os meus poetas. Tive que defender esse trabalho de críticas tais como “isso não é literatura”, “isso é a consagração da sujeira e do palavrão”.²³¹

O próprio Affonso Romano de Sant'Anna, antes de se tornar pai de Leca, foi um dos mais ativos críticos da primeira hora da geração marginal. Foi ele quem apontou a poesia da turma de Ana C., Cacaso, Torquato, Capinam, Bernardo Villena e Chacal como "lixeratura" - "uma poesia suja e mal feita", ou simplesmente "diarreia". Representada evidentemente pela figura de Chacal, mas também reconhecível como influência para boa parte da poesia e das práticas dentro do evento, aquilo que Affonso vira como defeito da Geração Marginal se tornaria influência imperativa para o que viria a ser o CEP.

Ainda não há um nome fixo para esse novo grupo de poetas. Alguns se chamam de “marginais” e uma revistinha surgida em Minas se classificou de “lixeratura” - a literatura do lixo, que traz para as vitrinas de cultura a sujeira da sociedade moderna. (...) talvez seja a prática daquilo que Manuel Bandeira, também poeta do cotidiano, há décadas chamou “o poema sórdido” – aquele texto que é como mancha lançada na roupa branca de quem passa. (...) Depois da poesia vanguardista para ser vista, temos hoje essa para ser falada. Depois da poesia limpa e formalista, uma poesia suja e mal feita. Depois da gaguejante poesia da década de 50, uma poesia discursiva. Depois da prisão de ventre do lirismo, a diarreia. (...) Seria possível também sintetizar essa nova poesia dizendo: finalmente o palavrão chegou à poesia.²³²

O passar dos anos traria o reconhecimento que oferecia sentido à enxurrada de críticas recebidas pela antologia quando de seu lançamento – significando a contundência do espírito iconoclasta e transformador daquela poesia e do gesto de Heloisa em publicá-la. O próprio Affonso, anos depois, faria remendo em sua crítica, dizendo que realmente se opunha em parte, mas que a coisa em si, em conjunto, era "uma proposta bastante saudável" - reduzindo seu ponto a uma analogia com um poema do Bandeira.

Curiosamente o sabor agri-doce das críticas retornaria na celebração pelos dez anos de *26 Poetas Hoje* – e não por persecutória da crítica ou da academia, mas sim de um dos seus próprios poetas. O comentário de Chacal em matéria celebrando a efeméride no Caderno B do Jornal do Brasil de 08/12/85 provocaria a cizânia

²³¹ HOLLANDA, H. B. 2019. p. 36

²³² SANT'ANNA, A. R. "Os Sórdidos" In: ____ Revista Veja 07/07/1976.

entre ele e Helô que só seria resolvida pela oportunidade (e necessidade) da participação de ambos em uma mesma mesa no *Terça-Feira Poética*, cinco anos depois.

“Onde estão os marginais de ontem?”, pergunta a chamada da reportagem. O tom dubio e quase surpreso sugerido na manchete segue pelos parágrafos introdutórios, antes de abrir espaço para os envolvidos com o livro, dez anos depois, comentarem os “elogios deliciosos” mas também as “críticas impiedosas” da “mais célebre e, até hoje, polêmica antologia poética publicada no Brasil na década de 1970”²³³.

Nunca antes reunidos sob a chancela de uma grande editora, e muito menos de uma multinacional – que viria a falir cinco anos depois – 26 poetas mal rotulados de “marginais”, cujas obras não ultrapassavam tiragens de 500 exemplares, encontravam, no final de 1975, o respaldo “oficial” de um sistema de produção, distribuição e venda de livros.²³⁴

Apesar de tudo, em verdade a reportagem elogia os autores e pontua a importância dos *26 Poetas Hoje* – cuja a linguagem “resgatava a coloquialidade da poesia modernista de Oswald de Andrade, além de outros poetas, como Manuel Bandeira e Murilo Mendes”, em antologia que teve o mérito de “revelar para um público maior a obra de poetas de qualidade, mas que especialmente inscreveu na literatura oficial a obra de poetas independentes”²³⁵. Em seu comentário, Heloisa posiciona, de forma leve e resguardada, a feitura e a importância da antologia – não sem admitir os constantes conflitos desde então.

Era um momento de restrição, de artimanhas para furar o bloqueio e criar um espaço próprio – que não era o da esquerda. É uma questão de sensibilidade para o momento. (...) É importante ser plural, naquela época não era possível. Interessa hoje botar o máximo de cacos no sistema, jogando em todas as posições.²³⁶

A declaração de Chacal, porém, deixa claro a que o texto de apresentação se refere quando diz que o rótulo e o sucesso da antologia até hoje “ainda irrita”. Segundo o poeta, a entrevista para a reportagem aconteceu em um dia de ressaca intensa, em época especialmente turbulenta, que o levou a “naquele estado, com a língua solta, falar cobras e lagartos da antologia”, como recorda. “Eu tinha bebido

²³³ STYCER, M. 1985. p. 8

²³⁴ Id.

²³⁵ Id.

²³⁶ HOLLANDA, H. B. In: ____ STYCER, M. 1985. p. 8

pra caralho na véspera, o repórter me liga, e eu disse coisas que achava mesmo, mas de uma forma que até hoje me irrita por ser de um mau gosto horrível”²³⁷.

Na reportagem Chacal afirma que a antologia era um “saco de gatos”, uma reunião inconstante e sem “estatuto” ou linha que a oferecesse especial sentido, tornando “todo mundo que escrevia poesia discursiva nos anos 70”²³⁸ um candidato eleito para fazer parte do grupo. Hoje ele reconhece valor especial na ausência de “estatuto”, como um movimento que “já nasce pós-moderno, que não se amarra”²³⁹ – mas, na fatídica entrevista, definitivamente sua opinião ainda não havia sido amenizada ou revista, e fervia em absoluta dissonância.

26 Poetas Hoje é um cocô cheiroso. Pegou o bonde atrasado da legitimação. Constatou o que já rolava há algum tempo. E misturou alhos e bugalhos, como uma Frente Liberal. (...) O livro é um grande engodo. Não se pode fazer certas misturas. É um livro que não tem importância nenhuma na literatura. Tem pessoas que vieram a reboque e que não prestaram, nem prestam, serviço algum à literatura.²⁴⁰

Chacal levanta pontos interessantes sobre o sentido e o valor de antologias de modo geral – pelo costumeiro esforço de tais empreitadas e da própria mídia em definir e rotular momentos e grupos, em gesto que costuma decepar arestas importantes e celebrar aspectos ou mesmo artistas que nada tem a ver com a ética e estética em questão. A intensidade das opiniões e a evidente infeliz escolha lexical encerraram, porém, maiores possibilidades para esse debate eventualmente valioso. “A credibilidade de um curador está nas escolhas que ele faz. A pessoa pode até não concordar com as escolhas, como fiz com *26 Poetas Hoje*, organizada pela Heloísa Buarque, mas deve admitir a coerência e a integridade da seleção”²⁴¹, escreveu Chacal, muitos anos depois.

Apesar dos cinco anos passados entre a reportagem e o evento, é fácil compreender o motivo pelo qual o convite para reunir Heloísa e Chacal na mesma mesa foi recebido com apreensão pelo poeta e desconfiança pela curadora. Segundo Zarvos, Heloísa inicialmente declinou com elegância o convite. A aposta, alta e arriscada, era importante para Zarvos, e assim também se tornou para Chacal – e, juntos, os dois visitaram Heloísa na mesma UFRJ onde haviam se conhecido poucos dias

²³⁷ CHACAL, Entrevista ao autor: 04/09/2019

²³⁸ CHACAL. In: ____ STYCER, M. 1985. p. 8

²³⁹ CHACAL, Entrevista ao autor: 04/09/2019

²⁴⁰ CHACAL. In: ____ STYCER, M. 1985. p. 8

²⁴¹ CHACAL. 2010. p. 180

antes, para um cerimonial reencontro, como um pedido de desculpas, a fim de que a parceria pudesse acontecer. E assim se deu, e o último dia do *Terça* se tornou o dia zero do CEP 20.000.

"A apresentação foi foda, tinha uma energia muito forte, e depois a galera tava em choque. O Chacal tava feliz da vida, a Heloisa tava impactada. Eu entendi que tinha dado certo"²⁴², lembra Dado. E se Zarvos ainda tinha dúvidas sobre se encontraria enfim o espírito de Kreuzberg no calor carioca, a resposta veio na apresentação do Boato. "Bom, aí temos alguma coisa", pensou, diante dos procedimentos do grupo. "Eles chegaram botando pra quebrar. O Boato parecia com o espírito de Berlim, de inovação, e ainda era ao mesmo tempo muito carioca"²⁴³.

E o Boato também se parecia muito com a Nuvem Cigana, ainda que não conhecessem o grupo quando se reuniram. Zarvos costuma contar a história de que um dia escutou uma fita K7 que registrava o falatório de uma pelada da Nuvem na década de 1970 - e que, em meio à gritaria do grupo em partida de futebol, ele tinha certeza que distinguia com clareza as vozes de Dado, Cabelo, Justo, e todos os membros do Boato. Para Cabelo, o fenômeno quase paranormal da percepção de Zarvos é exemplo perfeito do que o biólogo inglês Rupert Sheldrake desenvolveu como teoria e chamou de "Ressonância Mórfica" : certo conhecimento adquirido por indivíduos, que passa a ser rapidamente agregado ao inconsciente coletivo, e compartilhado por toda a espécie sem a necessidade de contato direto.

Era uma vez duas ilhas tropicais, habitadas pela mesma espécie de macaco, mas sem qualquer contato perceptível entre si. Depois de várias tentativas e erros, um esperto símio da ilha "A" descobre uma maneira engenhosa de quebrar cocos, que lhe permite aproveitar melhor a água e a polpa. Ninguém jamais havia quebrado cocos dessa forma. Por imitação, o procedimento rapidamente se difunde entre os seus companheiros e logo uma população crítica de 99 macacos domina a nova metodologia. Quando o centésimo símio da ilha "A" aprende a técnica recém-descoberta, os macacos da ilha "B" começam espontaneamente a quebrar cocos da mesma maneira.²⁴⁴

²⁴² AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

²⁴³ ZARVOS. Entrevista ao autor: 30/01/2019

²⁴⁴ ARANTES, J. T. 2002. Disponível em <http://galileu.globo.com/edic/91/conhecimento1.htm>

A MÍTICA CONVERSA

Quando a última tarde de *Terça-Feira Poética* se encerrou, em 05 de junho de 1990, o entusiasmo nos arredores da Faculdade da Cidade era inflamável. O então o Secretário de Cultura do Rio, Gerardo Mello Mourão, havia se espantado com o sucesso do evento - com a quantidade de jovens presentes para assistir e falar poesia. Quem se visitou os primeiros dias seguiu frequentando o teatro da Faculdade, e o público do evento cresceu fiel por cada dia - havia, portanto, uma turma significativo, que aparentava ser capaz de encher outros teatros.

Salvo Chacal, que já carregava vasta experiência com poesia e performance, eram todos neófitos em cada passo - mesmo Zarvos, que aos 33 anos estava muito mais próximo dos 39 anos de Chacal do que da adolescência de Levi e Michel, era também um iniciante. Se da política formal ele trazia currículo considerável, nas artes se reconhecia como parte daquela geração que ali florescia, junto com os anos 1990 que também estreavam.

Apesar do ânimo, a feitura do *Terça* havia exaurido Zarvos, que em princípio pensava em tudo, menos em dar prosseguimento imediato ao evento. A apresentação final, porém, disparou a fagulha que transformaria o frêmito em urgência - e a urgência em ação. "Foi o Boato que fez a liga de que algo tinha que acontecer - de que o evento tinha de ter continuidade"²⁴⁵. Chacal vaticinou: fosse como fosse, o *Terça* tinha que seguir. Zarvos compreendia o desejo, intuía o ato, mas não desejava a mesma estrutura - para continuar, era preciso mudar.

No último dia estava cansado da obrigação de trazer muita gente para o teatro da Faculdade da Cidade para os encontros com pensadores e escritores que admirava. Este modelo já não me entusiasmava, e conversando com Chacal falei que o evento tinha limites, e ele sugeriu que mudássemos o modelo, pensamos em nos concentrar num novo projeto, para além dos canônicos. O Sérgio Porto não era muito usado, Tertuliano dos Passos [*diretor da RioArte*] me conhecia, Chacal tinha nome e Carlos Emílio Corrêa Lima assegurava à instituição que não ultrapassaríamos os limites aceitáveis de comportamento.²⁴⁶

A conversa descrita acima aconteceu no Baixo Gávea, e a mitologia a congelou no tempo como um papo ágil e eficaz, que apresenta outro personagem fundador, de passagem contundente pelo início do CEP: o escritor e produtor cearense Carlos Emílio Correa Lima. Terceira boca desse mítico papo originário, Carlos Emílio cobria o *Terça-Feira Poética* para a publicação *Letras & Artes*, tabloide de

²⁴⁵ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 30/01/2019

²⁴⁶ ZARVOS, G. 2009. p. 43

literatura e artes que editava, ligado à Fundação Rio e à RioArte, onde trabalhava.

Fundada em 1979 e extinto em 2006, a RioArte, antiga Fundação Rio, era um instituto municipal que tinha como intuito promover e desenvolver os campos culturais mais diversos da cidade - e desenvolver políticas públicas da Secretaria Municipal de Cultura, assim como administrar espaços culturais. Gerardo Mello Mourão havia sido presidente da RioArte, e com ele Carlos Emílio havia se estabelecido como coordenador de editoração do instituto.

Apelidado de *L&A*, o tabloide fundado por Gerardo e editado por Carlos Emílio publicava poetas reconhecidos e jovens poetas - sua presença no evento era, assim, natural. Carlos Emílio vinha trabalhando para "ampliar os espaços para os novos poetas e escritores da cidade do Rio de Janeiro"²⁴⁷ desde o fim dos anos 1980, e aquele grupo que se reuniu para o *Terça* era também a encarnação das aspirações e do trabalho que a *L&A* vinha fazendo pelo cenário literário da cidade.

Era 1989, começo de 1990, eu estava muito envolvido com a confecção do Letras & Artes, o L&A, o Lá, tabloide de literatura e artes da Fundação Rio e do RioArte, em luta com a burocracia financeira (que fazia de tudo para que ele não saísse nos prazos certos), em oposição infiltrada ao testamento provinciano da literatura local, acadêmica em suas concepções até à laringe. A gente estava abrindo as páginas de um tabloide oficioso, arejando o espaço, mexendo com tudo ali dentro, fazendo cócegas no estômago do sistema, transformando uma publicação de uma instituição cultural do município numa coisa de feição alternativa, criativa, com raízes na luz, misturando povo e vanguarda, revolucionando o layout, virando de cabeça para o alto a diagramação, a noitegramação, trazendo gente nova para dentro da piscina de éter da criação – como o Pedro Amaral, o Alberto Pucheu, o André Brito, o Guilherme Zarvos, o Carlos Mundi, o Pedro de Brito, o Dado, o José Damasceno, o Raul Mourão, o Ricardo Maurício, o João Callado, o Maurício Salles, o Roberto Tavares, o Maurício Ruiz, o Marcos Chaves, o César Cardoso, o Nelson de Oliveira, o Mário Proença, o Bráulio Tavares, o Ricardo Basbaum, o Dau Bastos, o Guilherme Veiga, o Alex Hamburger, o Ricardo Vieira de Lima, o Fabiano Dias, o Adriano Melhem, o Rômulo Fritscher, a Paula Tavares, o Alexandre Mansur, o Pedro Besouro, o Fernando Santoro, o Emanuel Marinho, o Carlos Sansolo, o Marcus André e uns mais já estabilizados mas não em fase de acomodação, como o Leonardo Fróes, o Arthur Omar, a Ivana Bentes, o Manoel de Barros, o Elyseu Visconti, o Júlio Bressane, o João Silvério Trevisan, o Chico Alvim, o Chacal, o Murilo Schneider, o Darcílio Lima, o Walter Firmo, o Saulo Pereira de Mello, o Jamil Damous, o Ivan Junqueira, o Ivo Barroso, o Franklin de Oliveira, o Tunga, o Waltércio Caldas, o Haroldo Viegas, o Miguel Rio Branco, o Paulo Herkenhoff, a Lélia Coelho Frota, o Samaral, a Denise Emmer, o Frederico Gomes, o Mario Chamie, o Armando Freitas Filho, o Pedro Pellegrino, o João Carlos Rodrigues, o Roberto Piva, o Trimano, a Hilda Hilst, o Fausto Wolff, o Ricardo Guilherme Diche, o Francisco Carvalho, o Ailton Monte, o Moreira Campos, o Carlos Augusto Viana, o Fernando Fortes, a Olga Savary, a Heloisa Buarque de Hollanda, o Renato Cordeiro Gomes, o André do Carmo Seffrin, o Fred Castro Chamma, o Newton Cavalcante e centenas de outros de todas as partes do Brasil por todas as páginas da mais democrática publicação cultural que o Rio de Janeiro já teve até hoje.²⁴⁸

²⁴⁷ LIMA, C. E. C. *Inventário*. 2000. p. 30

²⁴⁸ Id.

A figura enérgica e irrefreável, sempre falando e procurando fazer acontecer que ainda hoje é Carlos Emílio naturalmente se colocou como mobilizador do entusiasmo que tomou conta do grupo ao fim do *Terça*. E por estar então ligado ao poder, rapidamente ele se prontificou em ajudar na ponte entre o grupo e Tertuliano dos Passos, que em 1990 presidia a RioArte. Chacal e Zarvos se tornaram as duas lideranças do processo de continuidade do *Terça*, e Carlos Emílio foi a terceira ponta desse esforço, triangulando a fundação do evento por vir.

Da faculdade da cidade para o baixo era um pulo. zarvos e eu moramos na gávea. aí entre uma e outra cerveja, achei que o terças tinha que continuar para o bem da humanidade. ele argumentou que mesmo com o apoio do rioarte, era um projeto de vida curta. nomes de renome são pessoas caras e ocupadas. mas (olha a brecha, tatui) havia espaço para um projeto que levasse poesia ao público.²⁴⁹

E não haveria cenário mais apropriado para essa cerimônia de fundação e batismo, do que o Baixo Gávea, epicentro boêmio das reuniões ébrias e encontros incontornáveis, onde tudo parecia acontecer. A cena foi transformada em um mini roteiro por Chacal para seu livro de memória *Uma História à Margem*.

Locação: Baixo Gávea / ext / noite = 3 caras sentados numa mesa na calçada do antigo Sagres, na esquina da praça. A conversa rola.

CHACAL: as Terças Poéticas, para o bem da nação carioca, devem se perpetuar. Vida longa ao Pernalonga!

ZARVOS (chupando um chopp): mestres são seres olímpicos, esquivos, inacessíveis. Descansem em paz! Viva a rapaziada!

CARLOS EMÍLIO (para um Brasil de audiência): enchamusquemos a elite ilustrada e, sobre as cinzas da quarta-feira, proclamemos a quinta dos novos nefelibatas. Garçom, uma malzbier!

Esse seria o diálogo ideal, mas o que se deu foi o seguinte, mais ou menos:

CHACAL: Zarvos, as Terças Poéticas têm que continuar. A garotada tá pedindo. Vamos em frente.

ZARVOS: Só se for sem a velha guarda. São muito ocupados. É difícil de agendar.

CHACAL: Então vamos propor uma programação só com a garotada e o pessoal da nossa idade, da idade média. O nome? Quem sabe um nome curto? CEP? O código de endereçamento postal do Rio.

CARLOS EMÍLIO: CEP 20.000. Acho que o Tertuliano dos Passos, Presidente da RioArte, banca a ideia²⁵⁰.

O projeto original, que seria levado pelo trio até Tertuliano, incluía uma

²⁴⁹ Revista O Carioca. 5 anos do CEP

²⁵⁰ CHACAL. 2010. p. 159

série de oficinas como contrapartida, para seduzir a RioArte e oferecer sentido diretamente pedagógico à iniciativa que ainda era parida amorfa, e só ganharia cara e corpo na prática - na quentura dos primeiros dias. A ideia era que as oficinas fossem divididas em três temas: Poesia, Música e Teatro, e acontecessem na Faculdade da Cidade. Sem uma apresentação em *power point*, um PDF explicativo, uma apresentação ensaiada, um projeto impresso ou mesmo um papel feito à mão ou rabiscado em um guardanapo de bar - com nada além da cara, a coragem, a lábia e o desejo – Zarvos, Chacal e Carlos Emílio foram ao encontro de Tertuliano para lhe explicar o que queriam fazer: o que o CEP viria a ser. Em um triunfo da informalidade, Tertuliano topou, e o primeiro dia foi agendado para a última quarta do mês seguinte, em agosto de 1990. As oficinas nunca chegariam a acontecer.

Pois bem, na hora de assinar, o Tertuliano olhou para mim, entre o sim e o não, e me perguntou: Carlos Emílio, você me garante que não vai haver gente fumando maconha lá dentro do Sérgio Porto? Eu sorri e disse que isso não era da nossa conta. Aí ele assinou a aprovação do projeto urdido por nós três: Zarvos, eu e Chacal²⁵¹

²⁵¹ LIMA, C. E. C. *Inventário*. 2000. p. 32.

CAPÍTULO 5

Todos nós somos amigos e estamos aqui nesta tarde para voar e fecundar alguma coisa que nós nem sabemos o que seja mas que é melhor do que tudo aquilo que a gente pensou que pudesse ser

Carlos Emilio Corrêa Lima

O PRIMEIRO CEP

O fim da tarde prometia chuva, e a expectativa era tão grande e nebulosa quanto as nuvens. Pouco mais de um mês havia se passado desde a animadora conclusão do *Terça-Feira Poética* e o novo horizonte que se abria através da garotada falando seus poemas de forma vigorosa, e do ânimo de Chacal em seguir em novo formato. Os artistas que iam se apresentar já se encontravam no teatro, após os preparativos que vararam a tarde, e junto da chuva aos poucos alguns rostos conhecidos começaram a se aproximar: Levi, Nina Becker, o pessoal do Pô, Ética, Marcus Paulista, Leca, Michel, e de um em um o Espaço Cultural Sérgio Porto se viu devidamente cheio quando da primeira edição do CEP 20.000.

O público que assistiu o *Terça* apareceu - ao longo dos dias que separaram um evento do outro, a divulgação foi intensa, não só pelos artistas que iriam participar do CEP, mas também pelos organizadores: Zarvos e Chacal afiaram as canelas e inauguraram a cerimônia de distribuição de filipetas que se tornaria parte fundamental daquela liturgia por pelo menos seus primeiros 15 anos. A arte da primeira filipeta ficou por conta do cartunista André Brito, que cravou um verdadeiro signo de época: feita em afirmativa e evidente estética de xerox, a ilustração traz um personagem de cavanhaque, cigarro pendurado na beira do lábio, com três braços, cada um com um envelope, sugerindo o trocadilho da sigla que batizou o evento.

O mítico Posto 9 da Praia de Ipanema era ainda um ponto de encontro entre a juventude dourada carioca e os desajustados que gostavam de assistir ao movimento das areias ao som de um baseado - e foi para lá que Zarvos e a primeira turma do CEP correram para divulgar a estreia vindoura. "Eu lembro do Michel e do Zarvos panfletando na praia. Era de se admirar a disposição quase que infantil de realizar o sonho"²⁵². Não houve, no entanto, nenhuma divulgação na imprensa, em nenhuma mídia oficial: o convite ficou mesmo pelas filipetas e o boca-a-boca para o primeiro dia. "Chovia, a divulgação oficial tinha sido tão ruim a ponto de não ter saído nem na programação diária dos jornais", rememorou Chacal, em texto para a primeira edição da revista *O Carioca*.

"Porra, não vem ninguém, não saiu no jornal... Por que não saiu no jornal?", pensamos. Não saiu porque a gente não mandou divulgação nenhuma pros jornais. Só distribuímos filipetas. Mas o Boato já era um grupo um tanto popular, o Pô, Ética também, o

²⁵² PIMENTEL, J. In: ____ *Inventário*. 2000. p. 70

Zarvos sempre com o telefone dele... (...) Às nove e meia da noite, molhadas, as pessoas começaram a chegar. Às onze, casa cheia. Quando o chamado é forte, você vai. Eu fui"²⁵³.

De certo modo, o proceder curatorial por trás da feitura do primeiro CEP também havia sido herdado do *Terça*: misturar gerações e manter em alta a tensão da diferença em encontro, trazendo jovens para perto de artistas experientes. Saíam de cena, no entanto, os cânones, e subiam ao palco, já despido de mesas, formalidades ou resquícios da liturgia acadêmica, artistas ligados à geração de Chacal - Zarvos seguia responsável por trazer a garotada. Para os desavisados ou que ficaram de fora da "programação oficial" por força de qualquer circunstância, um microfone aberto seria oferecido - e se tornaria parte fundamental do início dos trabalhos de cada dia de CEP - pelos minutos que abriam o evento, sempre devidamente entrecortado por poemas e comentários de Chacal e Zarvos como mestres de cerimônia.

Apesar dos 30 anos de vida, o CEP é, de certa forma, também um segredo da cultura brasileira, se posto na perspectiva da importância dos nomes que, nessas três décadas, passaram pela sua ribalta - e isso se deu desde sua primeiríssima encarnação, naquele agosto de 90. Pela ordem disposta na filipeta, apresentaram-se no primeiro dia Chacal, o cineasta, performer fotógrafo e artista plástico Arthur Omar, o poeta e letrista Tavinho Paes, o jornalista e poeta Ney Reis, o coletivo Gang Pornô, o grupo Pô, Ética, o performer e poeta Alex Hamburger, o poeta Samaral, o grupo Boato, a poeta Regina de Castro, e ainda Leila Maria (Black Blues) e Nininha. A filipeta prometia a exibição do filme *Assaltaram a Gramática*, de Ana Maria Magalhães e Rômulo Fritscher e a "redistribuição especial" do livro *A Cachoeira das Eras*, de Carlos Emílio Corrêa Lima.

A ideia de uma história do CEP 20.000 enquanto acontecimento corrente e factível exige que a construção e a escrita desse texto mudem de natureza nesse exato ponto, a partir de sua primeira edição. A narrativa pregressa ao CEP é feita de personagens e fatos específicos, como paralelepípedos de geometria definida para a construção de um caminho com começo, meio e fim. Quando chegamos às 21hs da quarta-feira do dia 22 de agosto de 1990, porém, esse caminho ganha veredas, bifurcações, canais, atalhos, braços e desdobramentos infinitos, encarnados em pessoas, ainda que a via principal siga existindo, desde então e até hoje.

Pois o que antes era formado por acontecimentos pontuais o bastante para

²⁵³ CHACAL em texto para a revista *O Carioca*. 1995.

formarem a inesquecível trajetória pessoal de quem conta, a partir do primeiro CEP a história se torna um imenso e amorfo amontoado de lembranças de um extenso acontecimento que é o evento – e que se divide em mais de 1000 edições ao longo de seus 30 anos. Tal amontoado se subdivide em cenas, enfoques, enquadramentos, deformações e invenções da memórias de cada uma das milhares de pessoas que passaram por lá - e das tantas páginas consultadas, vídeos assistidos, entrevistas capturadas e mais. Se, como nos lembra Waly Salomão, a memória é uma ilha de edição, depender dela para contar essa história é mergulhar num mar revoltoso e sem volta que não começa nem se encerra - e que nem garante ser de fato o mar (ou sempre o mar) e não somente (ou eventualmente) o evidentemente falso (e por isso belo) mar de plástico de Fellini em *E La Nave Va*.

O mergulho que começa nessa abertura oficial do CEP já é montado por peças da memórias que desaparecem e retornam em outros formatos, através de escritas e entrevistas, se tornando assim uma vereda ainda mais estreita. Percorrer tais caminhos é também a tarefa - que começa sobre o primeiro dia: as lembranças são gerais e escassas, a não ser pelo forte impacto que o evento causou nos presentes. "Mas de repente foi começando a encher, a chuva foi diminuindo, e quando a gente viu, estava lotado", remonta Chacal. "E foi um acontecimento na cidade, porque havia uma demanda reprimida por algo como aquilo - daí veio o sucesso estrondoso do CEP nos primeiros anos, ao longo dos anos 1990"²⁵⁴. O cenário cultural jovem, advindo da década anterior, vivia sob forte controle mercadológico, e o CEP atuava na direção contrária.

A coisa estava excessivamente formatada ao mercado. As bandas de rock que estouraram nos anos 80 já tinham as gravadoras, o mercado mesmo. A gente entrou no refluxo desse movimento, que a indústria cultural já tinha deglutido, e precisava de alguma coisa nova. O rock tava caindo, o sertanejo tava subindo, a garotada tava meio perdida, e daí surgiu essa proposta coletiva, de se divertir, de zoar e pensar, sentir - que nada tinha a ver com o mercado propriamente. Claro que o mercado tava sempre rondando, e vários grupos saíram dali, mas essa não era a proposta do CEP.²⁵⁵

A proposta era deslocar a institucionalidade que ainda havia no *Terça*, para um local de maior liberdade, e que incluísse a "festinha" como força motora tão importante quanto a poesia. Se abrindo ao experimento artístico de forma franca e sem maiores hierarquias, o CEP era um lugar que trabalhava na frequência da tal

²⁵⁴ CHACAL. Entrevista ao autor: 17/04/2019

²⁵⁵ Id.

necessidade de cantar de João Cabral.

Vão chegando os 17, 18 anos, e você vai começando a achar sua família meio desagradável - ao menos se você é artista, humanista. A vida fica um pouco uma merda, mas lá não. Lá a gente vai esquecer, vai rir, vai produzir. Acho que essa sempre foi a essência do CEP: um lugar pra se encontrar gente de qualidade, que foi escolhida pela galera, que é aplaudida pela galera, que não é um produto global e imposto. E as pessoas querem cantar, querem conversar. Um lugar que te dê total liberdade, e que você possa fazer pelo fazer.²⁵⁶

Se o CEP enquanto possível heterotopia ou zona autônoma temporária era (é) esse "lugar", que em princípio pode aportar em outros teatros e acontecer, a verdade é que o local em que esse fenômeno de fato se dá em sua maior potência é sempre foi o Espaço Cultural Sérgio Porto, no bairro do Humaitá, colado a Botafogo, um dos corações da Zona Sul do Rio de Janeiro. É de tal forma no Sérgio Porto que essa zona, autônoma e literal, acontece com mais força, que desde então e até hoje muita gente metonimicamente confunde lugar e evento, e chama o espaço cultural simplesmente de "CEP" - independentemente do que estiver em cartaz.

²⁵⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 30/01/2019

SÉRGIO PORTO

Até o início da década de 1980 o Espaço Cultural Sérgio Porto funcionava como um depósito de merenda escolar do município, esquecido e sem nome no meio do Humaitá. Em 1983 sua administração foi assumida pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, e o local, ainda um galpão, passou a receber eventos culturais - inicialmente ligados às artes plásticas.

A inauguração oficial do Sérgio Porto como espaço cultural, com o nome em tributo ao grande cronista carioca, só aconteceria, no entanto, em 1986, mas logo no ano de sua abertura a exposição coletiva *3.000m3* daria o tom que se tornaria espécie de sangue corrente do espaço: estar ligado umbilicalmente às vanguardas, ao experimental, às novidades. Com curadoria de Everardo Miranda, a coletiva reunia Waltércio Caldas, Cildo Meireles, Antonio Dias, Artur Barrio, Umberto Costa Barros e Tunga, curiosamente filho de Gerardo. Foi justo o Presidente da RioArte quem inaugurou o espaço com uma carta que, entre a profecia e a definição, pode servir como delicado mapa sobre não só a natureza do espaço, como também sobre o esforço oficioso de se trabalhar com cultura no Rio de Janeiro - no Brasil.

CARTA DE GERARDO MELLO MOURÃO NA INAUGURAÇÃO DO ESPAÇO CULTURAL SÉRGIO PORTO, EM 21 DE OUTUBRO DE 1986

Foi necessário cerca de três anos de luta e dedicação para que a Fundação Rio pudesse entregar ao público carioca – como o fará no dia 21 de outubro de 1986 – o Espaço Cultural Sérgio Porto. Ali na rua Humaitá, 163, em um dos bairros mais tradicionais da zona sul do Rio, estão plantadas as bases de um endereço que pretende ser um agente dinâmico e polarizador da vida inteligente da cidade: um espaço aberto à permanente ebulição da arte em todas as suas manifestações, capaz de centralizar a atividade criadora e integrar público e artistas de todas as áreas em um só movimento renovador e vigoroso.

O Espaço Cultural Sérgio Porto reafirma a tendência moderna e revolucionária – observada nas grandes capitais do mundo – de reunir em um só ponto, a história, o debate e o processo criador das diversas faces de um só prisma: a cultura. Música, teatro, cinema, vídeo, fotografia, artes plásticas e literatura coexistindo e interrelacionando-se em um movimento catalisador, oferecendo ao público e aos próprios agentes e produtores de arte, um caleidoscópio de possibilidades.

Assim o Espaço Cultural Sérgio Porto – em homenagem aquele que encarnou, quer sob o heterônimo Stanislaw Ponte Preta, quer sob seu próprio nome, a imagem do carioca típico, do homem afável e mordaz, *flatteur* e político – propõe a revitalização do viver civilizado do Rio.

1. Em teatro, o projeto prevê o debate sistemático sobre a prática e a teoria de processos de criação, ciclos de leitura, ensaios públicos e a ocupação de uma área de 500 metros quadrados para a realização de shows e espetáculos teatrais.

2. Em música, propõe-se o funcionamento simultâneo de audições de discos comentadas, concertos, oficinas instrumentais, pesquisa e feira de instrumentos e materiais musicais.

3. Em cinema e vídeo, a inauguração de uma sala de projeção e mostra permanente de ciclos fundamentais à compreensão da história do cinema.

4. Em artes plásticas, exposições, arquivos audiovisuais e realização paralela de conferências e debates.

5. Em literatura, programação de seminários, cursos, encontros, conferências e lançamentos de livros, além da organização de uma biblioteca de cultura e arte contemporânea.

Essa atividade abrangente que ocupará toda a semana, de manhã à noite, tem um objetivo fundamental, qual seja o de centralizar em um só espaço – o “Sérgio Porto”- um público jovem e preocupado com o “fazer cultura”, ponto de partida para a identidade e afirmação de um povo em qualquer processo civilizatório. Se é verdade que um país só se funda quando é fundado culturalmente, esperamos poder contribuir através do Espaço Cultural Sérgio Porto, para alicerçar as bases futuras de uma civilização brasileira.²⁵⁷

O Sérgio Porto foi também palco fundamental para a chamada "Geração 90" nas artes plásticas, tendo ajudado a oferecer visibilidade para o trabalho de nomes como Ernesto Neto, Ricardo Basbaum, Márcia X., José Damasceno, Marcos Chaves, Efrain Almeida, Fernanda Gomes e outros. Não é por acaso, porém, que boa parte desses nomes também passaram, como artistas e/ou público, pelo CEP: foi através do CEP que o Espaço Cultural encontrou sua mais sólida identidade relacional com a cidade - um local a ser ocupado, a ser vivenciado por jovens, como mais do que um teatro ou uma galeria, um local de encontro.

O que nos primeiros anos era somente um grande galpão sem separações entre a entrada, o lobby e o "teatro" - um imenso cubo preto, com arquibancadas móveis, um chão de tábuas de madeira e um girau à altura da cabine de som e luz, de onde a plateia também podia assistir às apresentações - hoje se transformou em um espaço mais formal e definido. Atualmente o Espaço possui um lobby com bar (e não mais somente o isopor repleto de cervejas do querido Seu Jeová, funcionário do espaço e responsável pelo estoque etílico dos primeiros anos do Sérgio Porto, que ao lado de Mineiro e Bactéria formam a equipe técnica dos anos de ouro do espaço) mas o teatro propriamente, porém e felizmente, segue um cubo preto com suas arquibancadas que podem ser posicionadas das mais variadas formas, de acordo com o dia e o desejo de quem for se apresentar.

O palco não há: somente através da disposição ou o encaixe de praticáveis

²⁵⁷ MOURÃO, G. M. In: ____ CHACAL. 2010. p. 171

para separar, na mais tênue quarta parede possível, artista de plateia. Não sendo um teatro lustroso, moderno ou ostentoso sob qualquer tradição, o Sérgio Porto é um espaço afeito à horizontalização, à quebra de paredes e hierarquias, despido de grandiosidades arquitetônicas (um tanto *anti-panóptico*) e afeito às adaptações ou mudanças eventuais. É nesse ponto que ele se aproxima da heterotopia de Foucault, desenvolvida a partir da obsessão do autor pelos espaços e em relação direta com a arquitetura – a ciência da heterotopia se apresenta em fala do filósofo em conferência para o Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris, em 14 de março de 1967. Se no início a heterotopia atuava no campo da linguagem, ela rapidamente se desloca para o campo dos espaços.

A heterotopia torna-se um dado central em Foucault, e a heterotopia, a fenomenologia da dispersão anárquica do poder. (...) É a incongruência do conteúdo que designa a arquitetura como heterotopia, e não o jogo de oposição ou de contestação, qualitativa ou simbólica, dos outros espaços que este último institui, por sua função, sua forma, suas rupturas²⁵⁸

A maneira com que o Sérgio Porto foi e vem sendo tratado pelo poder público, no entanto, em certo modo se assemelha à relação avessa ou turbulenta do CEP com o mercado, o *showbusiness*, o sustento, o reconhecimento. O orçamento é perpetuamente escasso e, ao longo dos anos, as três grandes obras que sofreu, ainda que possam ter ampliado e melhorado possibilidades de utilização do espaço - e, ao mesmo tempo, diluído sua primeira identidade franca e charmosa, até 1999 - jamais resolveram o dilema da falta de isolamento acústico, que até hoje pauta e dinamiza todo e qualquer acontecimento em seu palco e arredores.

Às vezes você para pra pensar e conclui: tinha um espaço, né? Como um espaço é importante (...) Era um espaço de vivência de emoção muito fértil, muito rico. Isso era mágico. Uma geração de criadores e criadoras ebulindo ali com um espaço maravilhoso, tocado por alguém inspirador. Uma coisa levava a outra - fez a coisa crescer, inspirou tantos artistas, tantas pessoas, e existir até hoje é incrível – diante de todas as questões de cultura, de política, que passamos e ainda estamos passando. Um projeto longo, com pessoas incríveis participando, cruzando diversas gerações.²⁵⁹

As singularidades do Espaço ajudaram a formar o CEP em sua relação com o público e dele com os artistas, mas os arredores do prédio também foram funda-

²⁵⁸ DEFERT, D. In: ____ FOUCAULT, M. 2013. p. 48-49

²⁵⁹ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2020

mentais para a expansão e experiência desse encontro em caráter ainda mais profundo e duradouro. Não somente pelo centro espírita do outro lado da rua, mas principalmente pelo posto de gasolina praticamente siamês, que sempre serviu como fonte de cerveja, cigarros e acepipes, ponto de encontro e reencontro, antes, durante e ao fim de cada CEP, para seguir o papo, o álcool, a paquera e até mesmo os poemas, diversas vezes bradados diretamente dos degraus da loja de conveniência. Não era incomum que dezenas ou até centenas de pessoas ocupassem o espaço que margeia a pista de abastecimento, diante do balcão da loja, como uma segunda parte do mesmo evento - após o fim do CEP efetivamente, mas antes de todos migrarem para o Baixo Gávea ou, atualmente, para o boteco Boa Pinga, na fronteira entre Humaitá e Botafogo.

AS ARMAS E OS BARÕES ASSINALADOS

Lotado ou vazio, o Sérgio Porto é como uma câmera escura, literal e simbolicamente: vedando a entrada de luzes indesejadas, guardando o mais absoluto blecaute - e metaforicamente como uma câmera fotográfica, capaz de registrar a luz que entra e transforma-la em imagem. Foi esse breu de agosto de 1990 que o Boato utilizou como dispositivo para sua performance no primeiro dia de CEP, acendendo e apagando fósforos próximos de seus rostos, sem nenhuma outra luz acesa, com cada membro do grupo em chama para falar os poemas.

Desde as apresentações anteriores ao *Terça* que o Boato complementava os poemas com objetos exóticos como cenografia ou mesmo instrumentos musicais criados pelo grupo para se juntarem às percussões e a guitarra e servirem como base para performance geral. Havia, por exemplo, uma grande bacia de metal para ser batucada, e também o "Redôngulo", um aro de basquete tornado no primeiro "triângulo-redondo" da história do baião.

Agosto de 90. Humaitá, Rio. Uns caras de vários tamanhos entram fazendo zuada pelo meio das pessoas que lotam o espaço naquela quarta-feira chuvosa. Era a estreia do cep vinte mil. O Boato leva a galera ao delírio com uma sucessão de tiros curtos na boca do estômago. "Carros. Carros. Carros. E a Voluntários. Carros. Carros. Carros", bradava com precisão Justo D'Ávila. "Bem que tentaram tirar a minha vida tranquila. Mas ainda não conseguiram prender cobra em jaula de gorila", dizia um cara esquelético por nome Cabelo. Eles eram Celão, Dado, Cabelo, Beto, Montanha, Justo. Corta.²⁶⁰

Para fundar o CEP 20.000 em sua grande abertura, Dado decidiu evocar Luís de Camões. Em paráfrase cênica para encarnar o olho perdido em batalha pelo poeta português durante seu autoexílio na África, por volta de 1540, Dado postou um pedaço de plástico sobre o olho direito feito um tapa-olho, empunhou seu fósforo como *spot* de luz enquanto, do alto da escada que levava ao girau do Sérgio Porto, disse em altos brados os versos do primeiro canto de *Os Lusíadas*.

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram

²⁶⁰ CHACAL. 2010. p. 160

Foi Emmanuel Marinho quem dirigiu a primeira performance do Boato no CEP. "Ali era totalmente intuição. Eu tava lendo Camões na época, que amo até hoje, mas não tinha concepção do poeta como fundador", afirma Dado. "Hoje acho que Camões fundou tudo - até o CEP"²⁶¹.

Um dos números do Boato foi a apresentação da primeira estrofe de *Os Lusíadas*, falada por mim, num sotaque de português de piada, sentado no alto da antiga escada do mezanino, com um tapa-olho de plástico. Mais de uma década depois, eu mencionaria (em entrevista para o documentário *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos) este momento como um símbolo da inauguração do CEP, do advento de algo novo, o épico de Camões fundando um país, e aquela tribo utópica ali no Humaitá, fundando um espaço, nossa pequena nação.²⁶²

Apesar do impacto de sua apresentação no *Terça*, misteriosamente Guilherme Levi não foi convidado a se apresentar no primeiro CEP – e a volatilidade dos arremedos de roteiros preparados para conduzir o evento, que se tornaria marca de sua realização, foi inaugurada por Levi no dia da fundação. "O Chacal quase só colocou a galera dele, a geração mais velha no primeiro CEP", lembra. "Eu não fui chamado, não estou na filipeta, mas invadi o palco e falei um poema. No segundo eu já fui convidado, e começou a entrar uma galera mais nova"²⁶³. Desde o início, portanto, a abertura ao improviso, ao desejo momentâneo, ao ocasional e até mesmo à literal invasão se impôs como espécie de ética da condução do CEP, que jamais se tornaria impermeável ao imponderável.

Não foi somente Levi, no entanto, que determinou tal ética desde a primeira edição: Carlos Emílio, de forma mais consciente e elaborada, preparou uma performance que se tornaria sua marca nos primeiros anos, e que, ainda que provocasse eventual discórdia, abria sentido para participações inesperadas, tão importantes para a dinâmica e mesmo o legado do evento. Eram as "Interrompeças", intervenções súbitas e propositais em outras apresentações, nas quais Carlos Emílio invadia o palco e falava um poema ou comentava o que lhe desse na veneta.

Ninguém poderá esquecer a noite do primeiro CEP. Não sei onde arranjei coragem para inaugurar as instalações nômades performáticas que chamei de "interrompeças" ou "irrompeças". Muita gente ainda hoje parece que não entendeu bem a coisa. Também não era por menos. Eu entrava com tudo, com uma performance no meio de uma performance de um outro poeta ou no meio de um grupo de músicos sem avisar. E imaginem o que não

²⁶¹ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

²⁶² AMARAL, D. 2014. p. 49

²⁶³ LEVI, G. Entrevista ao autor: 31/05/2019

acontecia e principalmente o que acontecia²⁶⁴.

Ainda que impostas à força, a anarquia e a provocação sugeridas pelas interrupções de Carlos Emílio, assim como pela sanha irrefreável do jovem Levi, ajudaram a oferecer espírito vivo ao evento. Trata-se do frêmito que Ericson Pires chamaria de "a instantaneidade do instante" ou "Hapax", expressão latina que, em sua origem significa uma palavra que só ocorre uma vez em um registro escrito ou mesmo em todo um idioma, e que Ericson se apropriaria para batizar sua banda, alguns anos após a fundação do CEP. Manter-se aberto ao abrupto, ao inesperado, ao episódico permitiu ao CEP ser sempre extemporâneo e incapturável em suas predileções, pelo sucesso de um ou outro artista ou por demandas de produção e mercado.

"Meu encontro com o Carlos Emílio foi muito especial, porque ele é muito inteligente e também desrespeitoso com as instituições", explica Zarvos, que, se à época da fundação ainda se mantinha mais sob o controle da manutenção das conquistas culturais que vinha alcançando também através de sua boa relação com o poder público, rapidamente se tornaria herdeiro direto da ética proposta por Carlos Emílio. "Chagal nunca tinha estado em uma instituição, e Carlos Emílio era editor-chefe de uma, e ainda assim conseguia desorganizar sem medir consequências"²⁶⁵.

Carlos Emílio também aproveitou a noite para, como sugere a inscrição na filipeta, relançar seu primeiro livro, *A Cachoeira das Eras*. Naturalmente que tal cerimônia não seguiu a liturgia de um lançamento comum, e no lugar de assinar exemplares, o autor literalmente lançou seus livros à plateia de mais de 250 pessoas que lotava o espaço – chegando a atear fogo a algumas cópias antes de atirá-las na direção do público.

A mesma timidez que impediu Michel Melamed de participar do *Terça* ainda o inibia no primeiro CEP. Entusiasmado com as "Interrompeças" e a invasão de Levi, Zarvos aproveitou o calor do momento para sugerir que Michel fosse finalmente ao palco para falar um poema seu. Diante de mais uma negativa inibida, ele então criou uma narrativa fortuita para que Michel participasse, durante o perigoso relançamento de *A Cachoeira das Eras*. "Eu falei 'então você vai lá e dá um tapa na cara do Carlos Emílio', e foi isso a primeira coisa que o Michel fez no CEP.

²⁶⁴ LIMA, C. E. C. *Inventário*. 2000. p. 32

²⁶⁵ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

Em seguida ele começou a falar"²⁶⁶.

"Era uma figura maravilhosa, um gentleman, tava mais no início, como um dos criadores. Tinha performances maravilhosas, bem dândi, como dar com o livro na cara do outro", lembra Michel sobre Carlos Emílio. "Ele é um desses caras que abriu muito pra nós". Anos depois, em 2002, ligado à Secretaria de Cultura da cidade, Carlos Emílio seria responsável por levar um grande grupo de poetas representando o CEP à Bienal do Livro de Fortaleza, para realização de uma série de apresentações inesquecíveis na capital cearense.

O que a gente precisava era criar uma amplidão de convivência, juntar as tribos numa imensa constelação de todas as artes. (...) Contra todos os regionalismos, inclusive o urbano, mas sim com a imersão na mistura de tudo para se criar uma outra coisa que ainda não pode dizer o seu nome porque ainda está em "translormaçoão"²⁶⁷

²⁶⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

²⁶⁷ LIMA, C. E. C. *Inventário*. 2000. p. 32

NOS FEUDOS DOS BUEIROS CARETAS

O primeiro ano do CEP transcorreu glorioso, uma quarta-feira por mês, com Zarvos e Chacal dividindo a tutela de tudo feito verdadeiros parceiros, ainda que a condução propriamente dita incluísse outros - raro é encontrar alguém que tenha participado ativamente do início do CEP e não tenha sido (ou se sentido) um pouco produtor e apresentador: e todos têm razão, mesmo quem não tem. Os dias de CEP lotavam, a garotada se misturava mais e melhor com a turma que Chacal trazia de sua geração, e aos poucos o desejo de estender à festa o *Terça-Feira Poética* foi se tornando um incontestável e interessante acontecimento próprio.

O poeta e compositor Tavinho Paes foi um desses que ajudou nessa formação e fazimento - além de ser um performer que jamais deixou de se apresentar. Em texto para a revista *CEPensamento*, editada em 2005 por Zarvos quando dos quinze anos do CEP, Tavinho inventaria uma coleção de cenas que sua memória guardou desses primeiros meses, e que ajudam a melhor remontar o irremontável e trazer à luz do texto o que efetivamente acontecia entre agosto e dezembro de 1990.

Nos meses seguintes [*ao primeiro dia*], o evento veio cheio de novidades, discutidas sem profundidade entre os demais organizadores e centralizadas como uma pauta de posições que tinha como finalidade reunir diversos segmentos criativos numa miscelânea de gerações sem vínculo entre si e sem metas determinadas. (...)

Numa lona de cobertura de carga para caminhão, um backdrop para o palco havia sido toscamente pintado: sobre um fundo predominantemente vermelho, caracteres e sinais em branco e preto foram adicionados, pretensiosamente tomados e copiados das amostras do construtivismo russo do começo do século, com a intenção de identificar o evento nas fotos que por ventura chegassem à imprensa e lá fossem publicadas. (...)

O projeto de vídeo passou a ter uma importância vital na pontuação e no desenvolvimento de um flexível roteiro elaborado como guia de rótulo. (...)

Durante aquela primavera, enquanto Jeová vendia cervejas num isopor, o diferenciado público entrou em contato com algumas raridades do que restara do underground dos anos de chumbo; Emmanuel Marinho trazia a técnica teatral para o ato de dizer poemas; Mano Melo ainda não havia comido a Madonna nem feito sexo em Moscou, e tinha como carro-chefe o traficante-vampiro Ciro, o esfomeado Jimi Rango e o engraçadíssimo Jacaré-Careta; Arthur Omar apresentava-se tocando teclados com samplers; Guilherme Levi era um menor de idade disposto a pôr para fora suas posições com palavrões cheios de sinceridade; A dançarina Nilaya girava sem ficar tonta por mais de uma hora consecutiva num canto do galpão, executando uma dança sufi sagrada para indianos; Paula Gaitan recitava em seu espanhol aporuguesado sobre uma base pré-gravada, na qual o mesmo poema em francês e inglês surgia repetido em várias camadas desencontradas e aleatoriamente justapostas, enquanto, ao mesmo tempo, sobre as cabeças do público, uma malabarista executava seu número num trapézio; Ana Magalhães apresentava seu *Assaltaram a Gramática*, documento-ficção sobre a geração mimeógrafo, onde eu, de cabeça raspada, sequestrava o embaixador Chico Alvim numa calçada de Copacabana; A neta da Mãe Menininha do Gantois, Mônica Millet, vestida de ogã improvisava pontos nos três atabaques do candomblé, enquanto a estreante Elisa Lucinda apresentava seus versos longos e decorados, dados ares femininos ao Clube do Bolinha; Pedro Luis cantava seus futuros sucessos d'A Parede, num banquinho e violão; (...)

A língua de erres consonantais de Bruno Levinson apresentava poemas ao som de cellos e violinos executados ao vivo; Guilherme Zarvos, à la Allen Ginsberg, apresentava seus poemas acompanhado de um gigantesco coral, com bailarinos e figurinos especialmente criados para a ocasião; O chefe dos Hell's Angels tocava guitarra para Daniele Daumerie ler poemas do século passado; Fausto Fawcett levava pela coleira outras Kátias Flávias para passear naquele inferninho re-estilizado; O apresentador nunca era o mesmo a cada atração e a cada edição do evento e interagia com a plateia, transformado o inusitado espetáculo num autêntico programa de auditório da era do rádio; O radialista Cristiano Resende lia seus poemas operando uma mesa de corte ao vivo, instalada diretamente no palco; Aimberê César fazia strip-tease e, nu em pelo, exibindo uma piroca cavalara, tocava sax, informando ao respeitável público as bases naturalistas de seu conceito zen-nudista aplicada às artes da palavra falada; Acompanhado pelos improvisos ao piano de Ricardo Bacelar, Jorge Salomão e o transformista Luddy, entre muitos outros, recitavam seus versos de maneira nova e arriscada; Jorge Mautner, Arnaldo Brandão, Macalé e outros nomes, como os Irmãos Campos, deram canjas extraordinárias; Alex Hamburger, em performances minimalistas, revelava uma bem-humorada poesia sonora, utilizando objetos como chaves, pentes, cadeiras se quebrando, etc...;

Fumavam-se baseados por trás dos biombos das exposições temáticas que ocupavam o mezanino; A plateia podia deixar mensagens para a eternidade numa câmera de vídeo instalada num depósito onde hoje está o bar; O público crescia a cada evento e no último desta série os pagantes contabilizavam mais de 300; O show durou mais de 4 horas consecutivas, o isopor do Jeová teve que ser renovado diversas vezes e até os funcionários da RioArte declamaram; Os principais jornais, algumas televisões (incluindo a Rede Globo), com a mesma timidez e a mesma economia na exposição do assunto que continuam a tratar a matéria até hoje, cederam à pressão e deram pequenas notas e reportagens anunciando a nova farra; A poesia saía do lenga-lenga insuportável dos sarais acadêmicos e oficinas literárias para conquistar o espaço integrando diferentes linguagens artísticas e multifacetados estilos de expressão sem reduzir-se ou adaptar-se a nenhum deles

Como identificou Chacal, em sua máxima radical: o CEP 20.000 introduziu na poesia do fim do século a palavra propriamente dita.²⁶⁸

Apesar do alto quilate dos que participavam e do sucesso de público à proporção do espaço - então com uma lotação maior em quase o dobro do que hoje é permitido, colocando em 1990 cerca de 250 pessoas a cada edição - , como o próprio texto de Tavinho sugere, o evento era ainda *underground*, pouco noticiado e mesmo notado pela imprensa. Entre os dois principais jornais que existiam na cidade, a primeira grande menção ao CEP sintomaticamente se deu através de uma carta, publicada no Caderno B do Jornal do Brasil, enviada pelo hoje juiz federal Adriano Saldanha Gomes de Oliveira. A missiva é crítica ferrenha, acusando o CEP de sectário, saudosista e, entre outros adjetivos, restritivo e repetitivo. Intitulada "Poesia Marginal", a carta segue aqui na exata forma que foi publicada, no dia 26 de dezembro de 1990.

Sob os auspícios da nossa prefeitura, através da Fundação Rio, o Espaço Cultural Sérgio Porto tem abrigado um projeto de divulgação e manifestação de poesia, intitulado CEP 20.000. Capitaneado pelo poeta Chacal, os eventos se propõem a estimular e resgatar o ato de realização poética enquanto performances interpretadas (elementos teatrais) e abrir espaço para a apresentação de novos artistas. Embora a divulgação do projeto tenha sido

²⁶⁸ PAES, T. In: ____ *CEPensamento*. p. 10

pouca, li no Jornal do Brasil a chamada no *Roteiro* e, como interessado em poesia, estive lá para conferir. Fui três vezes aos CEPs. Na primeira, desconfiei; na segunda, chamei um amigo que endossou minhas suspeitas, e na terceira, tive certeza de que o projeto sofre do mal abordado na excelente reportagem *O Tempo não passa no Brasil*, de Arthur Dapieve, publicada em 8 de dezembro. É uma coisa restritiva e repetitiva, saudosista e mitificadora, parada no tempo, direcionada para um confinamento da poesia nos feudos dos bueiros carretas de uma marginália cuja cultura fica estagnada porque acha que ainda é vanguarda. (...)

Entrei no Sérgio Porto pagando ingresso como qualquer mortal não marginal e de cara estranhei que muita gente passava direto pelo bilheteiro. Com meu amigo, na segunda vez, nos sentamos na frente, na lateral, perto de um telão que não funcionava. Comecei a reparar, então, que quase todos ali se conheciam e que (...) Chacal - chefe do cerimonial, ele subia ao palco para convocar seus súditos - chamava os participantes com uma intimidade insuspeita, enquanto uma menina aguardava ansiosa, atrás do telão, uma oportunidade, em vão. Claro que ela não o conhecia. (...)

A pior coisa que pode acontecer a qualquer manifestação cultural é virar *coisa de patota*, sectária e - absurdo! - censurar artistas que, ou não fazem parte da turma, ou se recusam a trajar o rótulo subdesenvolvido e burro de *marginal* ou *alternativo* porque sabem que a cultura só floresce se despida destes reducionismos que são tão revolucionários quanto um grupo MR-8 em 68 sitiado numa sala em sem armas para lutar (...) ²⁶⁹

Para além da tonalidade purista e conservadora que imprime, e da curtíssima perspectiva ao diagnosticar com fúria exemplar um projeto em construção através de somente três edições - perspectiva que simplesmente desaparece se posta à luz dos trinta anos que o evento viria a completar - a carta levanta pontos inquietantes. Nem tanto a acusação de saudosismo ou de se tratar de coisa "parada no tempo": a sanha novidadista parece hoje, ela sim, potencialmente datada e paralisante. Através de um arremedo de investimento público e principalmente do uso da estrutura e do espaço de um teatro da prefeitura, ao conseguir se livrar um pouco da mão pesada do *establishment* e do mercado e oferecer espaço para jovens artistas experimentarem, o CEP, passadista ou não, se abria para um futuro mais interessante, parece, do que o velho debate pelo "novo".

A matéria de Arthur Dapieve citada na carta, intitulada "O Tempo não passa no Brasil" e publicada em 8 de dezembro de 1990 no mesmo Jornal do Brasil, não fala exatamente disso: para comentar a complexa e difícil relação do país com sua memória, o jornalista se debruça sobre o sucesso que faziam então livros como *Chega de Saudade*, de Ruy Castro, que conta a história da Bossa Nova, e *Agosto*, de Rubem Fonseca, que relata o fatídico mês do ano de 1954 que culminou no suicídio do presidente Getúlio Vargas. Orientado pela mesma chave, Dapieve questiona a maneira com que os 100 anos de Oswald de Andrade foram celebrados, num

²⁶⁹ DE OLIVEIRA, Adriano Saldanha Gomes. Carta publicada no Jornal do Brasil em 26/12/90.

formato de "reencenação" que parecia passadista e farsesco - para tal, o texto lembra o segundo parágrafo do *18 Brumário de Luis Bonaparte*, de Karl Marx, publicado em 1852: "A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos"²⁷⁰, escreveu Marx. "Não se deve confundir o prazer de recontar a História através de boas histórias, de lembrá-la, com o comodismo de repeti-la", acrescenta Dapieve. "Lembra-lo [*o passado*] é fundamental até para não repeti-lo, histórica ou culturalmente. Mitifica-lo pode levar à estagnação. Chega de saudade"²⁷¹, conclui, apontando seu próprio paradoxo e o ponto-exemplo central, de tornar a revolução da Bossa Nova em uma previsível tradição.

É aí, porém, que reside a falácia da carta que critica o CEP: ao não ver a importância de um espaço concreto e efetivo, para jovens artistas poderem fazer o que quiserem - repetir o passado, errar, tropeçar, triunfar, mas com uma vasta maioria de produção autoral, original, na coragem da apresentação ao vivo, beirando o improviso, aproximando-se da criação em conjunto, da obra-em-progresso. O CEP praticamente em momento algum pagou tributo direto a qualquer tradição, nem mesmo às que diretamente está ligado, a não ser justamente pelo desejo (autônomo e eventual) de um ou outro artista que tenha utilizado seu espaço dentro do evento para tal tributo.

Muito menos interessante é a sugestão implícita de uma poesia "superior" à poesia chamada de "marginal" ou "alternativa", que, pelo ponto de vista do autor, mereceria maior destaque dentro de um evento do tipo - para além do aspecto elitista que tal posição pode sugerir. A sugestão de haver uma "patota" dentro do CEP é, essa sim, cabível, desde então e até hoje, na natureza do CEP. Acusá-lo, porém, de sectarismo não parece ponto justo: não há estrutura nem premissa que impeça alguém de se apresentar por lá. Tal debate parte quase sempre de premissa purista por natureza, que se revela ela própria inviável: seria possível realizar qualquer evento sem certos critérios curatoriais? É possível dar conta em uma curadoria de todas as possibilidades, vontades e sugestões?

E mais: parte desse sentimento se dá justamente por se tratar de acontecimento aberto, que efetivamente permite a participação de artistas diversos em uma mesma noite, enquanto a absoluta maioria dos espetáculos ou eventos é regida por curadoria e/ou roteiro prévio em princípio inviolável. Tal compromisso de abertura

²⁷⁰ In: __ DAPIEVE, A. 1990. p. 10

²⁷¹ DAPIEVE, A. 1990. p. 10

acaba por indiretamente "convidar" a todos: fazer despertar em muitos o desejo de se apresentar, e oferecer essa possibilidade real, ao alcance da mão - e, em paradoxo, consequentemente excluir necessariamente alguns, já que não é de fato possível receber a todos. Ao longo dos anos, porém, o próximo CEP sempre esteve por vir, oferecendo nova possibilidade de alguém pela primeira vez se atirar ao palco.

Talvez a longevidade seja a única resposta possível para o dilema do sectarismo - como um esforço prolongado e perpétuo, uma "revolução permanente" que contraria o aspecto temporário das Zonas Autônomas de Hakim Bey para justamente conseguir maior autonomia, e poder assim oferecer, por décadas ininterruptas, um espaço aberto para apresentação e experimentação da maior quantidade de pessoas possível. De todo modo, não é em nada absurdo afirmar que o CEP criou e ainda cria sua *patota*, que pode sim excluir artistas como também representar natureza igualmente classista de qualquer grupo de artistas da Zona Sul do Rio.

Chacal respondeu em desagravo à carta no início do ano seguinte, em 15 de janeiro de 1991, e sua resposta é também um documento de época - sobre o evento em seu início, as expectativas e até mesmo a cidade.

Gostaria de exercer o direito de resposta à carta *Poesia Marginal*, de 26 de dezembro, assinada por Adriano S. G. de Oliveira. O Projeto CEP 20.000, corajosamente patrocinado pela RioArte e pela Prefeitura do Rio de Janeiro, já que não se enquadra em nenhum escaninho específico das Belas Artes, ainda tem falhas. CEP, no projeto, quer dizer Centro de Experimentação Poética, e sua principal finalidade é desenvolver conhecimento e prática em poesia, teatro e música, visando a apresentação de espetáculos Inter semióticos. Estão previstas oficinas sob a orientação de Virginia Wanderlinden (música), Emmanuel Marinho (teatro) e minha (poesia), a fim de calçar jovens artistas para a apresentação ao vivo da Poesia.

Acontece que as oficinas, lugar apropriado para conhecer o trabalho das pessoas interessadas, previstas para a Faculdade da Cidade, ficaram prejudicadas com a saída de um diretor. Tentamos levar os cursos para o Galpão das Artes, no MAM, que tem uma linha paralela de integração das linguagens artísticas. Mas o Galpão já tinha os cursos começados e não deu para integrar o CEP da forma desejada. Ficamos, então, apenas com a realização mensal de espetáculos no Espaço Cultural Sérgio Porto, contando com a participação de poetas mais ou menos conhecidos.

CEP 20.000 não é Karaokê, caro Adriano. Muito menos filantropia. Seria demagógico deixar subir ao palco qualquer ilustre desconhecido. O ser humano é, social e esteticamente, seletivo. Como qualquer editor, tenho minhas preferências. Procuro ser o mais flexível possível. Se você reparou bem, você viu poetas mais discursivos, outros mais performáticos, em grupos ou individualmente, se apresentando em todos os eventos. O resto é lamentação de quem só sabe ver a arte através de compartimentos.

Você acusa o CEP de sectário e cultor da linha marginal/alternativa, sem explicitar o que vem a ser isso. Eu não sei. Sei apenas que você tem esse ar *blasé* carioca de malhar tudo que vê, sem propor nada de novo. É cômodo e covarde. De artistas incompreendidos e críticos frustrados, o mundo anda cheio. Espero que o ano que se inicia seja propício para aprofundar espaços ocupados em 1990, como o MAM e o CEP 20.000. Sem tempo necessário para depuração, qualquer tentativa de maior fôlego dará, inevitavelmente, com os burros n'água.²⁷²

²⁷² CHACAL. Carta publicada no Jornal do Brasil em 15/01/91

A carta é assinada por "Ricardo de Carvalho Duarte, Chacal", e revela um evento ainda procurando uma "cara" que pudesse lhe dar "fôlego", quando talvez a justa ausência dessa forma e a aceitação de suas "falhas" é que parecem ter oferecido o fôlego necessário para tornar o CEP longo. O dilema da curadoria se apresenta em forma justa, e Chacal não se preocupa com sutilezas ao apontar um espírito subcutâneo de "artista incompreendido" ou "crítico frustrado" que teria movido o autor da crítica. O debate encontra seu limite e se encerra, mas o fato é que o CEP estava dando as caras, e toda cara dada está sujeita ao tapa. O incômodo do leitor, portanto, era também uma espécie de boa notícia: o evento, nascente, existia, levantava debate, acendia fagulha no cenário cultural.

O complemento mais interessante ao debate, no entanto, viria somente uma década depois, no *Inventário* dos dez anos do CEP - publicado, logicamente, no ano 2000. Com a palavra, a cineasta Ana Helena Bielschowsky, a "menina atrás do telão" de que fala a carta no Caderno B de 1990.

A menina atrás do telão, uma poetisa sem cara, sem nome, ficou assim mumificada pelo artigo. Confesso, no entanto, dez anos depois, que a menina atrás do telão era eu(!), enquanto que naquela ocasião curiosamente tratava de tentar estreitar o poema "O Anonimato". Via assim a minha sombra refletida atrás de um telão (...) o telão me escondia, abria uma rivalidade entre mim e minha eternidade. Ele revelava minha sombra, porém, ou deflorava minha imagem. Na minha história, que se sucede ao engano geral do artigo, o uns e os outros, poetisa individual, o CEP me falava ao palco²⁷³.

A impressão de Adriano de Oliveira, portanto, estava factualmente equivocada: a "menina atrás do telão" lá se encontrava não por exclusão, mas sim por sua própria decisão performática. O telão oferecia proteção à sua timidez e ao mesmo tempo conferia efeito cênico interessante para o poema dito, cujo nome, "O Anonimato", não poderia deixar mais clara a intenção da marca.

Um dado interessante dessa troca epistolar de desaforos é a ausência de menção ao nome de Zarvos. Naturalmente a notoriedade de Chacal facilitava seu reconhecimento como responsável pelo evento, mas mesmo em sua resposta o nome de Zarvos não é citado. Tal detalhe talvez já fosse indício da primeira - e essencialmente maior - crise que a parceria iria enfrentar, que viria a definir a relação e toda a história ainda por vir de daquela pequena nação nascente.

²⁷³ BIELSCHOWSKY, A. H. *Inventário*. 2000. p. 14

A CAIXA PRETA DA CAIXA VAZIA

Até o final do ano de 1990 o poeta Tavinho Paes trabalhou erraticamente ao lado de Chacal na produção do CEP. Todo o cachê oferecido pela prefeitura era dividido entre Chacal e Tavinho, já que Zarvos, que vinha de situação financeira familiar confortável, decidiu por abrir mão de sua parte em favor de Chacal. Tavinho já era interessado em tecnologia e sugeriu que os eventos fossem filmados - o orçamento, porém, era escasso, e assim o contratado para a tarefa foi um cineasta "que nos apresentou uma conta mais do que em conta". A promessa era vasta: registrar tudo com os melhores equipamentos, e entregar um produto digno de cinema pelo menor preço. Na hora do mais literal vamos ver, um detalhe tão indiscreto quanto as "lentes grossíssimas" que o cinegrafista vestia fez a evidente diferença: o responsável pela filmagem tinha "miopia num grau além do imaginário", e o registro foi feito integralmente fora de foco, em uma "monumental e solene cagada"²⁷⁴.

Fosse como fosse, as palavras de Tavinho não deixam dúvidas do clima de euforia que marcou os primeiros meses do CEP, quando, segundo ele, "no terreiro aberto no grito, a poesia desviou do mito e caiu na gandaia dando cambalhota e gargalhada". Tavinho não mede consequências para registrar o impacto e a excitação da soma entre a expressão, a experimentação poética e a festa que marcaram o período.

Nem a semana de 22 nem a geração de 45 tiveram tanta energia para prosseguir sua caminhada, posto que não sentiram na pele o prazer que gozava no coração daquela doida rapaziada. (...) Ali, valia o dito e o escrito falado: era cara-a-cara, boca-a-boca, no peito e na graça, com porrada e pirraça. (...) Naquele sítio, artista das mais variadas tribos fariam suas festas com um denominador comum dando as cartas: ninguém era melhor do que ninguém e todo mundo ali melhorava; ou melhor: ninguém era igual a ninguém e todo mundo, a partir dali, se diferenciava.²⁷⁵

Contrariando, porém, a celebração quase patriótica que percorre em exclamações as memórias que formam o registro, o final do texto de Tavinho na revista *CEPensamento* emerge em surpreendente e amargo lamento, por conta do que o autor chama de "fato desagregador e brochante" que obrigava a admissão de que "a festa estava acabada"²⁷⁶. Os primeiros meses do ano formam até hoje período de

²⁷⁴ PAES, T. In: ____ *CEPensamento*. p. 18

²⁷⁵ Id.

²⁷⁶ PAES, T. In: ____ *CEPensamento*. p. 19

hiato na programação do CEP, que retorna comumente em março - e na passagem de 1990 para 1991 não foi diferente. Mas há detalhe fundamental no relato sobre as ambições de Tavinho e Chacal para o retorno do CEP, no ano então por vir de 1991.

Quando dezembro trouxe o verão, a interrupção da erupção do vulcão foi escalada como pit-stop no box para troca de pneus e abastecimento do tanque. Um novo projeto, cheio de contas e perspectivas, foi elaborado e apresentado ao estado. Tudo levava a crer que aquelas ideias, incluindo jornal mensal, concurso de poesia anual e cachê para os magníficos seria aceita como um beijo nas repartições públicas especializadas. Só um besta não aprovaria aquela maravilha...²⁷⁷

A pausa foi, portanto, oportunidade para o desenvolvimento de um novo plano geral para o CEP, sugerindo à prefeitura a ampliação dos custos em nome de cursos, publicações, concursos, cachês para os artistas, registros devidos em vídeo e áudio, e mais - tudo que, em uma primeira vista, o CEP merecia mas que, num rápido segundo olhar facilitado pela distância temporal, poderia institucionalizar, monumentalizar e, com isso, engessar o evento em sua simplicidade e abertura. A euforia, porém, é mãe dos passos largos e cega para autocríticas e avaliações prudentes, e um projeto finalmente redigido foi entregue à RioArte para a "segunda temporada" do evento que havia sido inicialmente aprovado sem projeto algum.

O CEP, no entanto, jamais foi especialmente rentável, e ainda que o impacto social e o resultado de público e crítica já fossem visíveis, o dinheiro para sua feitura era curto - e essa talvez tenha sido, desde então e até hoje, parte importante da fórmula de seu sucesso e de sua longevidade, especialmente na relação com o estado: seu tamanho foi sempre preciso e sustentável, lhe conferindo visibilidade para atestar sua relevância, mas invisibilidade para os orçamentos públicos, o que lhe trouxe liberdade através da leveza de pluma que representava aos cofres da Secretaria de Cultura. O novo projeto foi peremptoriamente negado, e o CEP seguiu no tamanho que tinha e que teria pelas próximas décadas - hoje, somente o Espaço Cultural Sérgio Porto com seu equipamento lhe é oferecido, além de um quinhão da bilheteria: nenhum tostão extra é investido pela Prefeitura.

Antes de decretar a negativa, porém, uma curiosidade saltou aos olhos de Tertuliano dos Passos, então presidente da RioArte: o nome de Zarvos não constava no projeto. O estranhamento foi tamanho que Tertuliano imediatamente telefonou para seu amigo - para lhe contar da ausência de seu nome, que somente Chacal e

²⁷⁷ PAES, T. In: ____ *CEPensamento*. p. 19

Tavinho assinavam o documento que propunha o que seria o CEP 20.000 para o ano de 1991. Foi assim que Zarvos tomou conhecimento do novo projeto, da questão, de sua potencial exclusão.

Segundo conta, Tertuliano achou a ausência "um absurdo"²⁷⁸, fosse qual fosse seu significado. No mesmo telefonema em que foi informado do que considerou uma discreta traição por parte dos artistas com quem havia criado o evento, Zarvos sugeriu a Tertuliano que então estabelecessem um segundo dia mensal para o CEP - para que assim cada um, Zarvos e Chacal, pudessem fazer seu próprio evento sozinho.

E assim se deu: Tertuliano topou a sugestão e Zarvos foi conversar com Chacal. "Eu achei, e até hoje acho, que o rompimento se deu mais por aspectos ligados à arte do que dinheiro", diz Zarvos. "Chacal queria ser 'o' poeta, e transformar o CEP num grupo de cinco ou seis pessoas de sua geração", afirma. "Para mim pareceu uma tentativa de golpe de estado de 'gente mais velha'"²⁷⁹. Na conversa, Chacal topou a solução brechtiana de partir o evento em dois, com a condição de que não confundissem o público com o mesmo nome - e ele próprio sugeriu um arremedo para batizar a outra edição, que conferiria também diferença curatorial entre as duas versões do mesmo evento: o "CEP do Zarvos" se chamaria CEP 20Mílsica, e teria, como o esperto trocadilho sugere, enfoque maior em bandas, cantores e cantoras. Zarvos topou e decidiu migrar para o teatro do Planetário da Gávea com o novo evento que nascia do igualmente novo evento que havia criado.

"Foi um casamento breve", comenta Chacal. "O Zarvos não tinha o envolvimento tão grande com a cultura como eu já tinha, com uma cultura pop, do rock, algo assim. Ele gostava, mas não percebia direito essa potência". Para Chacal, o que movia Zarvos na feitura do CEP eram as amizades, o grupo, a movimentação de pessoas, o aspecto social e político que o acontecimento produzia. "A visão crítica dele era diferente da minha. Logo no início eu percebi que ia ser difícil afinar esses pontos de vista estéticos"²⁸⁰.

A questão não aparecia exatamente no evento quando ainda eram parceiros de fato - a diferença era mesmo pessoal. "Ele tinha opiniões que eu não concordava, e eu certamente tinha outras que ele não concordava, era mais por aí", relembra

²⁷⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 30/01/19

²⁷⁹ Id.

²⁸⁰ CHACAL. Entrevista ao autor: 04/09/2019

Chacal. "E tinha aquela coisa do Zarvos: ele bebia, ficava insuportável, agredia as pessoas. Eu então sugeri que ele fizesse um CEP só com bandas. A demanda de música sempre foi maior, então fazia sentido"²⁸¹.

As três ou quatro edições do CEP20Música ocorridas no Planetário da Gávea, no início de 1991, foram igualmente um sucesso, e logo Zarvos decidiu retornar para o Sérgio Porto, mantendo uma quantidade maior de artistas ligados à música mas incluindo poetas, e diluindo a diferença entre as duas versões a praticamente somente o espírito e a sensação de cada uma. Na volta para o Humaitá convocou Levi e Michel para ajudá-lo na empreitada.

Se descascarmos o difícil verniz da traição, o que se revela, no entanto, é um paradoxo: talvez a tentativa de tomada de poder de Chacal fosse inevitável para a continuidade do evento, que acabou por se tornar o maior feito da trajetória de ambos. Seguramente a maneira com que Chacal tomou o CEP para si e passou a realizá-lo e defendê-lo como um projeto de vida foi determinante para que hoje se possa celebrar sua longevidade: se Chacal não tivesse percebido o potencial do que tinha nas mãos, e assumido a responsabilidade de fazer desse ouro algo viável, duradouro para além da fagulha de uma boa história que um dia houve, o CEP talvez teria encerrado suas atividades ainda no início da década de 90.

Por mais fácil e justo que seja compreender em caráter humano a dureza de uma separação traída, o sucesso, ainda que relativo, de um evento como o CEP não pode ser medido, na prática, por termômetros ingênuos - Chacal não exagera quando se refere às dificuldades institucionais e sociais que Zarvos podia provocar sob efeito do álcool. E por mais que a loucura e o risco fossem parte da força que o CEP carregava (e, de certa forma, ainda carrega), esse é o paradoxo: ligado à Prefeitura e ocupando um equipamento cultural público, a mesma "invisibilidade" que viabiliza o CEP o colocava (ainda coloca) sob vigília constante em rédea tão curta quanto o investimento ofertado. O CEP sempre esteve ameaçado - como sugere, mesmo que em exagero trágico e autocentrado, o texto de Tavinho.

Outro ponto diferencial determinante é o dinheiro - não para a feitura do CEP, mas no bolso dos dois personagens: Chacal não o tinha, e Zarvos tinha o suficiente. "A prefeitura deu dinheiro durante muitos anos. Era pouco, mas pagava o meu aluguel", diz Chacal. "Eu fazia sozinho o que precisava ser feito por uma

²⁸¹ CHACAL. Entrevista ao autor: 04/09/2019

equipe, pra poder me sustentar". O dinheiro de família permitia a Zarvos arriscar mais o pescoço do evento que havia criado sem precisar arriscar o seu próprio - e, da mesma forma, convocar jovens para ajudá-lo na feitura do CEP, como fez com Levi, Michel e tantos outros, e oferecer uma pouca grana que fazia a esses jovens toda diferença. A manutenção de uma obra (uma vida) a longo prazo exige muitas vezes pragmatismo que só a vida real nos cobra - mas contrabalancear o sentimento também justo de exclusão e traição é tarefa das mais impossíveis. Por mais pragmaticamente justificável que possa ser, uma traição é uma traição - e deixa justas marcas indeléveis em aspectos da confiança que não podem ser magoados.

Havia se passado, afinal, somente seis meses do *Terça*, que Zarvos havia efetivamente realizado sozinho, para o qual convidou Chacal e a partir do qual o CEP foi gerado. "Na minha cabeça, o Chacal - que eu gosto e gostava especialmente naquela época, e ainda mais como poeta - seria a figura que chamaria a atenção para um coletivo, e eu sempre aspirei fazer a parte política", diz. "Isso foi o combinado, mas o Chacal não quis, não era a cabeça dele". Zarvos se lembra de Chacal dizer que queria fazer do CEP "um grupo de poesia", ao que ele respondeu que não. "Ele queria fazer um grupo fechado, e chamou o Tavinho. Deu no que deu"²⁸².

Além de evidenciar a deslealdade sentida, Zarvos lamenta um potencial que para ele se diluiu com a ruptura. "O CEP criou muito mais coisas do que minha pira particular poderia supor", afirma, reconhecendo a importância da persistência de Chacal no comando do evento. "Mas nós dois já passamos dos 60 anos, e o que eu acho é que a gente poderia estar devidamente empregado, ele ter o doutorado dele, eu poderia estar dando aula, nós poderíamos ter desdobrado o CEP em mais coisas - e juntos tínhamos mais chances"²⁸³.

Tavinho se afastou oficialmente da produção mas permaneceu como artista e, a partir de meados de 1991, afora em raras efemérides e celebrações, Zarvos e Chacal não mais produziram o CEP juntos - que passaria a ter, até 2006, duas edições mensais, tão diversas quanto as personalidades de ambos. O CEP 20Música focou inicialmente sua agenda principalmente em bandas, com intervenções poéticas separando um grupo de outro.

Em março de 1991, uma mal-acabada matéria no Globo anuncia o CEP

²⁸² ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 30/01/19

²⁸³ Id.

ainda como uma parceria entre Chacal, Tavinho e o "romancista" Guilherme Zarvos. A apressada e pouco interessada redação da reportagem sugere a maneira como o CEP era ainda tratado na imprensa - feito uma anomalia pela qual não valia perder tempo. O evento é anunciado como "CEP 2000 - Um pagode cibernético" (o erro no número segue recorrente até hoje). Como se não bastasse, o evento é resumido como o "Centro de experimentação poética do ano 2000".

Conforme os anos foram passando, aos poucos os dois CEPs se tornaram mais e mais semelhantes em seus formatos, ainda que diversos no espírito - e, ao se aproximar das festas pelos 10 anos do evento, o trocadilho do título do CEP do Zarvos acabou abandonado para tornar as duas simplesmente edições de um mesmo evento. A experiência do CEP 20Música, porém, de certa forma redimensionou a presença dos artistas de música, que passaram a ter quase tanta importância quanto os poetas e que, na maior parte dos casos, enredavam maior público.

Há um terceiro e óbvio elemento que seguramente pautou essa disputa, e que evidentemente marca todas as relações em grupos, em especial nas artes: a vaidade. De todas as pessoas entrevistadas realizadas para o presente projeto, ninguém tratou com tanta franqueza essa pauta quanto Guilherme Levi.

A galera sempre brigava, e essa era a parte chata do CEP. Tinha essa coisa linda, que é uma geração mostrando suas coisas, mas tinha esse lado chato, que eram as disputas de poder. E sempre teve muita briga do Zarvos com o Chacal. O Zarvos fundou, foi o cara que articulou tudo, mas foi o Chacal quem tocou a parada. A gente foi muito junto, bebia junto, virava noite junto, trocávamos muita ideia, e eu tenho muito carinho, gratidão total ao Chacal e ao Zarvos. Mas eles brigavam demais. Todo mundo queria comandar. Zarvos era muito destrutivo, e Chacal também colocava muita pilha contra²⁸⁴.

Se hoje o CEP é para o Rio de Janeiro o que é - seja isso o que for - muito se deve à dedicação de Chacal - e se ainda hoje o CEP é *como* é, isso emana em muito do espírito de Zarvos. "O CEP estava definitivamente na estrada, com sua poesia reciclada, sem constrangimentos ou censuras, integrando gerações, cuspidando labaredas e deixando cair".²⁸⁵ Conviver melhor com paradoxos é sempre tarefa tão urgente quanto difícil, e hoje mais ainda: a caixa preta da caixa vazia que é o CEP tem chorume e perfume, como toda caixa preta que se preze.

²⁸⁴ LEVI, G. Entrevista ao autor: 31/05/2019

²⁸⁵ PAES, T. In: ____ *CEPensamento*. p. 18

CAPÍTULO 6

Nosso Cabaret é um gesto. Cada palavra dita ou falada aqui diz ao menos essa uma coisa: que essa era humilhante não triunfou em conquistar nosso respeito. O que pode ser respeitável e impressionante sobre ela? Seus canhões? Prefiro nossos grandes tambores então. Seu idealismo? Isso é motivo de galhofa há muito tempo, em sua edição popular ou acadêmica. Suas chacinas grandiosas e façanhas canibais? Nossa bobeira espontânea e nosso entusiasmo por ilusões os irá destruir.

Hugo Ball, anotação em seu diário no dia 14 de abril de 1916.

ESTÉTICA E VIDA

Quando fundou o Cabaret Voltaire em Zurique, na Suíça, no dia 5 fevereiro de 1916, Hugo Ball, junto do grupo de artistas que se tornaria ponto de partida do movimento dadaísta, não tinha ainda clareza do que seria efetivamente esse "clube", mas tinham certeza de a que se opunha. Conforme Ball escreveu em seus diários, o Cabaret Voltaire nasceu como uma forma de resistência e protesto ao “humilhante fato de haver uma guerra no século XX”²⁸⁶. O anúncio que publicou na imprensa local para convocar à abertura daquele inédito empreendimento artístico objetivamente apresentava, de forma tímida e técnica, a novidade:

Cabaret Voltaire. Sob esse nome um grupo de jovens artistas e escritores se formou com o objetivo de se tornar um centro de entretenimento artístico. Em princípio, o Cabaret será administrado por artistas, convidados permanentes, que, seguindo suas reuniões diárias, apresentará performances musicais ou literárias. Jovens artistas de Zurique, de todas as tendências, estão convidados a se juntar a nós com sugestões ou propostas²⁸⁷.

Ainda que a contracultura dos 1950-1960 e a marginalia-punk dos 1970 sejam mais diretamente a matéria-prima com a qual o CEP seria manufaturado, é no Cabaret Voltaire que a primeira experiência moderna e consciente de ocupação radical de um lugar com artes multidisciplinares acontece. Diluindo a separação entre as noções de “artista” e “público”, “arte” e “vida”, e transformando o justo “estar” em parte não da obra e da ética proposta por tal estética, não por acaso é nele que surge o mais influente movimento artístico do século XX.

Muito mais do que simplesmente prover entretenimento, Ball e o núcleo duro que viria a fundar o movimento (do qual faziam parte também Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp e Tristan Tzara) tinham de fato como objetivo não só se opor à primeira guerra mundial, como encarnar efetivamente a antítese e o antídoto para o espírito da época, adoecido de guerra. “A vida está completamente confinada e restrita”, escreveu Ball em seu diário. “Um tipo de fatalismo econômico prevalece; a cada indivíduo, resistindo ou não, foi de-

²⁸⁶ BALL, H. 1974. p. 62

²⁸⁷ Id.

legado um papel específico com seus interesses e personalidade”. Ao fim, uma pergunta que parece preparada para ser respondida pelo grupo: “Há um poder em algum lugar, forte e antes de tudo vívido o suficiente para superar essa condição?”²⁸⁸.

O Brasil do fim da ditadura militar e início dos 90 também vivia em miríade de frustração, com a cambaleante retomada democrática, a derrota de Brizola e Lula contra Fernando Collor, seguida do confisco das poupanças, como se um destino trágico fosse seu único traço irrevogável enquanto nação. Para além de qualquer analogia, o formato do Cabaret Voltaire em sua relação entre artistas, público, obras e apresentações se aproxima à precisão de como o CEP funciona - em certo modo mais até do que a leitura do *Uivo* por Ginsberg na Galeria Six. Ball havia tirado sua inspiração inicial dos cabarets parisienses do final do século XIX, mas o que de fato se sucedeu no empreendimento instalado nos fundos da Holländische Meierei (uma taberna então bastante popular localizada na área boêmia de Zurique) desde seu primeiro dia foi muito mais desafiador e radical do que o anúncio de sua estreia sugeria. Jean Arp, em seu ensaio “Dadaland”, de 1948, rememora o famoso quadro *Cabaret Voltaire*, de Marcel Janco, em precisa ilustração pictórica de como se davam os eventos:

No palco de uma taberna cafona, incongruente e lotada há uma porção de figuras estranhas e peculiares, representando Tzara, Janco Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings, e esse humilde servo. Pandemônio total. As pessoas ao redor estão gritando, gargalhando e gesticulando. Nossas respostas são suspiros de amor, torrentes de soluços, poemas, mugidos e miados dos Bruitistas medievais. Tzara está balançando seu traseiro feito o ventre de uma dançarina oriental. Janco está tocando um violino invisível e raspando seu arco. Madame Hennings, com a face de uma Madonna, está se abrindo. Huelsenbeck está batucando ininterruptamente no grande tambor, com Ball o acompanhando ao piano, pálido como um fantasma. A nós foi dado o título honorário de Niilistas. Os gerentes da imbecilização davam esse título a todos que se recusavam a viver de suas maneiras.²⁸⁹

Mais do que somente festejar ou propor experimentos estéticos, o Cabaret Voltaire tinha uma pretensão nada discreta, mesmo que mais espiritual do que concreta: a utilização da estética como ética, e dessa estética para alterar a vida real. É claro que tal máxima também diz sobre o eurocentrismo com que artistas europeus enxergavam - ainda enxergam - o resto do mundo, feito um quintal de suas vanguardas. Mas ao menos simbolicamente o mundo um pouco de fato era, e assim a influência se mostrou mais factível do que se poderia imaginar.

²⁸⁸ BALL, H. 1974. p. 58

²⁸⁹ ARP, Jean. *Dadaland*. In: BALL, H. 1974. p. 23

Revoltados com as chacinas da Guerra Mundial de 1914, nós em Zurique devotamos nossa vida às artes. Enquanto as armas roncavam na distância, nós cantávamos, pintávamos, fazíamos colagens e escrevíamos poemas com toda nossa grandeza. Estávamos procurando uma arte baseada nos fundamentos, para curar a loucura da época, e uma nova ordem das coisas que restaurasse o equilíbrio entre paraíso e inferno. Tínhamos uma premonição turva que os gangsters enlouquecidos de poder iriam um dia utilizar a própria arte como um meio de entorpecer as mentes humanas.²⁹⁰

A profusão incessante das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX em muito só se deu como se deu pois o grupo de Zurique se reuniu em balbúrdia e festa para refundar "um" mundo contra os absurdos do mundo que se impunha. Feito "leões rugindo" ao redor da "gaiola de pássaros"²⁹¹ que era a cidade suíça, o Cabaret Voltaire nasceu em um país que se manteve neutro durante o conflito.

Em Zurique, em 1915, quando perdemos o interesse nas carnificinas da guerra mundial, entregamo-nos às belas-artes. Enquanto ao longe troavam os canhões, nós cantávamos, pintávamos, colávamos e fazíamos poesia a mais não poder, pondo a alma inteira nisso.²⁹²

"Adotar simetrias e ritmos ao invés de princípios. Opor os sistemas do mundo e atos do estado transformando-os em uma frase ou uma pincelada", anota Ball em seu diário no dia 12 de março de 1916. "Deixe-nos reescrever a vida todos os dias"²⁹³, pede o poeta alemão.

Karawane
Jolifanto bambla ô falli bambla
Grossiga m'pfa habla horem
Égiga goramen
Higo bloiko russulla huj
Hollaka hollala
Anlogo bung
Blago bung
Blago bung
Bosso fataka
Ü üü ü
Schampa wulla wussa ólobo
Hej tatta gôrem
Eschige zunbada
Wulubu ssubudu uluw ssubudu
Tumba ba- umf
Kusagauma

²⁹⁰ ARP, Hans. In: ____ BALL, H. 1974. p. 21

²⁹¹ BALL, H. 1974. p. 30

²⁹² ARP, Jean. In: ____ BALL, H. 1974. p. 31

²⁹³ BALL, H. 1974. p. 56

Ba - umf²⁹⁴

Diferentemente do CEP, que não apresenta desejo de reformar o mundo como princípio ou pretensão, o Cabaret Voltaire, por ser um projeto pensado concretamente como uma nova maneira de se viver, acontecia diariamente. Os saraus e reuniões, assim como as bebedeiras, eram praticamente incessantes, e rapidamente levaram os envolvidos à exaustão. "O Cabaret precisa de um descanso", escreveu Ball em seu diário no dia 15 de março, precisamente 40 dias após o início das atividades. "Com todas as tensões as performances diárias não são somente exaustivas, elas são capazes de nos aleijar. No meio do público eu começo a me tremer todo. Eu então não consigo mais absorver nada, largo tudo e fujo"²⁹⁵.

Em menos de um mês a coisa havia se transformado em um "playground de emoções loucas". O poeta reconhece que organizar os eventos e participar das performances diárias estava se tornando "debilitante e de alguma forma perigoso", e que o grupo corria o risco de entrar em "colapso psicológico"²⁹⁶. Em meados de julho de 1916 Ball deixaria não só o grupo como a própria cidade, e o Cabaret seria fechado – em absoluta falência, segundo Huelsenbeck, visto que ninguém havia se dado ao trabalho de recolher o dinheiro dos ingressos, e o público havia destruído toda a mobília do local.

Mesmo que as atividades tenham durado poucos meses, a tênue linha entre estética e vida estava para sempre borrada - e tal borrão seria pano de fundo de boa parte dos debates artísticos, ora para lá, ora para cá, dos anos e décadas seguintes. De todos os pontos citados como partidas e influências do imenso rizoma contracultural que se inclina sobre o CEP em sua formação, definição e extensão, o Cabaret Voltaire possui sentido especial por, como o CEP com o Sérgio Porto, ser o único que está ligado a um espaço específico – por ser o único que é um lugar, onde se entra, se está. A heterotopia, afinal, nasce da arquitetura e daí se desdobra para filamentos possíveis como os singulares à contracultura. Ao longo dos tempos, as franjas desse debate entre arte e vida acumulariam outros dilemas e se ampliaram nos mais variados contextos e épocas - e foi uma dessas franjas que esbarrou no CEP, em 1991.

²⁹⁴ BALL, Hugo. *Poema Fonético*, recitado pelo autor no Cabaret Voltaire.

²⁹⁵ BALL, H. 1974. p. 57

²⁹⁶ Id.

O Boato havia se tornado uma espécie de "artista residente", e era quase oficial que o encerramento das edições ficava quase sempre por conta do grupo. A escalção como fechamento era tanto pelo impacto das apresentações quanto pelo anarquia que se instaurava no Espaço: sob ambas as perspectivas, era difícil seguir depois do Boato. O Sérgio Porto era a casa onde se sentiam à vontade para procurar outra maneira de *estar* e se apresentar, para assim procurar outra maneira de viver.

Os exemplos são diversos: desde ocupar os camarins do teatro e realizar *outro CEP dentro do CEP* - com cantoria, batuque, maconha e multidão na coxia, enquanto o CEP "de verdade" acontecia, com naturalmente o som de uma algazarra competindo com a outra -, passando por jogar partidas de futebol no palco (com tudo que se espera de uma peleja de rua), levar galinhas como elementos de cena, e mais. "O CEP já é anárquico, mas a gente procedia ali numa anarquia ainda maior" diz Cabelo. "Às vezes abria o campo no meio do público e dizia: vamos jogar bola hoje. Não tinha poema, era jogar bola mesmo. Às vezes era inclusive sem bola."²⁹⁷

O CEP era uma ocupação em que tudo podia acontecer. A gente sabia que todo mês tinha CEP, e que a gente ia fazer todo mês. Era uma espécie de laboratório. Um centro de experimentação mesmo. Tinha muito tesão da gente de inventar uma coisa nova – desde as coisas mais sofisticadas, de ir sofisticando as coisas, com luz, com sonoplastia, com movimentos diferentes dentro de uma performance, até a desmaterialização da obra de arte, a desmaterialização da performance, que é jogar uma pelada dentro do CEP. Uma pelada franca, no meio das pessoas, a bola batendo – e fez sentido naquele momento. (...)

Nesse sentido o Boato às vezes incomodava, porque tinha uma espécie de auto-centramento. A gente chegava no CEP e ia pro camarim. E ficava fumando um por lá e fazendo uma espécie de CEP paralelo dentro do camarim: as pessoas iam chegando, a gente tava cantando, festejando lá. Eu também queria ver as outras paradas, mas o bicho pegava dentro do camarim. Desde o início tinha essa espécie de eletricidade²⁹⁸.

O Boato não se intimidava em friccionar sua relação com o público e, assim, do público do CEP com o "mundo real". Em 1991, enquanto a Guerra do Golfo era transmitida ao vivo, colocando o mundo nos ombros dos soldados colado em cores aos rifles estadunidenses que caçavam óleo no Oriente Médio, o grupo subiu ao palco em vestimentas árabes, ao som de uma fita K7 na qual a avó de Samuel entoava cânticos arábicos, e montou uma barraca de camping. "Era um dia que o Arthur Omar ia se apresentar. Quando acabou o show do Boato nós fomos pra barraca, fechamos o zíper e acendemos um. A gente era o sonho do Arthur Omar"²⁹⁹.

²⁹⁷ CABELO. Entrevista ao autor: 25/11/2019

²⁹⁸ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

²⁹⁹ BETO, em entrevista para revista *O Carioca*. 1995

O Boato era o *enfant terrible* do CEP. Anarquia e liberdade radical eram suas premissas. Deboche, alguma violência, surpresa, presença. Depois das primeiras edições, ficou convencionado que o Boato fecharia o CEP. Por dois motivos: o primeiro era que como nunca se sabia exatamente o que o Boato iria apresentar, era mais seguro colocá-lo no fim do evento, para evitar surpresas desagradáveis (...) E o segundo, talvez mais importante, por uma questão de percepção dos fatos: o público esperava pela apresentação do Boato. Muita gente ia ao CEP para ver o Boato; mesmo o público geral, que ia ver “o que rolasse”, sabia que aquele bando poderia apresentar qualquer coisa, e que valia a pena esperar para conferir. A cada apresentação, uma surpresa, uma provocação, um chiste; a cada performance, algo inteiramente novo era lançado à cena; cada espetáculo consistia num evento único, irreproduzível.³⁰⁰

A mais provocante e memorável performance do Boato nesses primeiros anos de CEP foi, no entanto, a apresentação na qual receberam como convidados um grupo de pessoas em situação de rua - trazendo de forma literal a vida para o palco, e os dilemas sociais mais reais para suas quatro linhas oníricas. "Eu estava indo um dia pro ensaio, passando pela Rua Bolívar, quando vi, em uns becos, uns moradores de rua, batucando, cantando e tomando cachaça", conta Dado. "Eram uma criança, um cachorro e três caras. Eu tava indo pra um lugar também pra bater e cantar, e parei ali. Fiquei um pouquinho, batuquei um pouquinho, e falei que ia voltar com a rapaziada". E assim se deu: Dado chegou na casa do Cabelo e imediatamente convocou os outros tentáculos do polvo a se juntarem ao batuque. "Depois, voltando pro ensaio, a gente decidiu que o próximo CEP ia ser com essa rapaziada"³⁰¹. A parceria foi proposta em um encontro seguinte, e todo mundo topou.

No dia da apresentação, os novos parceiros estavam não mais com os cabelos compridos e barbas por fazer do primeiro encontro - eles haviam sido capturados pela Fundação Leão XIII, um programa de assistência social para moradores de baixa renda e pessoas em situação de rua, que os levou temporariamente para um abrigo e raspou suas cabeças. O Boato então decidiu que fariam o mesmo, e quando foram chamados ao palco, entraram igualmente com as cabeças raspadas, sem camisa e de bermuda. "Anunciaram 'Boato!' e a gente saiu do camarim batucando, e ficamos uns 20 minutos tocando e cantando. Houve um nítido mal-estar, primeiro veio aquele riso meio amarelo, depois as pessoas começaram a sair."³⁰².

A apresentação foi basicamente a mesma que o grupo expandido havia realizado na rua: uma série de pagodes e canções populares tocadas em evidente im-

³⁰⁰ AMARAL, D. 2014. p. 57

³⁰¹ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

³⁰² Id.

proviso, com alguma percussão somada aos instrumentos e às vozes do Boato. Cabelo recorda que principalmente o menino "não queria parar de cantar"³⁰³, e que a apresentação transcorreu normalmente, apesar do clima que se estabeleceu.

De maneira caótica e agressiva, invadimos o palco com três moradores de rua, batucamos, dançamos e cantamos, sem dar boa noite nem agradecer. Uma catarse torta, uma cena estranha. A batucada manca, as músicas que não terminavam, repetiam-se indefinidamente (ou só apresentavam o refrão), nossas roupas rotas, todos de cabelo raspado, tudo provocava incômodo ali – menos para nós.(...)

Difícil descrever aquele acontecimento. Era a cidade invadindo o palco do Espaço Cultural Sérgio Porto com uma violência e uma radicalidade que talvez nós jamais tenhamos conseguido repetir (...) Éramos dez ou onze pessoas, onze molambos – porque escolhemos usar o mínimo de roupas, só bermudões velhos, alguns com camisetas puídas, sandálias – dispersos caoticamente pelo palco, lançando mão de baldes, bacia, redôngulo, latas diversas, apitos, ganzás, cantando aleatoriamente sambas antigos, baiões, um cancionário restrito mas popular, que incluía a primeira canção do Boato, *Marginália Pela Paz*. Era como se a canção se materializasse no palco, não encenada, vivida ali, encarnada por aquele bando esquisito, tomado por uma energia festiva agressiva, alegria violenta, tapa na cara do bom gosto, do razoável, dos padrões estéticos. Batucada proto-punk, bando de cabeças raspadas, cena perturbadora, desconcertante. A intervenção durou, foi extensa, com uma deliberada despreocupação com o *timing* do evento.³⁰⁴

"O incômodo não era a diferença de classe, mas sim por ter sido mesmo muito fechado na gente – não tinha nada de espetáculo. Era um rito, até uma performance, mas fechada, só pra gente"³⁰⁵, opina Dado. Curiosamente, o procedimento de receber participações se tornaria praticamente um número das performances do Boato - no qual artistas recorrentemente subiam ao palco durante principalmente a música *Marginália Pela Paz*, composta por canto e percussão, para participar, como tantas vezes tantos fizeram. *Marginália Pela Paz* se tornou um *hit* ali dentro: uma canção de sucesso naquele microcosmo, qual diversos outros poemas e músicas alcançariam essa condição dentre o público do CEP.

MARGINÁLIA PELA PAZ (Boato)

*É pela paz
Marginália pela paz
É pela paz, pela paz
Marginália pela paz*

*E mande a mídia à merda
Et mon ami jamais
E monge mija mé mé mé*

³⁰³ CABELO. Entrevista para a revista *O Carioca*. 1995.

³⁰⁴ AMARAL, D. 2014. p. 118

³⁰⁵ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

*E joga pedra na polícia
Joga pedra na PM
Joga pedra na perícia
Joga pedra no paisano
Joga pedra na civil*

*Mas onde é que já se viu?
Jogar pedra na civil!
Como é que vai ficar?
Jogar pedra na militar?*

*Quero justiça, igualdade de direito
E não quero preconceito social nem racial
Se você vem metendo a faca no meu peito
Podeixá que eu te arrebento
Com minha arte marcial
É pela paz*

A performance com os moradores de rua não teve pudor em apontar o dedo para uma característica significativa do CEP - e que pode se encaixar em muitos dos movimentos e momentos históricos apontados aqui e em qualquer outra historiografia da arte ocidental: trata-se de um evento na zona sul e rica da cidade que, ainda que diferentes classes se misturassem no Sérgio Porto e que fosse aberto e esforçadamente livre, seu público era majoritariamente de classe média e branco. As mazelas sociais entravam tinham espaço, mas na maioria dos casos como ponto de reflexão (a presença de internos de hospitais psiquiátricos ao longo da história do CEP se apresentando e frequentando o evento era importante fator de mistura e ampliação de vozes), e não frontalmente da maneira que fez o Boato. O mal-estar da plateia era, portanto e também, a real salva de palmas que o grupo procurava.

Para Zarvos, o incômodo foi mais profundo do que somente o ensimesmamento da performance, e se direcionava justamente sobre a questão social, no revés da provocação e do sentido procurado, consciente ou inconscientemente, pelo grupo. Na hora de comentar o que tinha acabado de ocorrer, Zarvos cunhou uma frase que se tornaria lapidar: "Vocês estão confundindo estética com realidade", disse. "Era o gesto de um grupo de classe média, coisa que o Oiticica já tinha feito, e eu achava alegórico com a coisa de classe, não era inclusivo - era a voz caótica do Boato. Pra mim não funcionou"³⁰⁶.

A impressão que ficou em Zarvos era que o grupo estava de certa forma tirando, e não dando voz, ao tornar alegórica a presença dos moradores de rua. "Eu tava recriminando a performance do Boato, que eu adorava e adoro, não a presença

³⁰⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 20/06/2019

dos moradores de rua. Pegar um ser humano, pobre, e simplesmente colocá-lo no palco. Achei um pouco inocente, um pouco farsesco"³⁰⁷. Zarvos diferencia o que viu como um dilema entre "estética e realidade" de quando, por exemplo, Joe participava dos shows do Boato ou se apresentava no CEP sozinho - anunciado ou simplesmente invadindo o palco. "Quando eles incorporavam o Joe, aquilo sim era explosivo, alegre - era uma emoção enorme. Ele estava ali como artista, e não como alegoria"³⁰⁸.

Outro exemplo apresentado por Zarvos para o que considera experimentação rica para o tema foi a apresentação de Joaquim Bizerra da Silva, já no ano de 2001, quando Botika, Tarso Araújo e eu éramos os produtores e apresentadores do evento. Joaquim era porteiro e zelador do edifício onde Botika morava, e havia se tornado célebre tanto na rua e entre nosso grupo por ser um excelente repentista e poeta. "Joaquim brilhou, falou os poemas dele, de igual pra igual, como o artista que de fato é"³⁰⁹, diz Zarvos, lembrando que ao fim de sua apresentação o poeta foi sincera e intensamente ovacionado pela plateia.

Para o Boato, a apresentação teve a medida que desejavam - de levar as pessoas que tinham conhecido ao palco, e provocar a plateia em uma questão central e determinante, mas que muitas vezes passava ao largo. "Teve outro que falou: 'Vocês estão mexendo com coisas muito fortes'", lembra Dado. "É isso aí. O Boato sempre mexeu com a força"³¹⁰, conclui Cabelo

Trata-se de debate rico, pois é possível, ao mesmo, perceber a performance (e o Boato de modo geral) como um trabalho mais conscientes e programático, com objetivos mais diretos - mesmo que a intuição fosse parte irrevogável da construção do grupo e de cada apresentação - do que pensava Zarvos. Ao calcular a mistura paradoxal entre intuição e objetivo feito água e óleo, é impossível não recordar da crítica feita aos *beats* - e um pouco crítica essencial a todas as derivações da própria contracultura – feito fosse um movimento de boêmios ignorantes, e devidamente respondida por Allen Ginsberg. "Certamente na cabeça dos críticos (...) era como uma turma de amigos saindo por aí adoidados num automóvel"³¹¹, disse o poeta.

³⁰⁷ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 20/06/2019

³⁰⁸ Id.

³⁰⁹ Id.

³¹⁰ CABELO. Entrevista para a revista *O Carioca*. 1995

³¹¹ GINSBERG, Allen. 2013. p. 46.

É claro que há, tanto no Boato quanto nos *beats*, uma dose de fluxo irresponsável e ao mesmo tempo criativo, inflamável e fundamental que não pode ser desconsiderado - e que leva ao risco, do triunfo e do fracasso como destinos quase indissociáveis, vizinhos que são. Mas é justo Ginsberg, poeta que tanto utilizava a intuição e que tinha a máxima de “primeira ideia, melhor ideia” como lema, que responde com erudição e principalmente clareza de que o movimento de que fez parte era sim um projeto de renovação da cultura dos EUA como um todo.

'Uivo' sobreviveu ao julgamento por obscenidade que sofreu e transformou a cultura literária (...) as entrevistas de Ginsberg (...) mostram o quanto ele era erudito e sério, como o projeto beat como um todo pode ser traçado, como Ginsberg frequentemente aponta, de volta até Walt Whitman, Thoreau e os transcendentalistas do século XIX, que planejavam uma renovação da cultura americana que eles pensavam que havia decaído de promessas radicais para interesses estreitos e materialistas.³¹²

Não que o Boato levantasse ambições tão claras e diretas, mas fica evidente - especialmente se pensarmos no trabalho posterior que Cabelo viria a realizar, como artista plástico, como cantor e compositor, diretamente ligado à rua, ao funk, ao rap e à cultura popular - que havia bastante medida no desmedido da performance, seja ela um triunfo ou um fracasso. Confundir estética e vida era estatuto dos *beats* e da contracultura - ainda que o debate sobre a conduta para a performance em específico fosse, e hoje ainda mais, fundamental.

³¹² ADAMS, Joshua. 2017. Disponível em <https://www.popmatters.com/first-thought-conversations-with-allen-ginsberg-edited-by-michael-schumache-2495391254.html>

OS HITS

Fossem quais fossem as forças com as quais se estava mexendo, o fato é que ao longo dos primeiros anos da década de 1990 não só o Boato como o CEP demonstrou a *própria* força. O evento mantinha-se cheio, ampliando seu público para muito além do Baixo Gávea, e começou assim a se solidificar como palco importante para novos artistas e artistas experientes que desejassem experimentar em seu trabalho.

Muito da rica e diversificada cultura popular produzida no Rio nos anos 90 teve como base irradiadora o CEP 20.000. Livre das pressões mercadológicas, tendo como compromisso a invenção e a ousadia, aquele espaço possibilitou o surgimento de novos artistas e um intenso intercâmbio de ideias que se espalharam por toda a cidade³¹³

Quando esse raro encontro entre demanda e oferta acontece nas artes, é difícil atestar quem vem primeiro: o CEP inventa a necessidade de um lugar como se tornou, ou esse era desejo represado, que finalmente encontrou vazão naquele Sérgio Porto? "Havia uma demanda por aquilo, e daí veio o sucesso estrondoso do CEP nos primeiros anos, ao longo dos 90", responde Chacal, sem dúvidas.

Havia essa demanda grande por um espaço aberto à galera, sem nenhum tipo de censura, sem discriminação. Quem chegava lá podia fumar maconha, falar o que quisesse, beijar na boca, tomar um porre, namorar, ver uns malucos no palco, podia subir no palco e falar maluquices. Esse modo de ser do CEP sempre atraiu muita gente³¹⁴.

A demanda talvez tenha se dado por contraste, em oposição à claudicante redemocratização, que tropeçara no governo Collor e que parecia se solidificar nos governos FHC, mas ao custo de um projeto austero, inclinado ao neoliberalismo, que privatizou e ofereceu espaço para pujança econômica sem investir em educação ou combater diretamente a desigualdade social - nesse contexto, um projeto coletivista, presencial, de baixa voltagem mercadológica e financeira, que via na tentativa e no erro virtudes estéticas e até mesmo pedagógicas, e que ainda celebrava com alegria o encontro se revelou uma flecha no centro de um alvo. "Eu lembro claramente do frissón: a gente ia pra lá sem ter ideia do que ia acontecer. Cada noite era

³¹³ MIGUEL, Antonio Carlos. In: *Inventário X Anos - 1990 - 2000*. p. 20

³¹⁴ CHACAL, Entrevista ao autor: 04/09/2019

especial, com pessoas que apareciam de repente e faziam coisas incríveis"³¹⁵, rememora a cantora Nina Becker, presente no *Terça* e desde os primórdios do CEP.

O fato do evento acontecer na Zona Sul e, de modo geral, com o público da região, foi também aspecto para sua solidificação. “A Zona Sul tem um número maior de pessoas que podem estar durante a semana, à noite, bebendo no bar, falando poesia até 3 da manhã. Isso é uma tradição que vem desde a Bossa Nova”³¹⁶, aponta Zarvos. Apesar do recente Plano Cruzado, a estabilidade do Plano Real tocava diretamente a classe média, e alterava assim a dinâmica social do Rio à época. Para Zarvos, o bolso mais cheio da classe média permitia que seus filhos fizessem festa - mas não somente. “Tinha uma coisa no Rio que se perdeu, por questões políticas, financeiras, de violência. Talvez hoje a juventude saiba mais cedo que tem que trabalhar e ganhar dinheiro”³¹⁷.

Desde o início parecia algo especial – eu achava que todo mundo era gênio, e todo mundo também achava que era. Eu chegava pra uma molecada, com a minha cabeça de moleque, e perguntava: “quem é o melhor músico?”. Tudo, na minha cabeça de quem não era profissional, era incrível – e ficava fazendo essas ligações, ia nas faculdades, o Posto 9 estava bombando. Todo mundo que se apresentava achava que ia fazer alguma coisa importante, claro – mas havia o entorno, a praia, a turma. Tinha ainda uma ilusão de que, mesmo em anos horrorosos como os 90, com Collor, Itamar e FHC, havia festa. Era possível.³¹⁸

A mídia começou lentamente a “comprar” o evento e, mesmo que investindo em certa tonalidade jocosa para olhar a experimentação, esse holofote também ajudou na manutenção do CEP como parte importante da “agenda cultural” da cidade. “Era tratado como uma coisa da moda, que a mídia gostava pois a casa enchia e tinham ‘formadores de opinião’”, afirma Chacal, sem esquecer, porém, de quando O Globo, para falar do CEP, substituiu o nome do Espaço por ‘Hospício Cultural Sérgio Porto’. “Eles adoram enquadrar uma novidade, mas era importante essa entrada na mídia porque nos mantinha bem com a Prefeitura”³¹⁹, diz Chacal.

A Prefeitura queria saber o que a mídia dava – não estava preocupada se tava cheio ou não, se era legal. Mas, se saía na mídia, a Prefeitura ficava feliz, e assim permitiu que a gente extrapolasse tudo, fumasse maconha, fizesse barulho, não cumprisse o horário, fazendo uma certa vista grossa. O CEP acabava duas horas da manhã, no maior esporro. Eles faziam vista grossa por ser um evento que a cidade tinha comprado e que a mídia apoiava.

³¹⁵ BECKER, N. Entrevista ao autor: 30/11/2019

³¹⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor: 06/02/2019

³¹⁷ Id.

³¹⁸ Id.

³¹⁹ CHACAL. Entrevista ao autor: 04/09/2019

Isso favoreceu muito a longevidade do CEP. Sempre foi um custo benefício ótimo para a prefeitura. Era barato, tinha burburinho, reunia formadores de opinião e ainda saía eventualmente na mídia³²⁰.

Trata-se de mais uma coleção de paradoxos: essa "certa visibilidade midiática" que, na mesma medida, procurava enquadrar e reduzir o evento a um rasteiro estereótipo, ao mesmo tempo atestava o êxito alcançado pelo CEP, que sustentava também um tipo de boa impressão provocada na Secretaria de Cultura. Mantinha-se assim o aporte financeiro, também praticamente invisível, mas que permitia que o evento seguisse com seu tamanho singular, sem diminuir ou desaparecer, mas também sem crescer. Se por acaso o CEP crescesse, talvez a "vista grossa" da Prefeitura se tornasse impossível, e a dinâmica livre, escondida atrás dessa "visibilidade invisível", que tanto marcou o evento, deixasse de ser.

Pensando o CEP como uma possível TAZ, as noções descritas acima se encaixam como uma espécie de estratégia de sobrevivência. Hakim Bey aponta a "invisibilidade" como "tática de defesa", uma "arte marcial" que recusa a violência "espetacular" controlada pelo estado, e se retira da "área de simulação".

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos³²¹.

A possibilidade de "permanência" de uma Zona Temporária (dilema que também é relativo, posto que não fica clara a duração do que o autor define como "temporário") também é tratada por Bey, e posiciona, em tal perspectiva, o CEP na fronteira do conceito. "Talvez algumas pequenas TAZs tenham durado por gerações (...) porque passaram despercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que é invisível para os agentes da Simulação"³²². Naturalmente que o CEP, de forma quase literal, se relaciona com o espetáculo, mas tal relação acaba por passar quase despercebida ao se travestir de fracasso comercial - ou de uma loucura sazonal, moda passageira, um hábito exótico praticado por um pequeno grupo em um "Hospício Cultural". Trata-

³²⁰ CHACAL. Entrevista ao autor: 04/09/2019

³²¹ BEY, H. 2001. p. 6

³²² Id.

se, assim, de um engenhoso e fortuito sistema construído por impulso, quase pelo acaso - custar pouco dinheiro, cobrar ingressos baratos e não pagar cachês complementam essas características que fazem do CEP uma espécie de "espetáculo secreto": uma visibilidade invisível que se afirma como estratégia de sobrevivência.

Diferentemente da impessoalidade que marca a relação entre grandes eventos e seu público, a "invisibilidade" do CEP ajuda a tornar sua descoberta um acontecimento íntimo e pessoal na vida de cada um. Mesmo em tempos de internet, de certa forma ainda é preciso ir, estar presente, encontrar outra pessoa que o frequente para que uma primeira visita ao CEP se dê. Vinda de Vitória, no Espírito Santo, a poeta e filósofa Viviane Mosé quando chegou ao Rio de Janeiro, no início dos anos 1990, "conheceu" sua nova cidade a partir do CEP 20.000 – tendo o CEP, sua fauna e flora, como lente, cenário, cerimônia dessa chegada.

O CEP foi a minha chegada no Rio. Foi a minha porta de entrada. Eu não conhecia ninguém aqui, e fiz uma oficina com o Chacal no Parque Lage - e ele me falou do CEP. Eu comecei a aparecer, sem falar poemas ainda. Eu nunca tinha falado aqui no Rio, só em Vitória. Aí eu disse pro Chacal que queria falar um poema, e fui. A partir de então eu passei a frequentar sempre - e falar poemas sempre. Eu raramente ia ao CEP sem falar um poema. Pra mim, o CEP tem a cara do Rio. Do que é pra mim o Rio de Janeiro. Tem o que eu não encontrava em Vitória, de espaço, de encontro, e tem essa multiplicidade, essa pluralidade de manifestações em um palco.³²³

Viviane vinha do movimento estudantil capixaba e, conforme começou a escrever seus primeiros poemas, passou a falá-los em reuniões. "Eu desenvolvi a fala poética para usar o poema como efeito nas assembleias"³²⁴. Depois de uma breve relação com o teatro, ela veio para o Rio a fim de cursar mestrado em filosofia, em 1992, trazendo sua experiência com a poesia e a política diretamente para o Sérgio Porto. "Eu falava poemas de cor, sem muita performance, só falando. Minha fala veio da política, não do teatro. A fala na política é pra ser compreendida".

O CEP é uma das experiências mais lindas que eu vivi. O dia que eu entrei era mágico, era a coisa mais feliz. Eu vim pro Rio pra chegar ali. Meu sonho, em Vitória, era que as 20 pessoas que formavam o meu grupo se transformassem em 500 – e quando eu entrei no CEP pela primeira vez, eu entrei no lugar do meu sonho. Depois dali, eu nunca cheguei em um lugar tão bom quanto aquele. Realmente o CEP foi o auge desse sonho cultural.³²⁵

³²³ MOSÉ, V. In: ____ ZARVOS, D. 2006. min. 07:50

³²⁴ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

³²⁵ Id.

Com a fala clara e calma que trouxe das assembleias, sem maiores exageros performáticos ou recursos cenográficos - com sua impostação firme, sua prosódia definida e quase melódica - rapidamente Viviane se tornou uma poeta que fazia "sucesso" dentro do CEP. Se o poema *Delinquência*, de Levi, e as canções *Marginalia Pela Paz* e *Berro da Cabra*, do Boato, foram os primeiros *hits* nas paradas da memória do público do evento, Viviane também rapidamente emplacou os seus, que poderiam ser repetidos em uníssono pela plateia, feito uma canção em um show, conforme falava cada verso.

Acho que a vida anda passando a mão em mim
 A vida anda passando a mão em mim
 Acho que a vida anda passando
 A vida anda passando
 Acho que a vida anda
 A vida anda em mim
 Acho que há vida em mim
 A vida em mim anda passando
 Acho que a vida anda passando a mão em mim

E por falar em sexo
 Quem anda me comendo é o tempo
 Na verdade faz tempo
 Mas eu escondia
 Porque ele me pegava à força
 E por trás.
 Um dia resolvi encará-lo de frente
 E disse: Tempo,
 Se você tem que me comer
 Que seja com o meu consentimento
 E me olhando nos olhos
 Acho que ganhei o tempo
 De lá pra cá
 Ele tem sido bom comigo
 Dizem que ando até remoçando³²⁶

O poema supracitado seria publicado somente no ano 2000, no livro "Pensamento Chão", mas era falado no CEP já desde os primeiros anos de Viviane no Rio. "Ela é a coisa do marginal magistral", diz Chacal.

Os poemas [*de Viviane*] têm uma ligação forte com a palavra escrita e falada. Tem um nível de excelência em todos os sentidos – no jeito de escrever, de falar o poema. No início ela era mais suja, só subia e fazia – com tranquilidade, beleza, era em pé, no palco. Mas o poema já era o poema com essa clareza, e sempre com essa concentração máxima na palavra, no poema, que ela possui³²⁷.

³²⁶ MOSÉ, V. 2000. p. 18

³²⁷ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

Se alguns desses poemas de sucesso funcionavam de fato como canções populares dentro daquele universo, tal qual acontece com cantores e compositores eles passavam a ser parte do repertório fixo de seu autor. Os exemplos são diversos, e por muito tempo, como ilustração, o poeta Pedro Rocha, que passou a frequentar o CEP na mesma época que Viviane - ele, porém, não passava dos 15 anos de idade - era frequentemente reconhecido como o poeta "da fada": seu poema "Fado de Fada" era também um *hit*.

Essa Fada
Essa Fada

Se ela voa
Onde andaria?
Ou se não anda
Onde ela pensa?
Eu apenas acho
Que ela pensa e voa em mim
Ou se apenas anda
Eu acho fácil

Essa Fada
Essa Fada

Se não fosse essa fada
Quem é que se safaria?
Só há uma ponte sobre a Baía
Que cê para com esse papo que já sabia
Que não dava no pé...

E acaba ficando por aí
Nesse papo barroquinho
Beijinho em Icarai
Com esse cara aí
Que te diz que sabe tudo de cem anos de cinema

Esse cara é cabeludo mas não te leva a nado.

Eu sim
Te cato presse lado foco na cama
E te afogo fada
Na minha coleção de fotograma³²⁸

Pedro chegou ao CEP levado por Mike Biggs, antigo membro do grupo musical infantil Balão Mágico e filho de Ronald Biggs, que em 1963 idealizou e foi um dos executores do lendário "assalto ao trem pagador", na Inglaterra, tendo fugido e se fixado em seguida no Brasil. Mike, como Levi, estudava com Pedro na

³²⁸ ROCHA, Pedro. 2002. p. 75

EDEM e, em 1992, achou que o amigo, que já era ligado ao teatro e estudava para se tornar um ator, iria gostar do CEP.

O Mike nessa época tava com uma banda chamada Uepa, me viu lendo uns poemas no recreio e falou 'Vamos no CEP comigo que eu vou te apresentar pra galera do Boato. Você tem que entrar pro Boato'. Eu fui, e ele me apresentou pro Montanha, pro Dado. 'Esse aqui é o Pedro, ele vai entrar pro Boato'. O Boato ainda era um grupo performático, de poesia, ainda não era uma banda. Uma das primeiras vezes que eu fui ao CEP falei pro Chacal que eu queria ler "Lisbon Revisited", do Pessoa, e ele me respondeu: 'Tem que ler um poema seu'.³²⁹

Pedro então lembrou-se de seu sentimento diante dos poemas de Levi, e começou a tentar "se encontrar" escrevendo versos de sua própria lavra. Vindo de uma casa e de uma vida de artistas, o CEP era para ele um cenário natural. "Quando eu comecei a entender que a poesia, o poeta e os textos, traziam uma chave de mudança de comportamento, foi quando me pirou a cabeça"³³⁰. Ainda que tenha chegado adolescente ao evento, Pedro rapidamente se tornou parte encarnada da autonomia da poesia falada ali dentro enquanto expressão artística singular. "Cabo-clo de muitas palavras, cantor de cinco mil vozes, ator de rua e tablado, pedro rocha mais que parece, é poeta em qualquer forma", escreveu Chacal. "O pedro quando escreve põe a sanfona na língua e toca como se o corpo fosse todo cimitarra"³³¹.

Da mesma forma, Michel também passou a escrever para falar no CEP - e dessa forma exorcizou naquele palco a timidez, se tornando um dos mais ativos e singulares poetas do evento. Poucos poemas foram tão claramente um sucesso - que seguiria como *hit* quando Michel transformou seu espólio poético no espetáculo *Regurgitofagia*, em 2004 - quanto "Tudo de Bom para todo mundo", popularmente conhecido como "Lapso Cocacólico".

É impossível o lapso cocacólico
Quando é que alguém diria
"Como é mesmo o nome daquele refrigerante...?
Aquele preto... parecido com a Pepsi"?
Nunca! Seria imperdoável
Você pode esquecer a luz acesa,
A idade do seu pai, o que era mesmo?
Tudo bem é aceitável
Mas o lapso cocacólico está em extinção
Existem coisas que não podem ser magoadas
(...)
O meu negócio é rotular

³²⁹ ROCHA, P. Entrevista ao autor. 05/03/2019

³³⁰ Id.

³³¹ CHACAL. In: ____ ROCHA, P. 2002. p. 7.

Destruir no interior
 Não existem coincidências
 Existem, sim, N formas de se dizer a mesma coisa
 De se dizer a mesma coisa existem formas N
 Formas de se dizer existem N a mesma coisa
 Mesma se a coisa N dizer formas de existem
 (...)

Deixe-me em paz, eu nasci ontem demais
 (...) ³³²

Michel aos poucos foi deixando de ser um poeta que essencialmente trabalhava o ritmo, o jogo de palavras, as rimas e consonâncias com inteligência e charme para passar a utilizar o poema como suporte de ampliação dessa linguagem em forma similar ao que fazem alguns dos mais singulares comediantes de *stand-up* na tradição estadunidense. Não é impreciso aproximar o trabalho de Michel - no CEP e até hoje, a partir do CEP – ao de nomes como Steven Wright, George Carlin, Andy Kaufman ou Lenny Bruce, que de certo modo apoiavam-se na estrutura de uma piada, contada em um palco despido de cenografia, com somente um microfone e o performer em ação, para tornar a fala, o movimento, a inflexão e, claro, o conteúdo, em performance e obra de arte reflexiva e mesmo cômica. Para Michel, porém, o suporte era o poema, sem jamais abrir mão do humor como também meio de debater temas sérios e profundos, direta ou indiretamente.

E, de certo modo (em repertório bem mais visceral), Levi realizava operação semelhante, principalmente no que diz respeito ao uso do humor como veículo semiótico-poético. Depois de fundar, com "Delinquência", a galeria de poemas emblemáticos do evento, Levi seguiu como *hitmaker* pelos primeiros anos de CEP. Com estilo mais agressivo, ele colecionou poemas inesquecíveis para o imaginário do público, transitando entre o humor e a loucura na construção de imagens poéticas relevantes.

Era uma vez uma velha zerada, era uma era arada pela ira de Eros, um encéfalo esfacelado ao cubo, um mundo esmagado por tudo de errado que já existiu. Era uma vez um Brasil, que pariu este povo torto chamado garrincha, que sabia sambar jogar bola trepar e beber, mas que não sabia que história era essa de trabalho, uma palavra inventada pelos gringos brancos que não caçavam nem plantavam nem pescavam, apenas vendiam e compravam e vendiam e compravam eles não faziam nada que não fosse isso era impressionante! E se impressionavam mais ainda com a nossa vida garrincha, e tinham raiva da gente e a gente não tinha raiva deles porque nem sabia o que era raiva. Até o dia em que garrincha descobriu o que era o ódio e os gringos descobriram o que era o Amor. Mas era tarde demais. Garrincha se matou e os caras tomaram posse das putas de Copacabana e do sam-

³³² MELAMED, M. 2004. P. 94

bódromo. Os filhos de Garrincha tiveram que se refugiar nas montanhas da metrópole carioca e os que não fizeram isso tiveram que oxigenar o cabelo e berrar *god save the queen* toda hora que acordassem.

Esta é a história de uma terra chamada Nigéria, quero dizer plutão.(...) ³³³

Para Pedro, Levi foi "o poeta jovem mais impactante daqueles primeiros anos" ³³⁴. Havia algo de fundador e original no conteúdo dos poemas que se somava à maneira com que Levi os apresentava, criando assim a singularidade de sua apresentação. "Ele falava coisas muito misteriosas: 'Ah, meu deus do Chão', 'Eu to falando sério/ Que eu sou sério. Juro por Deus/ Que eu Sou Deus/ Juro pela minha mãe mortinha/ Que eu sou a minha mãe mortinha'", ³³⁵ recorda Pedro. Levi trazia tristeza, trocadilhos aparentemente bobos, era cômico e sombrio - como um clown. Pedro até hoje carrega na memória a íntegra de muitos poemas de Levi.

O Levi quase sempre operava uma quebra no CEP. Um dia o CEP tava cheio, aquela coisa esfuziante, todo mundo gritando. Ai o Levi entra no palco, senta numa cadeira giratória, o Adeilson, esperto na iluminação, baixou a luz, e ele começou a girar na cadeira, meio de lado, falando meio fora do microfone, bem baixo e calmo, e assim impôs um silêncio absurdo no CEP. Todo mundo ficou quieto, parou, e ficou ouvindo ele falar baixinho. "Era uma vez uma velha zerada..." Todo mundo ficou espantado! E ele muito calmo, e conquistou o silêncio, o espanto de todos no meio daquela excitação que antes estava. Ele tinha essa propriedade: era desconcertante. Era engraçado, bobo, ao mesmo tempo sombrio, contundente, urgente. 'Quando estou bêbado/Escrevo mal./ E daí?/ E daí que quando estou bêbado/ Tudo é uma merda/ Inclusive eu'. Ele tava pouco se fudendo para qualquer construção poética, escrevia muito das entranhas dele. Não tinha uma jogada da linguagem, um truque esperto. Tinha só um vômito – um cara destampando o próprio jorro. Ninguém escrevia como o Levi. ³³⁶

Outro que concorda com Pedro é Jorge Mautner, que na apresentação do livro "Pacto", de Levi, o introduz como "um dos maiores e melhores poetas profetas desta incrível geração desta década de noventa" ³³⁷. O mergulho sem medo, com ousadia e curiosidade, visto por Mautner como uma "onda de um novo realismo", seria capaz, segundo a apresentação, de "retirar as estrelas mais cintilantes" tanto "nos intestinos quanto na alma".

O bem com o mal produzindo um amor e ódio tão intensos como somente as poesias de Levi o conseguem transmitir, com gíria transformada em metafísica, já o avesso do avesso de Caetano Veloso, todo humor, todo anti-humor que é mais humor, sinceridade,

³³³ LEVI, G. 2014. p. 52

³³⁴ ROCHA, P. Entrevista ao autor. 05/03/2019

³³⁵ Id.

³³⁶ Id.

³³⁷ MAUTNER, J. In: ____ LEVI, G. 2004. p. 5

charme, beleza, sexo total, tesão, erotismo, sadismo, masoquismo (...) Carnaval eterno. Saída para o Brasil. Salvação através da perdição, sempre gozando com o gozo do orgasmo surreal-mental, ambos simultaneamente incêndios do prazer.³³⁸

Mas se o lugar de Levi é singular nessa história, ele não é solitário: a lista completa de *hits* seria interminável, e foram diversos os poetas e as poetas que enfileiraram sucessos no universo autônomo do CEP 20.000 - como artistas que faziam sucesso em uma quase dimensão paralela. Dentro daquele teatro eram estrelas, e esse reconhecimento se desdobrava em de fato um público numeroso, que não tomava mais a medida de suas influências exclusivamente das páginas de jornal, do rádio e dos canais de TV. É justo lembrar de um *hit* posterior, sucesso conquistado pela poeta Maria Rezende já no início dos anos 2000.

Adoro pau mole.
Assim mesmo.
Não bebo mate, não gosto de água de coco
não ando de bicicleta, não vi ET
e a-d-o-r-o pau mole.
Adoro pau mole
pelo que ele expõe de vulnerável e pelo que encerra de possibilidade.
Adoro pau mole
porque tocar um pressupõe a existência de uma intimidade e uma liberdade
que eu prezo e quero, sempre.
Porque ele é ícone do pós-sexo
(que é intrínseca e automaticamente
– ainda que talvez um pouco antecipadamente)
sempre um pré-sexo também.
Um pau mole é uma promessa de felicidade sussurrada baixinho ao pé do ouvido.
É dentro dele,
em toda a sua moleza sacudinte de massa de modelar,
que mora o pau duro e firme com que meu homem me come.³³⁹

Maria aproxima-se do CEP no início dos anos 2000, quando o evento era tocado por Botika, Tarso, João Vicente e eu. Com prosódia e repertório trabalhados na escola de poesia de Elisa Lucinda (que já era poeta assídua e fundamental dentro CEP), Maria se tornou presença constante como parte dessa segunda geração - suas apresentações, junto do sucesso de Viviane, traziam forte tonalidade feminina.

A performance "Dentro da casinha/Fora da casinha", de Éber Inácio (ou "Fofa/Doida", e, em verdade, boa parte das apresentações de Éber, um mestre da interação com o público e do humor nonsense e minimalista) também devem constar nessa lista de *hits*, assim como "Tudo", de Nil, mais recentemente os brilhantes

³³⁸ MAUTNER, J. In: ____ LEVI, G. 2004. p. 6

³³⁹ REZENDE, M. 2003. p. 55

"poemas-crônica" de Domingos Guimaraens e, é claro, toda e qualquer intervenção de Joe Romano. Na música, também "Xuxa Preta", do Boato, "As Árvores", de Osvaldo Pereira, "Pobre Patricinha", de Bia Grabóis, Baia em seu violão, o Urubu Sertão e tantos outros abrem essa interminável lista - provavelmente encabeçada por "Artista é o Caralho", de Rubinho Jacobina, que sempre e até hoje, em qualquer palco, funcionou efetivamente como um *sucesso* radiofônico (em deliciosa contradição com o que diz o refrão que batiza a canção), levantando a plateia e a fazendo repetir o mantra que rejeita o rótulo de artista em uníssono catártico.

A POESIA FALADA

Uma questão peculiar sobre o crescimento dos artistas dentro do CEP é que, apresentando em muitos casos uma poesia - para alguns caberia até mesmo o termo “obra” - consistente e elaborada, a maioria desses poetas não possuía sequer um livro publicado. Salvo Zarvos, Chacal e, em seguida, Viviane Mosé, os poetas do CEP, e especialmente os poetas jovens, existiam somente em registros esparsos e ocasionais, em texto, vídeo ou áudio, mas principalmente através da poesia falada em uma noite de evento. A poesia falada, portanto, se afirmava como tecnologia e mesmo ideologia essencial do evento.

Imagine se... por algum estranho motivo, a música parasse de tocar... e fosse consumida apenas através de partituras. o mundo ia ficar mais triste. foi isso que aconteceu com a poesia. ela se afastou da fala, do corpo, se confundiu com a escrita e se afastou do público tornando-se monopólio de um estreito círculo de iniciados. mas isso está mudando. isso está mudando...³⁴⁰

Assim, a influência que os poetas do CEP estabeleciam uns sobre os outros e sobre o público possuía atributos específicos. Para além do conteúdo dos poemas, havia o ritmo, a sonoridade, a maneira de falar, os sotaques e gestos, a dança por trás da fala. Feito acontece com cantores e cantoras em suas interpretações, tais elementos ofereciam efeito singular para os poemas diante da plateia, como pontos determinantes para a transposição de uma relação costumeiramente enrijecida e distante, do leitor tradicional com seus poetas de estimação, na direção da construção de um novo arcabouço e uma nova relação com a poesia de modo geral.

“A poesia falada te dá um retorno muito imediato, como se aquilo fosse o livro. E talvez seja mesmo. O CEP é um grande livro ao vivo, o livro vivo do CEP”, diz Viviane. “Pra mim são duas coisas muito diferentes, uma coisa é escrever, e outra coisa é falar os poemas. Acho que falar os poemas no palco pode se bastar, nesse movimento, nesse formato”³⁴¹. Se por um lado o pequeno legado impresso da história e da produção oriunda do evento cria hiato histórico a respeito de algo que

³⁴⁰ CHACAL. 2010. p. 217

³⁴¹ MOSÉ, V. In: __ ZARVOS, D. 2006. Min. 04:42 (Parte 03)

se afirmou-se com relevância no cenário cultural carioca, por outro tal hiato é símbolo literal de outro tipo de “existência literária”, fora das editoras ou publicações, que o CEP concede: ali é possível produzir e experimentar sem precisar se submeter ao rolo compressor da indústria cultural e suas manias, de forma inequivocamente presencial e passageira.

É evidente que o CEP também possui vícios, também reproduz maneirismos dessa mesma indústria, mas a ausência do dinheiro como causa ou consequência, junto da anarquia que rege sua condução (e que derruba maiores pretensões de poder ali dentro) permite ao menos que o poeta, o cantor, o performer esteja dentro dessa estrutura autossuficiente com mais liberdade, e possa simplesmente jogar o jogo literário ou artístico *daquele* lugar diante *daquele* público – possa fazer parte de um acontecimento, de uma história, e colocar em prática suas invenções literárias como tais, longe das exigências do mercado, dos mediadores da mídia. O editor e poeta Sérgio Cohn, no entanto, viu nesse espaço vazio deixado pela ausência de publicações do período do início do CEP uma espécie de "oportunidade perdida" de se desenhar, definir e registrar aquilo que nos anais historiográficos tradicionais seria apontado como uma "geração".

Dá pra se falar em uma ‘geração CEP 20.000’ que infelizmente ficou tardia em publicação, acabou não publicando quando devia. Eu até hoje fico triste porque o Guilherme Levi, o Michel Melamed, o Pedro Rocha, o Ericson, mesmo a Viviane Mosé, que publicou na época, mas não junto, seria muito interessante ter visto eles terem publicado livros em 1994. Seria muito curioso se tivessem feito isso, pois estariam fazendo uma obra diferente do normal na literatura da época.³⁴²

Ainda que confirme o diagnóstico de Sérgio, Pedro o desloca para o sentido de uma decisão – uma escolha, como um sintoma de época e uma virtude original: “Passei a escrever para falar no CEP”³⁴³, diz Pedro. Essa "decisão" efetivamente pariu uma centena de autores, que escreviam essencialmente para participar do evento, e posteriormente passaram a realmente “existir literariamente”, mesmo que somente ali. "O CEP, em termos da poesia especificamente, gerou poetas faladores. A palavra falada trabalha com silêncios, entonações, interações com o público"³⁴⁴, diz Chacal, ao que Michel complementa: "O prioritário sempre foi a questão do

³⁴² COHN, S. In: __ ZARVOS, D. 2006. Min. 03:51 (Parte 03)

³⁴³ ROCHA, P. In: __ ZARVOS, D. 2006. Min. 04:40 (Parte 03)

³⁴⁴ CHACAL. In: __ ZARVOS, D. 2006. Min. 04:53 (Parte 03)

palco, da arte multimídia, a integração de linguagens, a poesia falada. Esse era o desafio"³⁴⁵.

A experiência de se aproximar do CEP e começar a falar os poemas que antes escrevia somente impactou sobre a escrita do apresentador e poeta Cazé Pecini de tal forma que seu relato complementa e amplia a ideia de *escrever para falar* de forma radical: falar seus poemas no CEP fez com que Cazé passasse a *escrever falando* - utilizando o registro escrito somente quando o poema já estava devidamente pronto através da fala, do som, do ritmo, da oralidade. "Eu passei a só escrever pelo registro. Comecei a compor os poemas sem escrevê-los, mas sim falando - eu só escrevia os textos depois de tudo composto, pra não esquecer"³⁴⁶.

Os poemas foram saindo cada vez mais de forma oral, falada, de forma que a maneira ideal de entrar em contato com esses textos era ouvindo, e não lendo. Passava a existir assim uma força muito grande na oralidade, e menor na leitura individual. E isso foi muito bacana porque foi me dando uma consciência maior de ritmo, de trechos em que poderia falar mais devagar e acelerar em outros, por exemplo³⁴⁷.

Assim, é possível perceber que a geração de "poetas faladores" citada por Chacal acabou por também desenvolver, pela força das circunstâncias, uma maneira *outra* de escrever entre seus participantes - um estilo de escrita próprio daquele ecossistema: uma poética *do CEP*. A preocupação com o ritmo, o efeito cênico, eventual movimentação, prosódia, melodia, intervalos, velocidades - ou simplesmente a preocupação com o fato de que o poema será dito em público e ouvido por uma plateia - desde a concepção colocam como poemas pensados para a performance, distantes da liturgia do registro escrito e impresso em livro.

Trata-se de uma espécie de *poema-em-performance*, que parece definir, se possível, essa poética peculiar. Em uma inversão que remete ao texto de Chacal a respeito da poesia ter se afastado da fala, os poemas dessas primeiras gerações do CEP tem seu registro *oficial* ou *inicial*, *essencial* ou *definitivo* em algo tão efêmero quanto a fala em um teatro, a ser absorvido somente pelos ouvidos, muitas vezes sem nem mesmo vídeo ou reproduzidor de áudio como mediador. O livro seria um segundo registro, mais distante e menos fiel, como uma filmagem para uma peça de teatro.

³⁴⁵ MELAMED, M. In: ____ ZARVOS, D. 2006. Min. 05:09 (Parte 03)

³⁴⁶ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2020

³⁴⁷ Id.

Amo a mulher que tem por corpo
 Um poema escrito em braile
 Olhos perfeitos não conseguem ler
 Pontos percorridos pelos dedos
 Metem, metem, metem, metem medo
 Ser herói desenganado, abandonado, despatriado
 Procurando uma causa por morrer
 Você, mulher, que tem por corpo um poema escrito em braile
 Dê-me a mão e ensina-me a ler
 Dê-me a mão e ensina-me a ler
 Mas essa morte que aproxima
 Assusta meu corpo do seu
 Cobre com neblina esse vale
 Que há muito entre as montanhas se escondeu
 Mas mulher que amo
 Que tem por corpo um poema escrito em braile
 Mata-me de paixão
 Faça a terra comer estes meus olhos
 Faça-me podre, tira-me da escuridão
 Mas a mulher que amo,
 Que tem por corpo um poema escrito em braile
 Não quer me matar
 Vive então capenga, enxergando tudo sem nada tocar
 Mas eu vou me matar! Eu vou me matar!
 E meu túmulo será seu corpo
 Onde minha vida hei de deitar
 Lá será erguido um epitáfio sem palavras
 Pois não há por que chorar
 Eu vou me matar³⁴⁸

Na perspectiva da incontável quantidade de artistas que já passaram pelo seu palco nesses todos anos, o CEP 20.000 de fato produziu pouca documentação de sua história – até mesmo os poetas ligados ao evento que publicaram e publicam livros mantiveram-se mais alinhados à conduta sugerida por Pedro e Cazé, de *escrever para falar* ou de *escrever falando* por muitos anos, tornando assim boa parte de seu legado algo instantâneo como uma sensação circunscrita em um lugar e tempo - em corpos. Muitos desses poemas foram efetivamente somente ditos, jamais publicados, e até para essa pesquisa foi preciso consultar os poetas ou os espectadores para resgatar um ou outro texto que só existia na memória.

Nesse sentido, diante da extensão temporal e da multidão de sua história, o interesse da mídia sobre o evento foi próximo ao irrelevante, e a mesma relação se estabeleceu, até os últimos anos ao menos, com a academia. Resta, assim, de modo geral, somente o próprio evento como um ecossistema *outro*, um tanto precário mas, à sua maneira, autossustentável. É paradoxal falar sobre isso em um texto que

³⁴⁸ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2020

busca justamente documentar essa história - e que "aprisiona" poemas *compostos* (e não *escritos*) para serem falados na dureza da palavra escrita; assim (e porém), a sobrevivência do CEP é sua maior herança.

Tal dinâmica parece tratar de idiossincrasia que o CEP enquanto organismo exerce ou quase impõe, à revelia do que fizeram seus criadores: Zarvos e Chacal, afinal, são poetas que sempre publicaram. “A poesia oral precede a poesia escrita. Mas desde os anos 1990 eu sempre acreditei que todo poeta que ficasse mais tempo por lá deveria publicar. Porque o livro, esse objeto, passa de mão em mão, segue, continua”³⁴⁹, diz Zarvos.

A questão da autossuficiência enquanto obra e documento, da poesia falada, especialmente sobre um palco, em um microfone, enquanto performance propriamente (em analogia ao show, ao canto ou ao ato de falar) oferece um terceiro ponto, como uma interseção, um meio entre um importante binômio de análise a respeito da música e da tradição das canções no Brasil: a poesia falada talvez resida justamente entre a voz falada e a voz cantada, como uma tecnologia artística singular. Não se trata de uma extensão da poesia escrita, mas sim de uma arte autônoma, tal qual o cinema não é mero desdobramento do teatro. As relações entre a poesia e o canto, o uso da voz para a fala e para a música, investigadas por Mário de Andrade no ensaio *Os compositores e a língua nacional*, são suporte para apoiar tal sugestão:

A voz humana tanto vibra para lançar perto a palavra como para lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral pra se tornar instrumento musical³⁵⁰

Mário propõe uma bela interpretação dos sentidos e intenções de cada “voz” humana, incluindo aspectos profundos que o canto ou a fala atingem em nossa psique. Trata-se de interessante ponto de partida para pensar a pluralidade de possibilidades que a voz humana, a linguagem, suas modulações e variações podem emocional, estética e até eticamente construir.

A voz humana, quanto oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata

³⁴⁹ ZARVOS, G. In: ____ ZARVOS, D. 2006. Min. 05:17 (Parte 3)

³⁵⁰ ANDRADE, M. 1991. p. 26

intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a intangibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel.³⁵¹

Há, no entanto, outro ponto a se relacionar com o binômio *fala-canto*, encontrado justo na poesia falada enquanto performance: a poesia falada não quer ser mas também não deixa de ser nenhum dos dois, tanto fala, quanto canto. Em especial no tipo de interação com tão pouca quarta parede como é peculiar no CEP, a poesia falada possivelmente reside no exato ponto de conflito insolúvel a que se refere Mário de Andrade - entre a fala e o canto.

Sem maiores compromissos harmônicos ou melódicos mas sem abandoná-los completamente, a poesia falada também não se compromete com a compreensão objetiva que a fala oral exigiria – ainda que tal compromisso também esteja lá, pois a recepção de seu conteúdo é parte sua essencial. Quem já viu poetas como Chacal, Pedro Rocha, Viviane, Elisa Lucinda ou mesmo, em áudio - ou presencialmente, como viu Chacal - Allen Ginsberg falando alguns de seus poemas repetidas vezes sabe que há uma partitura melódica sendo cumprida, que anuncia e sublinha diretamente o subcutâneo sentido emocional que o autor deseja oferecer a partir do conteúdo do poema. Como uma expansão elaborada do simples ato de ler ou enunciar versos em voz alta, a poesia falada em performance parece carregar elementos do que Mário reconhece como singularidades da voz em fala e, ao mesmo tempo, da voz em canto.

A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois destinos profundamente diversos, para não dizer opostos.³⁵²

O dinamismo supracitado seguramente compõe o estranho e híbrido efeito da poesia falada, mas a chave do ponto de conflito onde a poesia falada pode se situar parece estar, na citação acima, naquilo que Mário percebe como força desnecessária da voz falada - corpo e intelectualidade se encontram na poesia falada. A pequena porém influente tradição dos LPs de poesia do passado, que trouxeram a público e ao imaginário a voz de grandes como Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar sugere em parte a falação

³⁵¹ ANDRADE, M. 1991. p. 26

³⁵² Id.

dos poemas em gravação como somente um outro meio de registro ou documentação de obra essencialmente escrita – quase sempre em tom monocórdio e objetivo, sem modulações especiais ou maiores interpretações, mas principalmente sem o objetivo de provocar sentimentalidades expandidas para além do texto (ainda que tal frieza seja absolutamente impossível, e a mera presença da voz do autor dos poemas torne cada disco um pequeno dínamo emocional).

A poesia falada em performance, em especial a partir da ideia de escrever os poemas para serem falados e da hipótese oferecida por Viviane Mosé do ato de falar o poema ser “suficiente”, se substancia não como um registro mero, mas como expressão *outra* de um poema. Há um potencial de tal forma autônomo e singular que a poesia falada pode ser vista quase como uma outra forma de arte – como a canção em relação, por exemplo, à ópera, ou o rock em relação às raízes do blues, ou a performance em relação ao teatro, e assim sucessivamente.

Não estamos falando, no entanto, de teatralização excessiva (e costumeiramente literal, sublinhando o sentido epidérmico do conteúdo de cada verso) para a leitura de um poema. Trata-se de força de expressão mais abstrata e emocional, muito mais elegante e discreta (independentemente do poeta no palco estar emulando o tom monocórdio dos grandes poetas em LPs ou de se pôr aos berros em performance extrema) do que simplesmente interpretar poemas feito fossem textos teatrais. É nesse sentido também que a expressão de um poeta falando seu poema aproxima-se ao mesmo tempo do canto e da fala – em força difícil de ser nomeada ou objetivamente dissecada, como uma grande cantora defendendo uma canção e, ao mesmo tempo, emocionando também pelo conteúdo objetivo que a letra oferece enquanto texto.

A declamação também não é só feita literalmente de declamar – tem tudo ali, todas as tensões contidas. A música cantada também é um poema falado, com uma melodia e uma base musical. Há a voz interior do autor – que não é a do autor desprovido do interesse em tornar cênico apenas lendo, pois há também o interesse em ser cênico com a voz do diálogo interior do autor. É uma dicção que o Chacal durante um tempo teve, depois ele foi também performando mais. Tem a entonação do ator falando, que é diferente do *autor-performer* falando, mesmo que ele seja um ator também. Bibi Ferreira, Maria Bethânia... tem tanta coisa, tantas variantes... O Ginsberg, ora declamando empostado, ora mais rap, ora com a sanfoninha.. Existem infinitas maneiras de se falar um poema.³⁵³

³⁵³ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

Se o desinteresse pelas publicações (potencializado pela própria dificuldade de se publicar um livro) isolava a produção poética do CEP à época como algo de dentro do evento, tal isolamento intensificava o *frisson* da relação entre o público e seus novos poetas preferidos. A horizontalização das influências já citada, quando o repertório de estimação dos frequentadores deixa de estar restrito aos longínquos cânones do passado e passa a ser composto também por poetas próximos, torna então a visita ao CEP experiência ainda mais excitante, ganhando vulto identitário, existencial e até mesmo pedagógico ou terapêutico. Era lá, e somente lá, que se encontraria aquela experiência presencial de identificação.

É verdade, porém, que tanto a questão da publicação quanto da documentação (melhor dizendo: da sobrevivência de certas documentações) passam também pela força de aceitação, permanência e distribuição de certos *tipos* ou mesmo estilos de registro. Existiram, afinal, publicações manufaturadas e independentes formando livretos individuais, em dupla ou mesmo pequenas antologias de poetas do CEP. No início dos anos 2000, a revista *O Tempo* (criada e diagramada inicialmente por Tarso Araújo, e depois em parceria comigo e com Miguel Caballero, já em formato tabloide) viria a registrar a poesia de diversos artistas do período - e se desdobraria na *Coleção Séc. XXI*, com dezenas de pequenos livros individuais, que por sua vez serviria como modelo indireto para os *Cadernos do CEP*, já nos estertores dos anos 2010, que também reuniria poetas em caprichosa coleção.

Ainda em 1994, Michel e Levi se juntaram para a primeira publicação de ambos: *Propaganda de Guerra* era um livrinho impresso em gráfica por iniciativa dos autores e grampeado à mão, e da mesma forma vendido e distribuído pelo esforço dos autores. O lançamento se deu em uma série de eventos, que trazia os dois poetas falando seus poemas, acompanhados de Paulista Marcus ao violão.

Era um Zine com poemas juntos. A capa era a cartela da Censura Federal. Naquela época não tinha mais censura, mas era recente, então era significativo. Quando a gente foi pesquisar o que ia fazer que eu me toquei que aquilo que aparecia antes dos filmes era censura – eu nunca tinha pensado, meus pais não me explicavam que tinha uma censura no país. Eu via aquilo como algo normal, que existe na vida – era um país que tinha vivido uma ditadura, e por isso a gente usou. Eu lembro que a gente um dia encontrou o Lulu Santos e deu na mão dele o livro. Ele reagiu assustado, achando que fosse algo de censura, da polícia, como uma intimação.³⁵⁴

³⁵⁴ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

Quando tinham os livros prontos, Michel e Levi procuraram Affonso Romano de Sant'Anna, pai de sua amiga Leca, para colher de um poeta reconhecido impressões e opiniões sobre o livro. Não se sabe se encargo de pai se sobrepôs ao de crítico, ou se Affonso de fato gostou do que leu, mas a tarde transcorreu prazerosamente. "Eles levaram o livro pra ouvir a opinião do poeta mais velho.", lembra Leca. "Meu pai foi todo bonitinho, falou com eles, com aquele livrinho que era um zine. Foi bem legal."³⁵⁵

Publicações manufaturadas, sem a chancela de uma editora, acabam muitas vezes desprezadas pela mídia e apagadas de bibliografias futuras - e, de certo modo, assim se deu não só com *Propaganda de Guerra* como também com os livros da *Coleção Séc. XXI* (existe a questão da duração, do acabamento e, claro, a dimensão do impacto futuro da obra, visto que, entre tantos outros exemplos, o histórico *Alguma Poesia*, livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, foi inicialmente publicado em tiragem bancada pelo autor com somente 500 exemplares). *Propaganda de Guerra* desapareceu fisicamente do alcance de um leitor potencial e da bibliografia de seus dois autores, mas um dos eventos de lançamento, um show com música e poesia, serviu como cenário para um emblemático caso que Leca recorda:

Para essas apresentações em Santa Tereza de lançamento, fui convocada para ser figurinista do show. Devo ter colocado duas peças de roupa neles, e era também a motorista - era no meu carro que a gente ia. Na ida pro show, estávamos no meu Chevette azul na Praia de Botafogo, de tarde, paramos num sinal e fomos abordados, cercados por um grupo de meninos, que já vieram pedindo dinheiro, minhas pulseiras, essas coisas. Estávamos no carro eu, Michel, Levi e Paulista, e não lembro se foi o Michel ou o Paulista que saiu com essa frase: "Pô, cara, a gente não tem nada. A gente é poeta!", abrindo um sorrisão hippie - e imediatamente conquistou os moleques, que estavam agressivos, mas que também abriram um sorriso, e disseram: "Ah, beleza então..." Parecia uma cena do Neville D'Almeida. Tinha um pandeiro no carro, o Michel tocou um pouco, e os moleques saíram sorrindo, "Valeu, irmão!"³⁵⁶.

³⁵⁵ COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

³⁵⁶ Id.

CEP 20 MIL QUADRINHOS

Zarvos compreendia a virtude da autonomia que a poesia falada havia construído dentro do CEP, mas sabia também que era importante o estabelecimento, mínimo que fosse, de registro físico daquilo que se estava sendo produzido. Em sua incansável sanha de realizador, já havia produzido com Guilherme Levi e outros correligionários, em 1993, uma fita K7 com bandas, cantores e cantoras ligados ao CEP 20Música. Passados quatro anos da fundação, Zarvos concordou com a sugestão de Levi de fazerem uma revista ligada ao evento, e foi à RioArte levantar fundos. "Eu sugeri ao Zarvos fazermos uma revista com quadrinho e poesia", diz Levi. "Ele topou, e chamou a galera. Ele sabia quem eram os desenhistas, os artistas plásticos"³⁵⁷. Zarvos via em uma publicação um potencial pedagógico. "Quis fazer a revista de quadrinhos pois achava que levaria a garotada a gostar das artes plásticas – como tinha feito poesia pra garotada gostar de ler"³⁵⁸. Sua proposta à RioArte foi exitosa, que passou a cobrir parte dos custos – o restante saía de seu próprio bolso. O lucro seria igualmente dividido entre os que trabalhassem na revista.

Sempre quis fazer as coisas, e não tinha a necessidade de me sustentar. Eu gostaria, mas era filho de fazendeiro, então o problema não era dinheiro, era fazer a revista - mas levando a vida que eu sempre levei. Aí misturava tudo na revista, e a poesia era consolidada ali dentro – pra quem gostava de quadrinhos ver poesia, ver artes plástica. E a revista era muito plástica, mas não com grandes nomes, e sim com a garotada. A revista foi pensada pra ser um atalho pra essa garotada.³⁵⁹

A *CEP 20 Mil Quadrinhos* nasceu no quintal da casa de Guilherme Levi, feita principalmente como parceria entre Zarvos, Levi e Michel. Diagramada por Alceu Nunes, a revista foi criada página à página de forma manual, nos fundos da casa no bairro do Cosme Velho, em um verdadeiro *tour de force* em mutirão. "Os caras da gráfica riam da gente", diz Zarvos. "Era um vexame, mas o trabalho ficou bonito - e foi especialmente bonito o movimento"³⁶⁰. Entre um zine punk e uma revista profissional, a *CEP 20 Mil Quadrinhos* surgiu como um meio de oferecer espaço para que jovens poetas e artistas gráficos publicassem - em sua maioria pela primeira vez.

³⁵⁷ LEVI, G. Entrevista ao autor. 31/05/2019

³⁵⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/19

³⁵⁹ Id.

³⁶⁰ Id.

A procura de uma juventude contemporânea a dos músicos e poetas que se agremiam no CEP nas áreas de artes visuais se deu desde o lançamento da fita K7, diagramada pela Fabiana Egrejas, em 93. No ano seguinte surgiu a CEP 20.000 Quadrinhos, que editei junto com Michel Melamed e Guilherme Levi, tendo durado 3 números, diagramados por Alceu Nunes. Por essa época procurávamos incentivar, com o cartoon, tanto um público mais abrangente do que o normalmente aficionado por revistas de arte como o que imaginávamos que pudesse se contrapor à arte conceitual, ou seja, um novo retorno ao figurativo, que não se confirmou até o final da década.³⁶¹

Dois mil exemplares da revista foram impressos para a primeira edição, lançada em outubro de 1994, e a distribuição foi feita em pontos como os cinemas do grupo Estação e o próprio Sérgio Porto, mas principalmente vendida de mão em mão pelos realizadores. A Prefeitura, através da RioArte, ajudou a financiar a *CEP 20 Mil Quadrinhos*, e o acordo entre os envolvidos era que a divisão do lucro seria proporcional às vendas individuais - logo, quem mais vendesse ganharia mais dinheiro. "O Michel conseguiu vender tudo", lembra Zarvos.

Taí. Mais um fazimento do CEP 20.000: movimento parido por poetas em voz alta no ano redondo de 90. Um ano após, para contento de mãos e ouvidos exigentes de espaço, surgiu o CEP 20 Milsica. O primeiro registro destes tetra-anos de movimento foi a fita k7, com 17 grupos, feita em 93. Agora é a vez de CEP 20 Mil quadrinhos. Ano 94. Mirando mãos e olhos desenhistas somados à guerrilha das palavras: que venham das faculdades de arte ou de qualquer cisma de lugar. Agradecimento de coração e de praxe ao RIOARTE. Não custa lembrar as três diferentes direções - Tertuliano dos Passos, Eloy Fernandes y Fernandes e, atualmente, Hélio Portocarrero - que vêm deixando as nossas experimentações ganharem fôlego. Virão mais coisas. Verão, ou qualquer outro tempo³⁶².

A revista foi anunciada n'O Globo como uma publicação de "performances escritas" que, através da diversidade de temas e formas de expressão, se mantinha fiel ao "movimento" no qual havia sido gerada. "Era o que faltava para fixar de vez nossas ideias: imprimir a palavra poética, o desenho e, assim, perpetuar a memória do movimento"³⁶³. A reportagem anuncia que, além de abrir mais oportunidades para artistas gráficos e escritores na revista, o próximo passo do CEP seria ampliar às universidades suas iniciativas - "que hoje chegam também a Niterói, São Gonçalo e Magé", diz o texto.

A primeira edição da revista, imprensa inteiramente em tinta verde, traz histórias em quadrinhos de João Callado, Guilherme Levi, André Brito, Vitor Rafael e Marcos Donida, e ainda textos de Michel Melamed, Pedro Amaral, Luis Olavo

³⁶¹ ZARVOS, G. *Inventário X Anos – 1990 – 2000*. p. 49

³⁶² Editorial da *CEP 20 Mil Quadrinhos* nº 1.

³⁶³ ALMEIDA, E. R. O Globo: 04/10/94

Fontes, Guilherme Zarvos, Carlos Emílio Corrêa Lima, Paola Barreto (que transformou a história de Herodes e Jesus em um roteiro de um curta-metragem), Diego London e Chacal. Sublinhada a origem da publicação e do próprio evento na estética das filipetas e dos zines, a revista não apresenta coesão editorial aparente nem uma linha que melhor explique a reunião de colaboradores que forma o primeiro número, a não ser pela idade da maioria. "A parada é difundir cultura", diz o convite para anunciantes em potencial.

Nem popular nem erudito. Tudo gravado / filtrado / mixado / reprocessado pela high (heil?) tecno-collorgy de um sampler e reintroduzido no circuito pelos quadrinhos fanzines punk funk speed trash lambada rap repente bibop etc ect..... Zap / CEP / CEP / Nep. Enquanto as faculdades e escolas de arte mal se atrevem a desvendar os mistérios da mass mídia, a garotada já inundou o mercado com um outro olho fax xerox mais veloz que mil jiraia. (...) A cultura das megalópoles amassa tudo e cria outro juiz: o si mesmo.(...) Essa poderosa figura da ficção psicanalítica proto replicante começa a andar. (...) Morte aos vendilhões do templo. O CEP 20.000 faz quatro anos. Por segundo.³⁶⁴

O segundo número segue o mesmo estilo, a não ser pela mudança na cor - todo impresso em roxo. Passaram pelas páginas nomes como André Dahmer (então com 20 anos, em uma de suas primeiras publicações como quadrinista), Bruno Levinson, o poeta e professor Fernando Santoro, o psicanalista e escritor Pedro Pellegrino, a artista plástica Claudia Guise e o professor e mestre de capoeira Gil Cavalcanti - e ainda trouxe ao público o crítico de teatro que há em Zarvos, inclemente com Moacyr Góes como diretor da peça *Eduardo II*, de Christopher Marlowe ("transformado, com uma direção sem ousadia, numa peça própria para novelas de TV da BBC londrina") e elogioso ao trabalho de André Paes Leme dirigindo Isabella Ximenes em *Alcassino e Nicoleta* ("O texto, as músicas e os bonecos ondulam leve, e o sorriso torna-se constante em nossos maxilares machucados por todos estes séculos de tapas").

Apesar do projeto caprichoso em estilo e corajoso ao abrir espaços para jovens artistas (e do relativo sucesso da empreitada, possivelmente calcado na dedicação de seus "vendedores" que esgotou os números) a vida da *CEP 20 Mil Quadrinhos* seria curta: após somente quatro edições, a força de atração e retração que move o binômio essencial do CEP, entre Zarvos e Chacal, novamente viria a se impor, e a revista seria transformada em projeto diverso de seu sentido original.

³⁶⁴ CHACAL, em texto que encerra a primeira edição da revista.

Quando a revista surgiu, disposta a publicar jovens poetas, cartunistas, artistas plásticos, mais uma vez se clarificou a carência por espaço: a quantidade de material recebido sempre era maior que a nossa capacidade de publicar. Paralelo a isso, foi muito rica a experiência que tivemos: desde as diversas aplicações estéticas (delegando páginas a designers diferentes) às saídas para vendas em universidades, bares, eventos, etc... quando em poucos dias vendíamos quase 3 mil exemplares. Continuo acreditando que uma revista tem não só uma grande capacidade de agregar, mas também de ser veículo de reflexão. Aguardemo-nos-te-me pois.³⁶⁵

Se drogando e bebendo excessivamente, Zarvos aos poucos foi se afastando não só da produção da revista como do próprio CEP - e de sua melhor forma e saúde. Os incidentes então foram diversos, mas foi no Hipódromo, emblemático bar do Baixo Gávea, que o limite foi para ele mesmo superado: estavam na mesa Chacal e a turma do CEP - incluindo a recém-chegada Viviane Mosé em sua primeira investida boêmia com seus novos amigos cariocas - quando Zarvos aproximou-se da mesa e lançou ao chão a pizza que estava sendo dividida pelo grupo. Em resposta, Chacal atirou seu chinelo contra Zarvos - e o caos se instaurou. "Aqueles coisas maravilhosas de quando se está muito louco: eu vi a cadeira fazer o movimento no ar, tudo girando em um segundo e pá! A cadeira se espatifou, e eu entendi que tinha ido longe demais"³⁶⁶.

A cena jamais desapareceu da memória de Viviane. "Foi a primeira vez que eu vi o Zarvos", recorda. "Tava com o Chacal, ele me levou no CEP, conheci a turma, e depois fui pro BG, com todo mundo". Viviane não conhecia ninguém, e viu Guilherme entrar, balbuciar algo de difícil compreensão, pegar a pizza da mesa e atirar no chão. "Fiquei puta com ele, achei invasivo e muito agressivo", lembra. "Nesse mesmo dia, ele retornou de outro jeito – feito fosse mesmo uma outra pessoa, um fofo, querido e generoso. Eu vi que ela não era só aquilo"³⁶⁷.

Foi após essa noite que Zarvos decidiu que precisava se internar: não exatamente pelo que reconhecemos por um surto, mas por perceber que estava perdendo o controle enquanto se drogava demasiadamente. "Naquela época eu precisava de um 'não', de um limite, e pedi pra ser internado. O que é surto? É ver as coisas coloridas. Eu notei que não estava normal e resolvi me internar"³⁶⁸. A internação, no entanto, era de alto custo, e Zarvos precisou recorrer ao pai para tirar essas férias forçadas voluntárias - mas o que seria inicialmente um afastamento de

³⁶⁵ MELAMED, M. *Inventário*. 2000. p. 49

³⁶⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/19

³⁶⁷ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

³⁶⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

meses durou somente quinze dias. "Não aguentava ficar lá e eles também não me aguentaram"³⁶⁹. De todo modo, era necessário que alguém assumisse a feitura da revista e do próprio CEP 20Milsica pelo período. Naturalmente Michel e Levi, que já eram parceiros nas duas empreitadas, foram incumbidos de tocarem de vez - e pela primeira vez sozinhos - a apresentação do evento e a *CEP 20 Mil Quadrinhos*.

Michel tinha 19 anos quando assumiu com Levi a coordenação do segundo dia mensal de CEP, em 1995. Chacal seguia realizando sua noite, mas pela primeira vez o evento era feito sem um dos dois fundadores principais - e a diferença entre as edições se tornou mais clara. O CEP do Chacal era mais focado em medalhões da geração, como Tavinho Paes, Arnaldo Brandão, Fausto Fawcett, Alex Hamburger e Márcia X., enquanto o CEP do Michel e do Levi reunia de modo geral a garotada advinda do próprio CEP. Naturalmente que tais fronteiras eram móveis e flutuantes, e nada impedia que um CEP assumisse as características do outro em mês ocasional - e que artistas se apresentassem com naturalidade em ambos, como Viviane e o Boato.

Era natural que os dois jovens assumissem naquele momento a realização, mas a mudança teve impacto sobre Michel. "De fato foi um gesto muito generoso do Zervos. Fiquei muito grato a ele, porque eu já participava intensamente mas queria fazer mais. Eu não fui pedir: ele abriu um espaço"³⁷⁰. Zervos ofereceu aos dois autonomia para que comesçassem a fazer o CEP e a revista como quisessem.

Michel tornaria o CEP em uma espécie de universidade louca para o artista que viria a se tornar. De certa forma, a "turma" composta por Michel, Levi, Leca, Paulista, Pedro e Casé, entre outros, foi a primeira "formada" dentro do evento - da garotada que começou a escrever poesia, falar e estar ali. "Enquanto Chacal trouxe uma galera que já tinha carreira, de alguma forma a 'carreira' da minha galera começou ali. Essa galera era a primeira turma, de 'formandos' do CEP"³⁷¹.

Se antes o evento era quase inteiramente um espaço aberto para que artistas trouxessem suas experimentações, a partir da entrada de Michel e Levi o formato foi posto além, e o evento passou a ser trabalhado concretamente como um grande *happening*, com cenários desenvolvidos por Levi em parceria com o artista plástico Guga Ferraz para cada edição, alterações frequentes na arrumação e na posição das

³⁶⁹ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

³⁷⁰ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

³⁷¹ Id.

arquibancadas (que transformavam a dinâmica entre artistas e público) na iluminação e na própria narrativa. Sem perder a espontaneidade e a liberdade de condução, o CEP ganhava face elaborada, e o sucesso da entrada de Michel e Levi foi confirmado pelo público, que se ampliou e amplificou.

"O CEP fazia um sucesso imenso, com um público enorme, impensável para sua pretensão inicial", recorda Zarvos, que se sentiu aliviado ao ver seu evento funcionando durante o período após sua internação, quando permaneceu longe da organização. "No teatro tinham 400 pessoas, chegava no bar tinham centenas de pessoas que se conheciam. Era uma coisa muito forte"³⁷², lembra. Seguro da passagem de bastão, foi nesse contexto que Zarvos decidiu ir para a Califórnia, nos EUA, por alguns meses, mais uma vez para "virar gay"³⁷³. A experiência de afirmação sexual vivida na Europa, antes da criação do CEP, não tinha em sua visão dado certo, e após a internação ele decidiu ir a São Francisco para uma vivência profunda de sua homossexualidade, ou mesmo em busca de um companheiro, um namorado.

Sob a imaginação de que passaria anos nos EUA (e não somente um par de meses como de fato se deu) Zarvos recomendou a Michel que não deixasse Chacal se aproximar da *CEP 20 Mil Quadrinhos* ou ele tomaria a condução da revista. A relutância vinha da experiência traumática que havia atravessado, e a preocupação não foi por acaso: a inexperiência e juventude de Michel não foram suficientes para proteger o projeto, a previsão de Zarvos acabou por se concretizar e, antes de chegar ao quinto número o orçamento direcionado pela RioArte para a *CEP 20 Mil Quadrinhos* foi assumido por Chacal, que reformulou o projeto em completo. Da revista manufaturada quase como uma zine nasceu a bela *O Carioca*, publicação de elaborado projeto gráfico e grande elenco de colaboradores.

A gente fez a revista, mas éramos meninos, era isso. O Chacal vem com a história dele, com as necessidades dele. Era diferente a posição: o Zarvos tinha essa coisa de querer ser o cara que lançou as pessoas, que insuflou, que abriu espaços. Ele contava das experiências com o Darcy Ribeiro, as referências que ele tinha, um pouco do anedotário dele, de ser doido, isso era o Zarvos. Já o Chacal era marginal, um cara que sempre sentia falta das coisas que achava que precisava, e tudo pra ele era mais brigado"³⁷⁴.

Chacal levou à RioArte o projeto de uma nova revista, mais ampla e aberta a outras linguagens, com ambições ligadas ao *mainstream* principalmente das artes

³⁷² ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

³⁷³ Id.

³⁷⁴ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

plásticas - e a verba oferecida para a revista de quadrinhos passou a ser utilizada para *O Carioca*. "Era um desejo que eu tinha, de transformar o CEP numa coisa mais para a cidade e menos de um gueto"³⁷⁵, diz Chacal, evidenciando a diferença de seu olhar para os anseios de Zarvos com o evento que criaram. Chacal achava que o CEP acabava isolado, ligado somente à garotada – na qual ele via talento e importância. "Mas eu pensava numa coisa mais da cidade. Isso foi mal aceito pelo Michel e o Levi, embora eles estejam no *Carioca*, e nasceu essa polêmica de que eu teria tirado deles o projeto"³⁷⁶.

O Carioca nasce com projeto gráfico impecável, editada por Chacal junto dos artistas plásticos Raul Mourão e Marcos Chaves e os designers Marcelo Pereira e Sônia Barreto. Dentre os colaboradores, nomes como Waly Salomão, Bernardo Vilhena, Alice Ruiz, Paulo Leminski, Júlio Bressane e artistas plásticos como Beatriz Milhazes, Leonilson e Victor Arruda abrilhantavam suas páginas e davam à publicação vulto muito mais profissional e potencialmente comercial do que a revista anterior. "O Zarvos tinha aquela paixão pela garotada, pelo pessoal que tava começando, e essa era nossa rixa: eu achava que tinha pouca qualidade, que era uma coisa um pouco esteticamente falha"³⁷⁷, diz Chacal na perspectiva da mudança na revista. "É importante, e o CEP sempre teve essa vocação pra garotada. Mas se essa garotada também não tem uma referência de qualidade com que eles possam se envolver, não adianta"³⁷⁸, diz.

Tanto o elenco quanto o lançamento da primeira edição de *O Carioca* sugerem a dimensão da mudança e das ambições entre publicações: trazendo textos de Aldir Blanc, Jorge Mautner, Fernanda Abreu, Marcos Suzano, Pedro Luís, Carlito Azevedo, Antônio Carlos Secchin e Ronaldo Bastos, *O Carioca* número 1 foi lançada em grande festa no Ballroom, em 25 de janeiro de 1995. Apresentaram-se Fernanda Abreu, Humberto Effe e grupo Good Night Varsóvia (que reunia Moreno Veloso, Pedro Sá, Kassim e Maurício Pacheco) na música e, na falação de poemas, Bernardo Vilhena, Waly Salomão, Michel Melamed e Guilherme Levi.

O segundo número, lançado em agosto, já contou com o apoio do Jornal do Brasil. (...) A distribuição era basicamente em livrarias e centros culturais. (...) A revista trazia em seus números o melhor da poesia e das artes plásticas da cidade. Mas havia um problema

³⁷⁵ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

³⁷⁶ Id.

³⁷⁷ Id.

³⁷⁸ Id.

(?): não tinha um público alvo. Não era para anões albinos. Não era comercial. Não era entretenimento. Feita em preto e branco, com a capa a duas cores, era pancada na ideia.³⁷⁹

Apesar de ter esgotado a primeira e a segunda edição através do apoio da RioArte, a partir do terceiro número as vendagens começaram a minguar. Na quarta edição o Jornal do Brasil (que até então oferecia suporte gráfico, com papel, fotolito e impressão) caiu fora, e o quinto e último número foi rodado através do investimento dos editores - fórmula infalível para a extinção de uma publicação. O episódio das revistas é exemplar: se Zarvos sempre possuiu talento político para conseguir investimentos e Chacal sempre reuniu elites das áreas que frequentou e trabalhou, nenhum dos dois possui maiores talentos para condução de estruturas profissionais funcionais. Menos ainda, para transformar grandes ideias em projetos rentáveis aos moldes da *indústria* ou do *mercado*. Apesar do incrível projeto gráfico, da qualidade do trabalho e do elenco estelar, *O Carioca* encerrou suas atividades praticamente como a *CEP 20 Mil Quadrinhos*: sem passar da quinta edição.

Confesso minha decepção com a civilização e o poder público carioca. Achava que dois mil exemplares da revista deviam esgotar só no eixo Gávea-Ipanema-Leblon. Mas a arte foi destronada pelo entretenimento, perversa forma de contenção do pensar e fazer. A invenção, de há muito, foi destronada pelos perfis de consumidores e é isso aí. (...) O Carioca, essa reunião de verdadeiros artistas, esse balcão explosivo de criação bruta, dorme com um olho só. O outro trama assaltos contra o III Reich. No CEP. Na rua.³⁸⁰

O crescimento do CEP e o sucesso conquistado ao longo de seus cinco primeiros anos era então sólido, e naturalmente levou os envolvidos a não só tentarem desenvolver produtos, como as revistas, a partir do evento, como a se questionarem até onde poderiam e deveriam ir. Até onde um evento de origem *underground* poderia chegar? O curto fôlego principalmente de *O Carioca*, que aparentava ter nascido para o sucesso, levantou a lebre do limite e das dificuldades para fazer o evento crescer para além de seu horizonte original.

Para mim foi uma experiência formidável ver circular aquelas cinco edições. Assim como no CEP 20.000, fazia o papel de curador. Ou talvez de curandeiro. É uma situação delicada, a escolha de nomes para participar de publicações ou eventos. A vida é cheia de escolhas. Escolhemos e rejeitamos. Somos escolhidos e rejeitados. (...) Seremos acusados de escolher os amigos, de criar painéis. Esse argumento não funciona. Somos amigos, quase sempre, de pessoas de quem admiramos o trabalho.³⁸¹

³⁷⁹ CHACAL. *Inventário X Anos – 1990 – 2000*. p. 67

³⁸⁰ CHACAL. *Inventário*. 2000. p. 67

³⁸¹ CHACAL. 2010. p. 180

A tensão de tais questões acabou naturalmente por acender egos, inseguranças e disputas. Menos de um ano após começar a produzir, Levi decidiu se afastar da parceria na coordenação do CEP. "O Michel, com aquele jeito dele, é capaz de atropelar muito sem nem ver", diz Levi.

Eu saí fora, não dei conta de ficar nessa onda. Foi meio isso que me afastou: eu me deixei ser atropelado. Não queria brigar, não via a menor necessidade de ficar nesses atritos. Eu e Michel brigávamos muito, mas no meu afastamento não teve nenhuma briga especial, nenhuma gritaria. Eu só deixei rolar, e continuei me apresentando como artista"³⁸².

Os dois seguiram amigos próximos, mas não mais como parceiros no tocar do evento - que se tornaria, nos anos por vir, diretamente identificado com Michel. Entre tantos trancos, um fato era concreto: a partir de 1995 o CEP 20.000 alcançou espécie singular de êxito com seu público, amplo e fiel. Apesar dos fracassos paralelos, o CEP propriamente era um sólido fato.

Eu vi os melhores dementes da minha geração acelerados
pelo hálito do texto que acabaram de mandar no último
minuto em que não deveriam mais e nem poderiam,
que fizeram e desfizeram a amálgama das ideias todas, toscas e únicas
para o momento que se desfazia no ar como tudo que é sólido,
estancando juntos palavras miseráveis de uso e garrafas de agosto em postos por-
tos, e se juntaram em carros abarrotados arrotando
serrotes e fontes de cisões em cujas falas saíam faíscas de
vida misturadas ao sal da cidade marinha, mesmo que no mirante na chuva no
final do Leblon, onde nascera o sol em frente e já o
calor da manhã nos corpos repletos de noite, não tornasse fácil
o dia seguindo, mas que seguiram mesmo se despedindo ali,
que estiveram onde quer que seja que fosse festa, que tivesse um mínimo
motivo que fosse para que fizessem qualquer coisa que dissesse
texto e tivesse grito e pudesse acolher essa reunião, esse rito, (...)
pisaram flores e as ofereceram às musas e aos menestréis que se julgavam mestres
e desconstruíram suas próprias arrogâncias alimentados de mais empáfia ainda,
zuniram cadeiras em paredes e pescaram nada de cima de muros de teatros aban-
donados em balneários nordestinos(...)
construíram cidades dormitórios dentro da cidade sem teto,
que desobedeceram a luz e não foram para casa e perderam a comunicação
para continuar em contato, e defumaram a cidade ao som da lata
sendo porrada por pedaços de cabos de vassouras e ainda assim se perguntaram :
"o que está acontecendo?"³⁸³

³⁸² LEVI, G. Entrevista ao autor. 31/05/2019

³⁸³ ROCHA, P. 2018. p. 14

CAPÍTULO 7

*eu vi os poetas mais inspirados do planeta – rio serem tragados na noite da gávea nos alcoólicos
anos 90.*

*eu vi os incontinentes verbais falarem noites inteiras sem parar, fechando todos os pé sujos do
baixo gávea: hipódromo, dias santos, sagres, grande espanha, cinemascope (– ave maurição !)*

*eu vi festas na casa da leca, do michel, do levi acabarem em batucada e berraria muito depois q o
sol já era.*

eu vi o levi me ligar para dizer q o zarvos tinha morrido numa briga no baixo. era engano.

*eu vi o joe se arremessar muitas vezes contra o chão do sérgio porto, ficar pelado, berrar black
sabbath, tocar gaita, perder a gaita, aqui no solo sagrado do cep 20.000.*

*eu vi os melhores crâneos dessa geração, trêmulos, trôpegos, transfigurados aqui nesse palco ulu-
lando apenas: eu existo, eu existo, eu existo.*

*eu vi o boato, o pó ética, o saliva, o dignos de vaia, o falapalavra, o rato di versus, o bebendo be-
ats a um só sus, berrarem: se isso não é poesia, foda-se a poesia. o que importa é que isso é. eu
sou. nós somos.*

evoé, camaradas !!!

evoé, companheiros !!!

evoé, malucos !!!!!!!!!!!!!!!

Chacal

EM BUSCA DE UMA RIMA

No *Inventário X Anos - 1990 - 2000*, Michel Melamed arrisca, entre a fantasia e a objetividade, um cálculo. O foco é o lance poético, mas a informação oferece dimensão parcial de um evento como o CEP para uma fatia de sua cidade

Se mais-ou-menos 5000 artistas que passaram pelo CEP forem convidados cada, para ocupar uma noite de um teatro, de segunda a segunda, sem contar novos participantes, noites multimídias, workshops, mini temporadas, etc...então = 5.000 artistas divididos por 365 dias = 13,6986301... anos de programação.³⁸⁴

Seja qual for a real conclusão dessa equação impossível, tal vulto hoje se agiganta, se pensarmos que o número de artistas estimado por Michel foi calculado somente até o ano 2000. A literatura sobre o punk, por exemplo, nos lembra o quanto a participação em um movimento pode ocupar nossa vida para muito além dos shows e encontros diretos. O engajamento em uma “cena” se desdobra em muitos efeitos indiretos - fomentando subprodutos artísticos e ecoando até mesmo sobre a rotina de seus participantes. O cálculo improvisado de Michel ganha tocante concretude quando a adesão dos artistas ao CEP é dissecada em gesto pelo editor de cinema Felipe Lacerda no mesmo inventário:

Somadas as pessoas envolvidas, já temos mais de um milênio de CEP 20.000. O CEP foi o evento cultura mais importante do Rio de Janeiro nos últimos 10 anos. Toda uma geração de pessoas refinou-se com a arte performática que acontecia naquelas noites animadas do Sérgio Porto. Pra que essas noitadas continuassem a acontecer, sempre se renovando, foi necessário que muita gente, no silêncio das suas casas, pensasse no que ia fazer em cima daquele que tem sido nosso palco-referência por uma década. Quantas noites não foram passadas em claro em busca de uma rima sutil? Quantas tentativas antes do acorde perfeito atingido? Quantas reuniões e ensaios não fizemos para que tivéssemos nossos momentos no palco do CEP? Na próxima madrugada, repare nas luzes acesas.³⁸⁵

No filme de Daniel Zarvos, Chacal se refere ao efeito de estar no CEP feito fosse o de colocar uma roupa: "É como se ao passar pela porta do Sérgio Porto você vestisse uma camisa", diz. "Como se o CEP fosse uma coisa que te envolvesse em todos sentidos e em todos os seus conceitos"³⁸⁶. Para Viviane Mosé, um dia de CEP não permitia que sua atenção, seus afetos, sua dedicação fosse desperdiçada em nenhum outro foco.

³⁸⁴ MELAMED, M. *Inventário*. 2000. p. 10

³⁸⁵ LACERDA, Felipe. *Inventário*. 2000. p. 55

³⁸⁶ CHACAL. In: ____ ZARVOS, D. 2006. Min. 02:34 (Parte 2)

Eu, quando eu ia falar no CEP, depois do meio-dia eu já não fazia mais nada no dia – só preparando meu afeto para estar lá. Se eu não fosse bem, me doía muito. Tinha uma seriedade muito grande pra mim, nunca era uma brincadeira, uma bobagem. Nunca subi naquele palco de brincadeira. Meu coração ia na boca. Quando acabava eu tinha que respirar pra me acalmar – era sério, era a coisa mais importante, pra todo mundo. Quando acabava a gente ia lá pra fora, conversar, perguntar como foi – era mais forte, mais pessoal do que é hoje ir, por exemplo, pra Globo.³⁸⁷

A descrição do esforço de artistas, neófitos ou experientes, em suas casas, procurando por novos versos ou experimentos para apresentar em uma próxima edição do evento oferece caráter ainda mais individual e literal a respeito da ética do Faça-você-mesmo que o CEP tanto e tão bem herda do punk. Mais do que não depender das engrenagens da indústria para produzir e apresentar algo, esse lento porém incansável engenho rizomático, que corta a cidade como se um fio ligasse um a outro artista - que muitas vezes jamais chegaram a efetivamente ser "artistas" em outro lugar que não o Sérgio Porto - é, na absoluta maioria dos casos, literalmente movido pelas próprias mãos de cada um.

Pra mim era importante pra caralho. Minha vida era aquilo. Minha vida estava numa folha de papel. Um roteiro do Boato era a minha vida. A gente fazia reuniões no terraço da minha casa, e a gente fumava maconha, bebia água e comia cream cracker, enquanto fazia exercícios dominicais, se encontrar pra criar, mostrar poemas novos, desenvolver coisas, e ensaiar.³⁸⁸

E nem sempre se tratava somente de procurar rimas ou concluir poemas que, dobrados e carregados no bolso, seriam lidos em um microfone: em meados dos anos 2000, a performance reapareceu com especial força e qualidade, principalmente a partir das apresentações de Domingos Guimaraens, Thiare Maia e Nadam Guerra. Os três casos, cada um à sua maneira, provocavam espanto pela qualidade das apresentações como um todo, mas também pelo acabamento de eventual cenografia, arte ou mesmo tecnologia apresentada como base das performances.

Domingos em *Capturando Sombras* apresentava uma grande tela pintada com tinta fluorescente, que era "tingida" pelas sombras do artista através de um flash fotográfico; Nadam com seu *Cinema Manual* usava uma simples estrutura, feita de lençol e luzes para engenhosamente realizar um comovente "cinema" de sombras"; e Thiare, com sua performance/esquete *Ofélia*, trazia a personagem de

³⁸⁷ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

³⁸⁸ CABELO. Entrevista ao autor. 29/11/2019

Shakespeare de volta de seu salto ao rio e à morte, inteiramente encharcada e com um imenso peixe que saltava de dentro de uma mala - para ir à forra e urrar verdades contra um tedioso Hamlet que narrava a cena em off. As três performances eram como truques de mágica dentro da programação do CEP, que apareciam com tanta força que não era fácil compreender sequer como eram feitas - como alcançavam tamanho efeito através de estruturas ou artes manufaturadas pelos próprios artistas.

Eu li uma entrevista na qual a Maria Clara Machado fala sobre como ela escrevia as peças dela pensando no palquinho do Tablado. ‘A pessoa vai entrar por aqui, vai sair por ali, vai estar olhando daqui...’, ela diz. O CEP tinha isso. Todas essas performances, todos esses trabalhos dessa época, eram feitas e pensadas para o Sérgio Porto, para aquele lugar. Eu sabia que era uma caixa escura, então era perfeito pro ‘Capturando Sombras’ – uma luz que surge de um troço todo apagado. Por isso que muitos trabalhos tinham luzes, projeção - era um teatro fechado, eu sabia onde estava a plateia, o palco, mesmo que eventualmente alguma coisa mudasse³⁸⁹.

Assim como no punk, a ética do Faça-você-mesmo dentro do CEP não significa de forma alguma o oferecimento de arremedos ou trabalhos mal-acabados, a não ser por eventual precariedade desejada, esteticamente afirmada para se contrapor a certo bom-gosto ou padrão. A performance “Capturando Sombras”, de Domingos, trazia resultado surpreendente sob qualquer aspecto – de uma brilhante ideia, a partir de trabalho e pesquisa realizada com louvor espetacular na sala escura do CEP.

Foi toda uma pesquisa, que começou com os interruptores, que eram feitos de um material fluorescente, que apagava a luz e eles continuavam brilhando. Eu imaginei uma parede inteira disso. Aquelas estrelinhas... A primeira coisa que eu fiz foi uma folha A4, toda colada com estrelinhas. Com essa folha eu descobri que o flash da máquina, a lanterna, dava aquele efeito, de ‘capturar’ a sombra. Fui descobrindo no processo – e aí eu descobri o pigmento. Fiz três telas grandes, pra usar nas performances.³⁹⁰

E apesar de relativa grandiosidade (tecnológica, cenográfica ou cênica) empregada nas performances supracitadas, esse não é de forma alguma o sentido essencial da força e do efeito dos artistas se dedicando aos seus trabalhos: ouvir, em 1999 ou 2000, aos poemas de Michel Melamed, Viviane Mosé, Guilherme Levi, ao poeta e cantor Baía contando em versos sobre seu próprio enterro, Rubinho Jacobina se apresentando ao violão, o dia em que a cantora Thalma de Freitas apresentou um show com seu pai ao piano, Botika encarnando um Fernando Pessoa ainda mais

³⁸⁹ GUIMARAENS, D. Entrevista ao autor. 08/02/2019

³⁹⁰ Id.

debochado e contado à plateia sobre como era a vida de um "campeão", Luiz Felipe Leprevost mastigando que "todo sorriso é o começo de uma caveira", e assim por diante, tudo isso também se iluminava feito mágica no palco – sem qualquer cenografia ou suporte material. O impacto de cada um desses casos se dava sem qualquer mediação: direto na carne, a partir do trabalho de formiga que cada artista irradiou de sua casa, de seu quarto, de seu corpo.

Outra coisa que me interessava muito, que muito me encantou no CEP, eram aqueles corpos. É fundamental. Me incomoda muito a carece contemporânea – contra o cigarro, o encontro. Tem que ter um lugar onde pode se fazer as coisas – como se tivesse uma placa na frente, indicando que ali *pode* fumar, e quem não quiser não entra. O CEP era um lugar em que se diz 'sim'. Por isso o cigarro e a bebida eram fundamentais – pela farra, por se contaminar, pela poluição sonora, pela poluição visual, artistas bons e ruins. Por que não?³⁹¹

Pois naturalmente que tais impactos diferem radicalmente do costumeiro produto impoluto e asséptico apresentado pelo grande mercado. Para a atriz, poeta e apresentadora Bianca Ramoneda, questões como rigor, acabamento, preparação, ensaio, finalização e a natureza da própria apresentação entraram em cheque, questão, colapso e catarse quando ela, com vinte e poucos anos, chegou ao CEP. Bianca havia abandonado um estágio em jornalismo na extinta Rede Manchete (tendo trabalhado na rádio, na revista e no canal de tv do grupo) e se dedicava com intensidade ao teatro. "Eu vinha da escola do rigor, de um teatro intensamente rigoroso que, para uma ideia chegar ao palco, tinha que pedir permissão até para Jesus Cristo"³⁹².

O CEP é totalmente um divisor de águas pra mim. Não há a menor dúvida. Eu me formei em jornalismo e em artes cênicas, cursei os dois ao mesmo tempo - eu sempre fui o Visconde Partido ao Meio. Sempre fui 6 personagens a procura de um autor, ou era vários autores dentro de uma personagem. E o CEP foi o primeiro divisor de águas, descobrir que esse lugar existia. Eu vinha de um teatro onde havia muito julgamento - sobre qualidade do seu trabalho, sobre o que era permitido. E ali eu tive a sensação de que as pessoas eram livres. O erro não era grave - nem era erro.³⁹³

Bianca chegou ao CEP não para se apresentar ou por curiosidade com o evento, mas sim para trabalhar, a convite de uma amiga, como iluminadora de uma das edições. Sem bem entender para onde apontava sua luz, Bianca interessou-se

³⁹¹ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

³⁹² RAMONEDA, B. Entrevista ao autor. 30/05/2019

³⁹³ Id.

em especial pela naturalidade com que as pessoas subiam e desciam do palco. "Meu trabalho na época exigia muitas horas de leituras de mesa, muitas horas de ensaio", recorda. "Eu cheguei no CEP e pensei: 'Uau isso existe. Eu quero'. Nem sabia que sentia essa necessidade, só descobri lá"³⁹⁴. Curiosamente a primeira pessoa que iluminou no palco do CEP foi o escritor João Gilberto Noll - que, para espanto ainda maior de Bianca, também simplesmente subiu, sentou-se em uma cadeira, e leu, da forma que quis, sem maiores preocupações.

Por morar então na Tijuca e ter crescido na Zona Norte do Rio, Bianca nunca havia ouvido falar no CEP - não tinha conexão especial com a Zona Sul e sequer teria como voltar para casa tarde da noite. Por isso, descobri-lo foi como chegar a outro mundo. Bianca já escrevia poemas e textos, mas pouco os havia mostrado, e quando Chacal a convidou para se apresentar entendeu que teria de se deixar levar pela liberdade, mas sem abandonar sua organização, seus métodos, sua preparação.

Quando fui me apresentar eu tentei me desorganizar, me abri pra desorganização, pra conhecer os poetas, começar a desorganizar a escrita, tudo. Mas entendi também que, independentemente de qualquer coisa, eu ia apresentar algo com acabamento um pouco mais pensado, não ia chegar lá com um papel tirado do bolso - isso não era da minha natureza. Mesmo que fosse algo de um minuto, eu preparava, repetia, ensaiava o ritmo do texto, decorava tudo. Era sempre uma preocupação: tinha que levar alguma coisa diferente do mês passado, tinha que pensar no meu melhor texto, na trilha sonora, produzir um figurino, pensar na iluminação. Eu achava legal quem aparecia simplesmente e subia, mas essa não era minha escola. Pra mim virava um compromisso profissional.³⁹⁵

A combinação entre a soltura que a fala de um poema permitia com uma estrutura definida, preparação rigorosa e acabamento elaborado se tornaria marca das apresentações de Bianca - com performances bem definidas e ensaiadas, mas que mantinham relação calorosa e direta com o público. Ela viria a desenvolver seu livro "Só" a partir dos textos que preparava para o CEP, e de onde se desdobraria o monólogo "Só In Cena".

Entre 1995 e 1997 a dedicação de Michel para trazer mais público (aos poucos ele conquistou uma lista de e-mails que tornou-se mítica e desejada, com mais de 10 mil endereços, o que na época valia ouro, e exigia horas de dedicação para ser enviada a cada edição) e mover artistas e formadores de opinião para dentro do evento transformou o acontecimento do CEP. Era um público tão singular quanto a obra autônoma que o evento se tornara, com os cenários de Guga e Levi junto dos

³⁹⁴ RAMONEDA, B. Entrevista ao autor. 30/05/2019

³⁹⁵ Id.

figurinos interessantíssimos e também experimentais de Luiza Marcier (como uma roupa feita inteiramente por sacos de supermercado ou com sacos plásticos cheios de água, ambas vestidas como figurino por Michel).

A gente virando noite, montando cenário, pendurado lá em cima e o evento já começando, eu e Guga Ferraz. A maior parte dos cenários eu participava, mas o Guga que era o grande gênio. A gente fez um em homenagem ao Carlos Emílio, com um grande esqueleto de boi, ideia do Guga, e ficamos a madrugada toda esculpindo as costelas do boi. O Ducha fez cenário também. O primeiro que a gente fez foi um jardim, ideia minha, a gente fez umas flores bem grandes, com arame e papel machê, ficou bem bonito. Teve um com colagem de restos de outdoor, também com o Guga, já em 2000 – fiz com o Guga, mas o crédito é todo dele.³⁹⁶

O CEP se transformou em um ponto firme e estável da agenda cultural carioca - *cool* e popular, experimental e, ao mesmo tempo, aberto.

Fizemos muita coisa usando o mezanino, colocando artistas para se apresentarem de lá, pessoas na escada, mudanças de iluminação, muita coisa. Era muito mais interessante porque a gente pensava o espaço como um todo. E o Michel fazia coisas extraordinárias. Ele tinha, primeiro, a idade e o contato da garotada. Tinha 20 e poucos anos, conhecia todo mundo, do teatro, da música, da cidade. Era um cara que tinha um furor criativo incrível. Ele fez eventos temáticos, o CEPéia 20mila, só com poetisas mulheres, o CEPildo 20macho, só com homens, o MPCEP, e não parava. Foi uma época em que o CEP cresceu muito.³⁹⁷

Dessa forma o evento se tornava também uma marca – também literalmente: o evento ganhou simpático logotipo, com um bonequinho eletrificado como símbolo, que estampava a parede lateral do Espaço Cultural Sérgio Porto, anunciando data e hora da próxima edição. Já não era preciso muito mais do que isso - quem sabia, ia. E aos poucos o nome do CEP passou a oferecer certa chancela para desdobramentos temáticos e outras iniciativas.

"CEPéia 20Mila" e "CEPildo 20Macho" foram as duas primeiras partes do que Michel chamou de "trilogia do gênero cepana, cepista, cepéia, cepildo, cepiniana, cepóstuma, cepcétera..." - a primeira, trazendo somente mulheres à frente das apresentações, convidava, segundo a filipeta, "mulheres, meninas, garotas, crianças, senhoras, velhinhas, castiçais, homens de cabelo comprido"³⁹⁸; já a segunda, como se pode imaginar, foi comandada por artistas do sexo masculino, e convidava "homens, meninos, garotos, crianças, senhores, velhinhos, candelabros, mulheres

³⁹⁶ LEVI, G. Entrevista ao autor. 31/05/2019

³⁹⁷ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

³⁹⁸ In: ____ *Inventário*. 2000. p. 114

de gravata"³⁹⁹. Cada parte aconteceu em uma edição diferente, e a trilogia foi devidamente encerrada pelo "GLCEP".

A "trilogia do gênero" é um dos muitos exemplos de *sub-eventos* realizados dentro ou a partir do CEP à época, principalmente por Michel, mas que estruturalmente não se diferenciava especialmente de uma noite normal. São muitos, no entanto - e especialmente a partir desse meado dos anos 1990 - os acontecimentos que se multiplicaram a partir do CEP, muitos deles fora do Sérgio Porto. O "Coquetel Maiacovsky" é um exemplo de primeira hora na história do evento, quando os poetas realizaram apresentações misturando a poesia com teatro, música e vídeo dentro de escolas, homenageando o grande poeta russo.

O desejo de disseminar a poesia nas escolas do ensino médio, homenageando o enorme poeta revolucionário russo, ainda pode ser ampliado. É complicado para este aluno adolescente, público de sarau, imaginar que a poesia bem dita pode ser tão legal como um show de música ou de teatro. Duas boas experiências foram realizadas no CEAT e no São Vicente de Paulo.⁴⁰⁰

Outro exemplo de desdobramento do CEP dentro do próprio evento foi a primeira e única edição do CEP VINTEATRO que, como o próprio nome sugere, foi uma edição exclusivamente teatral - como um festival de esquetes propriamente - realizado em dezembro de 1997. Guilherme deixara de beber após passar a realização do CEP inicialmente para Michel e Levi, em 1995, mas se mantinha próximo e participante, e assim foi no CEP VINTEATRO, evento que ele não só produziu em parceria como também se apresentou. 16 diferentes grupos prepararam cenas ou condensaram espetáculos para apresentações em um dia no Sérgio Porto, misturando ao "teatro-dança, tudo sem microfone, para um público que mantinha o silêncio nos momentos necessários, no entra e sai da plateia que é uma das características das noites do CEP"⁴⁰¹.

Dentre os participantes apresentaram-se o ator Charles Paraventi com o espetáculo "Elementar Meu Caro Charles" (dirigido por Patrícia Costa), Bianca Ramoneda com seu "Só In Cena" (dirigida por Eduardo Wotzik), Patrícia Lopes e Daniela Fortes no espetáculo "Céus", de Patrícia (dirigidas por Evandro Mesquita), a "M. Groisman Cia. de Dança" (dirigida por Michel Groisman), e ainda Nacos de

³⁹⁹ In: *Inventário*. 2000. p. 114

⁴⁰⁰ ZARVOS, G. *Inventário*. 2000. p. 17

⁴⁰¹ MELAMED, M. *Inventário*. 2000. p. 89

Carne, de Guilherme Zarvos (encarnação teatral do livro de mesmo nome), com Gisah Ribeiro, Francisco Taunay e o próprio Zarvos, "Cidade do Sol", espetáculo baseado na obra de Tommaso Campanella (dirigido por Ericson Pires) e uma primeira encarnação de "Regurgitifagia", monólogo de Michel.

Gostaria de destacar apenas a confirmação de uma virtude que os artistas de uma maneira geral podem encontrar no CEP, mas que através do CEP VINTEATRO teve sua ideia solidificada: a possibilidade de trafegarmos por matizes entre o desejo de, por exemplo, dirigir ou interpretar um texto, e levantar uma produção que longe de ser uma coisa simples, torna-se ainda mais complicada para artistas estreantes (com certeza os meios de produção artístico fazem parte da obra de arte, mas aqui, mais uma vez a ideia de experimentação desarrefece).⁴⁰²

O CEP também reencarnou diversas vezes fora do Sérgio Porto, até mesmo fora do Rio de Janeiro, nas mais diversas universidades da cidade, em teatros e bairros distantes da Zona Sul, em viagens lendárias a Ouro Preto, Fortaleza, Cariri, o CEP 24.000 em Niterói, São Gonçalo, Macaé, Pau Grande, Teresópolis, São Paulo e muito mais. Eventos como Almanaque, no Museu de Arte Moderna, ou "Quinta dos Infernos", em uma boate na Galeria Alaska, em Copacabana - ambos capitaneados por Chacal - levavam a mistura de tudo a esses locais.

O Quinta dos Infernos aconteceu em 98, período em que o Sérgio Porto hibernava em obra, e era tocado por Chacal junto de Lauffer e Fausto Fawcett – uma festa-show, com DJs, pequenas performances e cenografia assinada pelos artistas plásticos Marcus Wagner e Ernetto Netto. Já o Almanaque aconteceu no verão seguinte, em 1999, e era realizado por Chacal junto do artista plástico José Bechara e o músico Domenico Lancelotti, como uma espécie de CEP espalhado pela cantina e outros espaços do Museu de Arte Moderna, no Aterro do Flamengo. A iniciativa foi um sucesso e, além de reunir multidão, trouxe ao palco, junto dos poetas, o fino filé de algumas das melhores bandas da época – se apresentaram grupos como Autoramas, Los Hermanos, Acabou La Tequila, Bangalafumenga, Boato, Brasov, Matanza, Zumbi do Mato, Bia Graboïs, Carne de Segunda, Rogério Skylab e Vulgare Tostói, entre outras. "Foram seis meses de tentativa de devolver ao MAM o seu lugar de centro cultural, de espaço para pensamento vivo. O MAM, no entanto, prefere ser um museu. Vida que segue"⁴⁰³

⁴⁰² MELAMED, M. *Inventário*. 2000. p. 89

⁴⁰³ CHACAL. In: ____ *Inventário*. 2000. p. 103

Depois Chacal ainda afirmaria o modelo com pequenas maravilhas da produção cultural no Rio como o Miscelânea Odeon, misturando carnaval, poesia, música, performance, rua e festa no tradicional cinema do bairro da Cinelândia e seus arredores, e Freezone, uma super produção no Parque Lage que reunia desde poetas e bandas iniciantes até pesos pesados do pop. Antes de tudo, porém, dois festivais desdobraram-se do CEP com especial contundência em meados dos noventa - um por sua qualidade e fugacidade, e outro por sua perenidade e importância: o *Ribalta na Poesia* e o *Humaitá Pra Peixe*.

RIBALTA NA POESIA

Entre a inquietude, a responsabilidade e o puro anseio, Michel sempre se questionou sobre a possibilidade dos poetas do CEP superarem os limites do Sérgio Porto. "Naquela época eu sonhava com um grande evento de poesia falada, sempre querendo mais"⁴⁰⁴. A ideia era reunir poetas de língua portuguesa a de outros idiomas, nos mais diversos estilos e formatos, em um grande festival. E tal anseio ganhou corpo para ocupar por seis noites o Teatro Cândido Mendes, em Ipanema, destacando e sublinhando a importância da poesia falada enquanto forma artística autônoma. O *Ribalta na Poesia* aconteceu em 1997, em um passe de mágica de Michel, que procurava tornar a poesia falada uma força mais acessível - mais pop.

A arte, em sua totalidade, de uma forma natural dentro da sociedade de consumo e de sua linha evolutiva, vem se voltando neste fim de milênio para as possibilidades da comunicação moderna, da diversidade da mídia. Um tempo em que a resultante de um trabalho de um músico já não é mais apenas um disco, fita K7 ou CD. Quando o disco é a plataforma, o impulso para todo um universo de shows, clips, vídeos, página na internet... Para seduzir e atender ao público, o leque se ampliou. Sampleou. Dentro deste panorama, a poesia carioca começa a se sensibilizar com suas plateias. Integração. A poesia alça novos voos. Ribalta na Poesia.(...)

Da percepção do momento de efervescência da poesia no Rio de Janeiro, combinada com o desejo de dar continuidade ao trabalho iniciado com a TERÇA-FEIRA POÉTICA surge o evento RIBALTA NA POESIA. Um projeto voltado para uma poesia mais presente e participante do nosso cotidiano. Compatível e envolvida com a nossa realidade. A realidade do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo. Senhoras e senhores, o projeto RIBALTA NA POESIA tem o prazer de apresentar a poesia pop.⁴⁰⁵

A fim de amarrar essas duas extremidades - o lado elevado da poesia ao seu aspecto popular - Michel produziu o evento com a mistura em mente, e convidou ao elenco a mais ampla gama que lhe foi possível. "Tinha poetas da Academia Brasileira de Letras, tinha marginais, contemporâneos, jovens, mais velhos, foi demais - e até hoje não existem tantos eventos assim, não é?"⁴⁰⁶. Para Michel, a singularidade do *Ribalta* foi justamente acontecer em um teatro, como um espetáculo ("O espetáculo começará pontualmente às 21h30, não sendo permitida a entrada após o seu início", diz a divulgação) e, ao mesmo tempo, trazer o público para perto de seus poetas preferidos, literalmente espetaculares, como em um show. "Tipo um festival de rock, só que de poesia falada"⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁴⁰⁵ MELAMED, M. Programa do evento. In: ____ *Inventário*. 2000. p. 75

⁴⁰⁶ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁴⁰⁷ Id.

E o elenco era de fato admirável. A primeira noite reuniu Bianca Ramoneda, Alexei Bueno, Waly Salomão e o próprio Michel; na segunda, Fausto Fawcett com Pedro Amaral, Bruno Levinson e Suzana Vargas; a terceira noite trouxe Francisco Bosco, Pedro Rocha, Claufe Rodrigues e Elisa Lucinda; Guilherme Levi abriu a quarta noite, seguido por Clara Góes, Fernando Santoro e Chacal; a penúltima noite teve Gisela Campos, Guilherme Zarvos, Mano Melo e Bernardo Vilhena – e para o encerramento, Viviane Mosé se juntou a Alex Hamburger, Joe Romano e, como não poderia deixar de ser, Boato. Cada artista falava por 15 minutos, com intervenções musicais tocadas no baixo de Alexandre Brasil entre cada apresentação. A inclusão de Jorge "Joe" Romano, interno do Pinel e artista de destaque no panteão do CEP, entre os artistas do festival é notável: "Sinto orgulho hoje em pensar que a curadoria do Michel incluiu o Joe como poeta no evento"⁴⁰⁸, escreve Dado.

Na época, o desejo era não só oferecer um espaço voltado exclusivamente para a poesia falada (assunto este que inevitavelmente retomamos, das mais diversas perspectivas, como por exemplo a ausência de uma coluna "Poesia" na área de programação dos cadernos culturais), como apresentar para o público, uma "nova" poesia falada. "Nova", tanto por não corresponder ao estereótipo dos recitais e quejandos, quanto pelo recorrente uso de 'novas tecnologias' para a aplicação poética: do Stand-up comedy à multimídia, da dinâmica televisiva aos recursos teatrais, musicais e performáticos, ao acesso hoje, cada vez mais difundido, ao legado de grandes faladores, como Allen Ginsberg (os beats de uma forma geral), Lenny Bruce, os rappers (fundamentalmente), além, é claro, do convívio entre os diversos poetas que desenvolvem este trabalho.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ AMARAL, D. 2014. p. 46

⁴⁰⁹ MELAMED, M. In: ____ *Inventário*. 2000. p. 75

HUMAITÁ PRA PEIXE

O *Ribalta na Poesia* aconteceu no hiato em que o Sérgio Porto permaneceu fechado para obras, entre o fim de 1997 e o fim de 1999. Antes disso, porém, foi o *Humaitá Pra Peixe* o primeiro grande evento a se desdobrar do CEP – e, até hoje, é seu filho de maior destaque. A oportunidade fez o festival: de uma série de datas vagas na agenda do Sérgio Porto oferecidas a Chacal. A ideia era realizar evento semanal, menor e mais organizado, focado em música mas inicialmente também apresentando, por noite, um performer, um poeta, um grupo de poesia. Chacal convidou Bruno Levinson – que, depois do Pô, Ética, havia conquistado experiência como jornalista e produtor – para pensar e realizar com ele o festival. Como não poderia deixar de ser, Chacal cravou o nome na mesa do Baixo Gávea, onde planejaram a primeira edição do *Humaitá Pra Peixe*.

O primeiro festival aconteceu às segundas e terças do mês de agosto de 1994 e, nessa primeira edição, mantinha o sentido miscelâneo do CEP. A estreia ficou por conta da banda Coma, com Guilherme Levi nos poemas e o espetáculo de teatro "Olha Discretamente". E se algumas figuras fáceis do CEP ajudaram a compor a programação do festival – como o próprio Boato, que se tornava então uma banda de música efetivamente e foi o artista principal do terceiro dia da primeira edição – o festival desde o início já afirmava o que se tornaria quase sua função inata: lançar novos talentos. Tocaram no primeiro Humaitá Pra Peixe artistas como Mulheres que Dizem Sim, Banda Bel, Arissia Mess e Toni Platão, entre outros – a banda Paranoia Máxima, formada por Levi com Pedro Rocha também se apresentou.

Na época a música tava muito forte – eram muitas bandas. Eu entendia, era nítido que havia alguma coisa especial acontecendo. E não só pelo Rio: eu via o que tava rolando em Recife, com o Abril Pro Rock, o Chico Science, o Mundo Livre, e em Minas o Pato Fu, o Skank – que foi contratado pela Sony com um disco independente. Aquilo me fez abrir os olhos.

Foi uma edição sensacional, encheu, deu tudo certo. Vingou – o festival nasceu. Aí depois começava a pintar datas vagas no teatro, ligavam pro Chacal, ou pra mim, e a gente ia fazendo. Não tinha no início uma periodicidade definida. A gente no início fazia tudo – era filipeteiro, bilheteiro, fazia a troca do palco, tudo. Aos poucos eu entendi que pra me profissionalizar eu precisava ter um formato melhor, e arrumar um patrocínio⁴¹⁰.

⁴¹⁰ LEVINSON, B. Entrevista ao autor. 03/06/2019

A intuição de Bruno Levinson não poderia estar mais correta: o *Humaitá Pra Peixe* começou em ano emblemático de renovação na música brasileira, especialmente para o rock. O lançamento de *Da Lama ao Caos*, primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi, trouxe à luz o mais relevante movimento musical a surgir no Brasil desde o tropicalismo – de onde também nasceu a estreia em disco do Mundo Livre S/A (companheiros de Nação Zumbi no movimento de Recife) com *Samba Esquema Noise*. Mas não foi somente Recife que tornou 1994 um ano especial: foi quando saiu o primeiro dos Raimundos e do Little Quail And The Mad Birds, de Brasília, discos que marcaram o lançamento do selo Banguela, criado pelos integrantes dos Titãs. E mais: em 1994 os cariocas do Rappa lançaram sua estreia fonográfica e os mineiros do Skank lançaram *Calango*, estabelecendo novo paradigma para o pop brasileiro, misturando reggae, rock e pop e vendendo mais de 1,2 milhão de cópias.

E a mais afortunada hipótese de resposta carioca para o evidente novo momento que o rock nacional e a música independente vivia no Brasil veio das bandas que se apresentaram no Humaitá Pra Peixe. Boato, Mulheres Q Dizem Sim, Acabou La Tequila (que tocou no festival em 1996), Planet Hemp (estrela de uma segunda edição do festival, ainda em 1994), Funk Fuckers (que dividiu uma noite com a banda Suínos Tesudos em 1997) e Pedro Luis e a Parede (que fez seu primeiro show no CEP 20.000, pouco antes) fizeram parte da programação do HPP, e firmaram também um bom momento para a cena independente do Rio de Janeiro.

O grupo formado principalmente pelas bandas Planet Hemp, O Rappa, Funk Fuckers e o rapper Black Alien, que ficou conhecido posteriormente como Hemp Family, efetivamente conseguiu, depois de 1994, se afirmar como um tipo de movimento, capaz de interferir no debate público e alcançar sucesso comercial – especialmente no que dizia respeito à temática social das canções. O restante dos artistas de destaque daquele efervescente momento carioca, no entanto, não se reconheciam como movimento entre si, ainda que a maioria se frequentasse - e que a mídia tenha se esforçado para percebê-los como tal.

MÚSICA POPULAR CARIOCA

Para o laborioso processo de tornar um grupo de poetas e performers em uma banda profissional, Pedro Luís foi convocado, ainda em 1993, como espécie de diretor musical do Boato. A importância de Pedro para o grupo já era incontestável: foi ele quem ensinou os primeiros acordes para que um Cabelo ainda adolescente pudesse compor suas primeiras canções. Enquanto era membro da seminal banda Urge!, Pedro namorava a irmã mais velha de Cabelo, antes do Boato existir. "Eu era playboy, tinha muita coisa do jiu-jitsu, do surfe, mas tinha já uma onda com o punk rock desde moleque", lembra Cabelo. "Quando o Pedro começou a namorar minha irmã a gente se ligou, e o Urge! tem esse lado punk. Os acordes que eu sei até hoje são os mesmos três que aprendi com ele"⁴¹¹.

A música já era parte do repertório e da força das apresentações do Boato - desde sempre as batucadas, as percussões, a guitarra e mesmo as canções ajudaram a compor as performances. O grupo vinha se tornando trabalho de dedicação intensa para seus componentes, e por isso foi natural pensarem em sua profissionalização - o que, na prática, significava tornar o grupo rentável, em uma profissão, capaz de ao menos pagar as contas de cada tentáculo do polvo. Apesar do êxito dentro do CEP e do microcosmo da poesia e da performance de então, era difícil superar os limites e as restrições do contexto em tal formato. O momento parecia propício, todos no grupo eram aficionados por música (mesmo que a maioria não dominasse os instrumentos) e, apesar de debate em controvérsia que levou Samuel a deixar o grupo, o Boato decidiu, em 1993, se transformar em uma banda.

Claro, a coisa mais urgente era virar um meio de vida. Eu fui inicialmente contra a mudança para virar uma banda. Achava que a gente tinha que fazer mais e melhor o que a gente fazia. Ao mesmo tempo é muito sedutora a ideia - que se tornou um trabalho de fato, durante anos. Mas um trabalho muito precariamente ignorado. Talvez se fosse na Bahia a gente pudesse se sustentar com o mercado local, no Nordeste, em São Paulo.⁴¹²

Ser uma banda, no entanto, exigia dedicação, ensaios técnicos mais severos, trabalhos de arranjo e estrutura das músicas, harmonia em conjunto, preparação para os shows propriamente, e muito mais. Foi para ajudar a realizar essa difícil transição que Pedro Luís - um músico profissional de destaque, que tocava com a

⁴¹¹ CABELO, Entrevista ao autor. 25/11/2019

⁴¹² AMARAL, D. Entrevista ao autor. 16/02/2019

cantora Arícia Mess - foi convocado. “A intensidade e diversidade criativa do Boato eram como um tsunami arrebatador dos sentidos. Foi uma das maiores imersões criativas de que pude participar”⁴¹³, lembra. Próximo ao CEP e ao grupo desde o início, com o encargo de supervisor musical Pedro passou a ser também parte da banda. Junto vieram Carlos Motta para a bateria e Alexandre Brasil para o baixo.

Essa decisão, discutida e aprovada em assembleia, provocou uma transformação profunda, estrutural, no grupo. Uma mudança em seu modo de ser, no investimento irrestrito no dionisíaco, no acaso como propositos de caminhos, no descompromisso absoluto, no improviso como método. A irreverência e o humor iconoclasta, no que dizem respeito à atitude exterior, seguiram, intactos. O comportamento interno teve que ser revisto. Impossível manter o bom funcionamento de uma banda se não se chega na hora do ensaio, por exemplo. Essas dificuldades, a princípio de ordem prática, afetaram muito o modo de funcionamento do coletivo, por abolirem a liberdade radical que constituía o “ser Boato” dos primeiros anos. O pacto era outro⁴¹⁴.

O passado punk de Cabelo surgia como pano de fundo para o argumento que utilizou em defesa do grupo se transformar: “a música é um varal sobre o qual posso pendurar minhas ideias”, dizia. Além disso, a profecia de Oswald de Andrade, de que “a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico” era pedra fundamental, como um mote, para os esforços do Boato em tocar um público maior sem precisar abrir mão de sua poética e estética. “Nossa tradução dele era ‘Boato é biscoito fino para a massa’”⁴¹⁵, escreve Dado.

O Humaitá pra Peixe foi um dos primeiro palcos relevantes no qual o Boato, como banda, se apresentou. E já nesse show a promessa de um disco surgiu, pelas mãos de Jorge Mautner, que da plateia e se encantou com o que viu. “O Mautner ficou falando muito do Boato, e começou em nós uma fantasia de gravar por uma gravadora”, conta Dado. “Ele era amigo do Gil, que era da Warner, e disse que ia levar nossa fita demo”⁴¹⁶. Não é possível saber se Mautner levou ou não a fita do Boato até André Midani, então presidente da gravadora, mas o grupo seria efetivamente contratado pela Warner – só que três anos depois. Na época do primeiro Humaitá Pra Peixe, o trabalho de Arícia Mess começou a alcançar reconhecimento e, depois de organizar o Boato em banda, Pedro Luis decidiu deixar o grupo para fundar sua própria banda, Pedro Luís e a Parede.

⁴¹³ LUIS, P. Entrevista ao autor. 23/01/2020.

⁴¹⁴ AMARAL, D. 2014. p. 20

⁴¹⁵ Id.

⁴¹⁶ AMARAL, D. Entrevista ao autor: 16/02/2019

Saindo dos palcos do CEP e do Humaitá Pra Peixe, outro projeto de Pedro Luis revelou-se seminal: o disco *Ovo - Novíssimos*, produzido para o selo RioArte Digital por ele em parceria com Rodrigo Campello. Trata-se de uma coletânea que reunia amostra do que seria essa "geração". Dentro do *Ovo* estão Cabelo, Suely Mesquita, Rodrigo Campello, Bia Grabóis, Ivan Zigg, Arícia Mess, Fred Martins, Marcelo Diniz, Luis Capucho, Mathilda Kovak, Antônio Saraiva, Sérgio Natureza e a dupla Tuins, formada por André Protásio e Sérgio Loroza - além do próprio Pedro. Lançado em 1995, *Ovo* é o primeiro registro do que seria apresentado pela imprensa como Música Popular Carioca, ou MPC - uma tentativa midiática de transformar em movimento o bom momento que a cena do Rio vivia, procurando rótulo que desse conta da complexidade de ser e popularizar um movimento musical. Pedro Luís acabou alçado à condição de "líder" dessa tal MPC

"Longe das gravadoras, artistas mesclam ritmos num novo gênero", diz a matéria "Surge no Rio a MPC", publicada em outubro de 1997 no Segundo Caderno do Globo por Antônio Carlos Miguel e Mario Marques. A reportagem é estampada por uma foto de Pedro, e tem no lançamento do (excelente) primeiro disco da Parede, *Astronauta Tupy*, seu mote. Segundo a matéria, os "ingredientes de um jeito diferente de fazer música" que formavam a MPC seriam os "ecos da bossa" ("a inesgotável obra de Tom Jobim é uma das principais referências"), um certo "samba infinito" (que funcionaria como "antídoto ao samba-mauriçol que domina as rádios e TVs"), a formação de um "novo choro" e o "pop carioca" de grupos como os que participam do disco *Ovo* ("Tendências do pop, do rap ao funk, com muito groove, misturam-se a ritmos e sotaques cariocas bem urbanos, que procuram traduzir o cotidiano da cidade"⁴¹⁷, diz o texto).

A matéria se esforça mas não deixa claro do que se trata de fato o movimento em seu sentido ético (como se dizia que o Mangue Beat era "uma antena parabólica fincada no mangue") ou muito menos estético: o talento dos artistas era evidente e digno da celebração, mas a generalização total da mistura de estilos que caracterizou a música da época na prática pouco acrescentava sobre a MPC. "O interesse pelo samba, o choro e a bossa nova é um dos pontos de contato desses artistas", diz a reportagem, vaga e sem maiores conclusões. "É sempre uma coisa redutora", reflete Pedro Luís. "Mas por um lado foi bom, pois colocou luz sobre

⁴¹⁷ MARQUES, Mario; MIGUEL, Antonio Carlos. 1997.

uma galera que estava produzindo muita coisa boa e trocando ideias. Só que nunca houve um manifesto, ou uma organização das pessoas. Isso é coisa da imprensa"⁴¹⁸.

Acho que justamente a falta de amarras é que fazia o fluxo de ideias ser potente com interseções e diferenças, criando movimentações inspiradoras. Empacotar isso numa sigla ou dentro de uma caixa é diminuir um acontecimento espontâneo e interessantíssimo.⁴¹⁹

O Boato não é citado na reportagem do Globo, mas por um período tentou-se que o rótulo da MPC abarcasse praticamente qualquer artista novo que surgia na cidade de então: Forróçacana, Farofa Carioca, Bangalafumenga, as bandas que compunham a Hemp Family, Pedro Luís e a Parede, Mulheres Q Dizem Sim, Arícia Mess, Boato, assim como Celso Fonseca, Ronaldo Bastos, Rita Peixoto, Carlos Fuchs, Clara Sandroni, Acorda Bamba, Arranco de Varsóvia, Bia Grabóis e tantos mais – todos foram, em algum momento, apontados como parte da tal Música Popular Carioca. Funcionando ou não como movimento, o CEP servia de palco para a maioria desses artistas, e edições especial em celebração à MPC - intitulada MPCEP e, em seguida, MPCéia, com somente artistas mulheres ligadas à cena - foram realizadas no evento.

O MPCEP expande ainda mais a lista de artistas participantes do tal momento no Rio de Janeiro, com a inclusão de nomes importantes como Baia, Pedro Holanda, Pedro Sá, Osvaldo Pereira, Momo, Rubinho Jacobina, Lóis Lancaster e, do MPCéia, Pólux, Chicas, Mart'Nália, Luciana Coló, Nina Becker, Teresa Cristina e Claudia D. O tempo mostrou que, mais do que um movimento, o que ocorria era mesmo um excelente momento musical na cidade, calcado não em temas ou estéticas que reunissem artistas sob um mesmo guarda-chuva conceitual, mas sim no talento e na qualidade dos trabalhos - que se desdobraram em carreiras e obras até hoje relevantes. Havia um movimento no sentido literal do termo: artistas de qualidade se apresentando e dialogando com outros artistas igualmente interessantes.

Os músicos da MPC não conseguiam enxergar uma unidade nem motivação para que o movimento acontecesse. As bandas eram diferentes, as composições idem e, enfim, talvez unicamente o mercado fosse uma possibilidade de convergência, mas, apesar do apoio de alguns meios de comunicação, os artistas realmente não se interessaram ou não

⁴¹⁸ LUIS, P. In: BARBOSA, M. A. 2001. Disponível em <http://www.plap.com.br/plap/disco-grafia.asp?id=18&num=9>

⁴¹⁹ LUIS, P. Entrevista ao autor. 23/01/2020

puderam exercer o movimento (que mesmo assim, passado algum tempo, jáinda dá sinais de vida)⁴²⁰.

Se houve, portanto, resposta mais formal e parecida com aquilo que entendemos por "movimento" ou "geração" no Rio de Janeiro durante a primeira metade dos anos 1990 diante do momento interessante que outras partes como Belo Horizonte e principalmente Recife viviam, essa resposta foi mesmo o próprio CEP 20.000 e o Humaitá Pra Peixe. Em pouco tempo Chacal deixaria de participar da condução do festival, que sob a tutela de Bruno Levinson passaria a trazer somente bandas e artistas de música para se tornar o mais relevante festival já feito no Rio de Janeiro, com enfoque não em iluminar determinado estilo, mas sim em ser espaço para novos talentos de estilos variados – conseguindo se inserir no mercado ao longo de sua história sem precisar diluir a relação com o público e a crítica.

O primeiro show do Mundo Livre no Rio foi no Humaitá Pra Peixe, assim como o lançamento do “Gol de Quem?”, do Pato Fu. O Planet Hemp foi contratado pela gravadora no camarim do festival. Eu consegui organizar essa conexão, de inserir o festival no mercado pra dar visibilidade pra essas bandas – fazer uma marca forte, com o nome, mas com patrocinador, pra mostrar que não era um bando de malucos. E assim eu consegui o primeiro patrocínio da minha vida, da Coca-Cola, para o Humaitá pra Peixe. E eram muitas bandas – os diretores de gravadora também precisavam dessa vitrine que o Humaitá Pra Peixe virou, e que eu queria que virasse.⁴²¹

O Humaitá Pra Peixe soube se profissionalizar e se tornar uma marca rentável, superando o limite do rótulo de "independente". O festival duraria 20 anos, de 1994 até 2014, e nesse período trabalharia com patrocinadores como Tim, Pepsi, Toddy e Matte-leão. O investimento no imaginário de um festival "carioca" fez com que ele passasse a acontecer no verão da cidade, e na maior parte de sua história fazendo jus ao bairro que o batiza, sempre no Sérgio Porto – e, da mesma forma, se manteve uma janela para novos artistas. "Eu procurava com as gravadoras quem eram os próximos nomes. Não tinha rede social, eu ia nas redações e fazia assessoria de imprensa"⁴²².

Em seus últimos anos o HPP chegou a se tornar um programa de TV no canal Multishow, apresentando shows e entrevistas com artistas, e deixou sua residência fixa para ocupar diversos outros espaços da cidade - a programação chegava a acontecer diariamente ao longo de todo o mês de janeiro. Mas ao mesmo tempo

⁴²⁰ MELAMED, M. Inventário. 2000. p. 27

⁴²¹ LEVINSON, B. Entrevista ao autor. 03/06/2019

⁴²² Id.

em que a marca já era sólida o cenário se transformava, e para Bruno a internet acabou com a viabilidade desse formato. Assim ele decidiu encerrar as atividades do Humaitá Pra Peixe em 2014, na efeméride de seus 20 anos, sem enfrentar nenhum ocaso: com casa cheia.

As pessoas já não buscam mais artistas assim, em festivais. E eu já tava cansado, queria fazer outras coisas da minha vida. Podia não dizer que acabou, dar um intervalo, fazer uma edição maior, mas naquele momento eu entendi que tinha que acabar. (...) Os festivais hoje são imensos, mas não tem mais o mesmo espírito – mudaram em nome da grandiosidade. Eu então decidi parar, não por falta de público ou coisas assim. Eu só estava cansado e não acreditava mais no formato pra lançar novos talentos.⁴²³

⁴²³ LEVINSON, B. Entrevista ao autor. 03/06/2019

O CEP PARA ALÉM DO CEP

Ainda que pouco trabalhassem propriamente juntos, Michel e Chacal operaram a solidificação e popularização do CEP entre 1995 e 2000. Michel era e trazia sangue novo, e seu crescimento como poeta e performer se deu ao ritmo do crescimento do CEP 20Música, enquanto Chacal sublinhou sua excelência como apresentador e performer em sua edição mensal. O CEP se pôs finalmente sob os grandes olhos da grande mídia, funcionando com firmeza movida ao vapor da dedicação inquebrantável de ambos.

Assim, em meados dos anos 1990 aquela natureza de evento havia feito escola – e se feito escola. Pois o efeito na vida de muitos artistas que passaram por lá era de fato esse: como um local de formação, onde se aprendia a ser o artista que ainda não se sabia que já se era. "Eu acho que sou um dos filhos diletos do CEP, no sentido mais amplo: fiz minha vida, minha carreira, meu trabalho, circulando por diversas áreas e sendo sempre *gauche* na área que estou", diz Michel, um dos casos claros de "formando" do evento.

Entre os poetas eu sou visto como ator; entre os atores eu sou visto como autor ou diretor; entre os diretores sou visto como escritor - em todos os grupos que participo ou trabalho, eu faço parte, mas eu sou estrangeiro – e isso é um pouco como o CEP, essa multiplicidade. Tudo que eu faço é um CEP. Eu sou um CEP ambulante. "Madame CEP ces't moi"⁴²⁴.

Michel levaria o performer e o poeta que se tornou dentro do CEP para o resto de sua carreira, no teatro e na televisão. Mas não foi ele o primeiro a levar para a TV a influência do CEP: o apresentador Cazé Pecini, antes de vencer um concurso para se tornar VJ na MTV, em 1994, foi parte do grupo inicial de poetas do CEP. Segundo conta, quando Cazé estreou o programa *Teleguiado* na MTV (no qual interagia com o público de casa através de telefonemas) sua verve performática e até mesmo poética pôde florescer na tela, e ajudar a formar o apresentador singular e marcante que se tornaria para aquele período. Abandonando a mera simpatia funcional e a animação elétrica que caracterizava a emissora, Cazé trouxe estilo mordaz, aleatório, cínico e até mesmo poético - incorporando associações livres,

⁴²⁴ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

velocidade vertiginosa, temas inesperados e até pequenas esquetes na condução de seu programa.

No primeiro ano eu era basicamente um VJ apresentando videoclipes, mas em seguida eu me transformei em um performer, que bebia muito na fonte do CEP, que tinha crescido muito com a experiência que o CEP 20.000, o Chacal e toda aquela comunidade tinha proporcionado.

Da mesma forma que existia o CEP, um espaço que eu podia compor e experimentar os poemas, eu recebi um espaço dentro da MTV para ser ocupado, que não tinha uma regra, no qual eu ligava pra casa das pessoas e elas escolhiam um videoclipe. Enquanto o clipe era colocado no ponto eu tinha um espaço a ser ocupado. Então eu comecei a desenvolver uma série de esquetes dentro do programa, e esses esquetes tinham tudo a ver com a poesia do CEP 20.000. Eram espaços curtos, preenchidos por coisas faladas, não eram textos escritos, envolviam performance, um deslocamento no espaço, uma forma de falar diferente, uma forma de olhar, uma roupa. Eu fui construindo esses pequenos momentos que aconteciam ali.⁴²⁵

Se o CEP foi "a escola que a escola não sabe ser"⁴²⁶, ele também foi a terapia que a terapia não sabia que podia, ou o medicamento que a doença não esperava. Não era por acaso que Chacal dizia que o CEP era "no mínimo terapêutico" - e tal máxima foi posta em prática pelas mãos de Cazé, dadas ao Boato e outros poetas, no Hospital Psiquiátrico Pedro de Alcântara, no Rio Comprido. Era um hospital para pacientes mulheres, onde o Dr. Ricardo Krause, psiquiatra e amigo do apresentador, começava a desenvolver um projeto de ocupações artísticas como forma de terapia alternativa, através de apresentações para as internas, que também podiam se apresentar em cada "sessão". Dr. Krauze já conhecia a relação de seu amigo com a poesia, o CEP estava em seu início e naturalmente surgiu a ideia de levar os poetas para apresentações quinzenais no hospital - Cazé ficou responsável por capitanear as apresentações.

"Não era todo mundo dentro do hospital que entendia o que estava acontecendo, e a importância de um evento como esse", recorda. Não existia um teatro preparado no hospital, e os eventos aconteciam então em um refeitório improvisado. "A gente chegava as mesas pra um lado da sala, organizava todas as cadeiras como se fosse um teatro, onde o público se sentava, e ia se revezando nas apresentações"⁴²⁷. Diversos poetas se apresentaram no Pedro de Alcântara, mas quem mais e melhor participou da iniciativa foi mesmo o Boato - e, segundo Cazé, os resultados eram tocantes. "Os relatos que o Ricardo trazia depois das apresentações eram extremamente terapêuticos", conta. "A quantidade de material levantado a partir

⁴²⁵ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2010

⁴²⁶ CHACAL. *Inventário*. 2000. p. 2

⁴²⁷ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2010

dos poemas era muito importante, segundo ele, na ajuda do tratamento, da elaboração dos conteúdos psicológicos das pacientes"⁴²⁸.

Ainda que a maioria das apresentações no hospital tenha se dado em integração harmônica entre os artistas (internos ou não) e o público, Samuel e Cabelo protagonizaram um momento que beirou o trágico, para ao fim se revelar cinematograficamente emocionante e quase heróico – assim como terapêutico. As cadeiras estavam montadas com os espectadores sentados ao redor do grupo, que se apresentava com a mesma dedicação de um encerramento de noite no Sérgio Porto. "Aí o imbatível e glorioso Samuel veio falar seu inexpugnável poema 'Macunaíma'", lembra Dado. "Ele sempre tinha uma performance muito agressiva pra esse poema, uma vibe de porrada na encenação."⁴²⁹ Nesse dia, entre os objetos cênicos do Boato, Samuel escolheu para usar uma mão de borracha, réplica de uma mão humana. A apresentação era gritada em onomatopeias, como se incentivasse uma briga de fato.

*Macunaíma! MACUNAÍMA! MACUNAÍMA!
Mabacuna... Mabacunaímabacuna! Naimabá, Naimabá...
Nabi, Nabá, Naimbá! Macuna... imã.. bate! Macu... Naíma, bate!
Ma... Cunaíma, Batman! Dá nele, Macunaíma, bate!*

Ao final do texto, Samuel subitamente atirou a tal mão de borracha ao longe - que caiu aos pés de uma paciente. "Ela entrou em surto instantaneamente"⁴³⁰, lembra Dado. "Era uma cena forte, um objeto que representava uma parte do corpo, que de repente foi atirado", comenta Cazé, "e uma das mulheres teve uma espécie de visão"⁴³¹. Segundo relatos, ela se levantou em descontrole, e começou a gritar "Sangue! Sangue!", como se visse o chão a seus pés sendo tingido de vermelho. "A mente dela completou aquela cena com sangue, e isso gerou uma onda emocional, um distúrbio entre todo mundo, uma onda muito forte", reconta Cazé. "A tensão cresceu bastante e outras pessoas entraram nessa mesma onda no hospital"⁴³².

Cazé recorda que a paciente em questão tinha o corpo bastante queimado, ainda coberto por ataduras, e que a cena parecia prestes a explodir em direção perigosamente incontrolável. "Quando tudo estava em suspenso, Cabelo então magicamente teve um momento de luz, olhou ao redor e respondeu de imediato: 'Não! Não

⁴²⁸ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2010

⁴²⁹ AMARAL, D. Entrevista ao autor. 01/05/2019

⁴³⁰ Id.

⁴³¹ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2010

⁴³² Id.

é sangue não, é vinho! É vinho!'", conta. Abaixando à altura do chão e enchendo as mãos em concha, Cabelo então começou a atirar pra cima o líquido imaginário, transformando sangue em vinho, e mudando da tensão total para um clima de comemoração - e alívio. "Aquela tensão do sangue foi substituída pela alegria do vinho. Foi um momento muito bonito e muito especial que eu nunca me esqueço"⁴³³.

Nenhum exemplo do efeito terapêutico do CEP é, no entanto, mais tocante e importante do que a presença e a marca de Jorge "Joe" Romano dentro do evento - e do evento em sua vida e tratamento. Joe tornou-se espécie de emblema do CEP, pela máxima potência da arte e da loucura como a expressão total da experimentação em vida e obra de um artista. "Quem investe sua vida na poesia tem um grão de loucura - ou pelo menos de loucura diante da norma estabelecida, da tal realidade"⁴³⁴, diz Dado ao lembrar de Joe.

O pessoal se reúne todo mês em um espaço pra falar poesia, ver os outros falarem poesia, e gritar e chorar, tirar a roupa - fazendo disso uma espécie de ritual. Essa galera é meio doida. Acho que tem essa conexão - e por isso a fluidez de comunicação, entre os poetas e os ditos loucos, que funcionam em outros registros de comportamento.

Algo que me mostrou isso muito cedo foi a presença do Joe. A primeira vez que eu vi o Joe ele tava na plateia, bem no começo do CEP, tocando uma flauta doce péssima, agressiva, ardida nos ouvidos. Era um CEP que tava todo mundo sentado no chão, e ele se movia por entre as pessoas. Eu pensei: esse cara é louco, e depois pensei que de repente ele era só um poeta. Um poeta que estava se soltando. E ele era as duas coisas: era um poeta, e tinha um comportamento, uma patologia - mas o cara era muito brilhante. Um performer extraordinário.⁴³⁵

Outro ponto importante para Dado foi notar, nesse primeiro encontro com Joe, que ninguém o impedia de se mover, de tocar ou de falar - e eventualmente gritar - durante as apresentações. "Ninguém fazia nada, e eu também não fiz, e entendi que era isso", comenta, diante de cena que se tornaria recorrente: quem lá se apresentava corria o risco de ser interrompido por Joe - de ter sua performance individual transformada em parceria. "Ele tava se manifestando, e eu entendi que ele tinha o direito de se manifestar"⁴³⁶.

Chacal conheceu Joe - ou melhor, seu trabalho - no início dos anos 1990, na Fundação Progresso, em um evento sobre Dra. Nise da Silveira, com uma exposição de trabalhos artísticos relacionados à psiquiatria. Foi a psiquiatra Márcia Leitão da

⁴³³ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2010

⁴³⁴ AMARAL, D. Entrevista ao autor. 01/05/2019

⁴³⁵ Id.

⁴³⁶ Id.

Cunha quem apresentou a Chacal à poesia de Joe através de um livrinho de poemas manufaturado.

Jorge Romano havia passado por diversas internações em muitas instituições, como a Casa das Palmeiras, o Instituto Municipal Nise da Silveira, e o Pinel, onde se tornou um dos artistas da TV Pinel. Em um perfil realizado em vídeo pela TV Pinel e que pode se visto no Youtube. o próprio Joe se apresenta como "poeta, músico e escritor". "Eu tive um surto esquizofrênico infelizmente, que dá uma confusão mental. A loucura é uma coisa muito doida. A arte é mais importante. Eu sou a luz das estrelas"⁴³⁷, conclui, para em seguida soltar sua histriônica gargalhada, elemento infalível de suas apresentações. Rapidamente Joe passou a frequentar o CEP - "e foi como se ele sempre tivesse estado lá"⁴³⁸.

Era uma pessoa adorável. Totalmente intensa, mas numa elegância, *streetwear*, com nada ele se vestia e tinha estilo total. Foi chegando, fazendo amizade, e a gente percebendo que ele era o cara ali. Ele era mais radical que o Boato – ele desconcertava o Boato, Michel, a turma toda. Ele não se fazia de louco, não era um louco de butique, ele era o louco. E as pessoas deliravam com ele⁴³⁹.

Quando o CEP completou 10 anos, em 2000, um CD comemorativo reuniu poetas e bandas em antologia, para ser distribuído nacionalmente anexado a uma edição da revista Trip - o que ajudou o evento a firmar sua importância pelo grotões do *underground* de todo país. E quem abre o CD é justamente Joe, com uma palhinha do que eram suas apresentações. "Você não é de nada vai levar porradaaaaa!", ele urra. "Poeta! Por que ter Deus? Porra, meu! Maldito!"⁴⁴⁰. As performances eram também acompanhadas por sua flauta ou gaita de boca, tocadas com total inabilidade e absoluta precisão. Elogios ao rock, ao Black Sabbath, a Cazuza eram também recorrentes, sempre no esganiçar mais extremo de sua garganta.

Joe se tornou um personagem da cidade - era comum encontrá-lo em outros locais da cena carioca, como a Fundação, o Circo Voador, o Ballroom ou o Baixo Gávea. Mas era nas noites de CEP que Joe melhor e com mais força *se* encontrava - e se tornava o artista que era. Certa feita, por volta de 2001, Botika e eu estávamos no palco do CEP, em vias de apresentar uma próxima atração, quando uma gritaria irrompeu do camarim. Quedamos junto com a plateia, intrigados sobre o que estava

⁴³⁷ ROMANO, J. In: ____ MORAES, Joana; CHAFFIN, Cássia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aBWQo1JfK1I>

⁴³⁸ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

⁴³⁹ Id.

⁴⁴⁰ ROMANO, J. CD do CEP.

acontecendo nos fundos do teatro: eis que subitamente surge Joe, como se entrasse em cena, correndo e vestindo o paletó novíssimo que João Vicente de Castro havia levado como figurino para o evento. Atrás dele vinha João, também correndo, e o que seguiu foi uma verdadeira cena de desenho animado.

João perseguiu Joe ao redor do palco como Tom a Jerry, circulando o praticável e reclamando por seu paletó. Joe, com presença de espírito e noção de palco exemplares, seguia driblando as investidas de um lado para o outro, feito um Buster Keaton *gauche*, e gargalhando com a plateia. Eu e Botika fizemos a única coisa que nos cabia - e passamos a narrar a cena como uma corrida ou uma competição. "Lá vai Joe pela esquerda, calculando os movimentos do adversário. João investe pela direita, circula o palco, se aproxima e... Segue Joe glorioso, driblando João!".

É o que eu falo: o Joe tinha um poder mediúnico, ele somatizava ali o desejo das pessoas, de transgredirem, de serem piradas, de irem além, e colocava aquilo, ato contínuo, na vida, no palco, em todo lugar. As pessoas amavam ele – com todo o nervosismo, a intensidade, mas gostavam muito.⁴⁴¹

Joe invadia com tanta frequência as performances do Boato que já era quase uma atração esperada (ele viria a participar do disco da banda) e não por acaso o grupo se apresentou na mesma noite que ele no *Ribalta na Poesia*. O que se sucedeu com Joe no festival foi completamente singular - e especialmente comovente: no lugar do poeta beirando o descontrole, surgiu um artista calmo, querendo aproveitar a oportunidade que lhe foi dada por Michel de estar no festival com a mesma pompa, o mesmo tempo, o mesmo reconhecimento que, por exemplo, Waly Salomão, Alexei Bueno ou Claufe Rodrigues, e realizar uma apresentação precisa, calculada - perfeita. Joe estava ansioso, preocupado com sua performance.

E sua apresentação foi belíssima, desconcertante. Nunca o havia visto tão concentrado, tão senhor de sua expressão. Suas falas sempre tiveram força, mas seu hábito de berrar dificultava a compreensão, assim como sua dicção tortuosa. Naquela noite, Joe esteve João Gilberto, límpida expressão, clareza total. Quem estava lá irá se recordar desse momento.⁴⁴²

Viviane Mosé, que também dividiu a noite do *Ribalta* com Joe, carrega outro momento especial com ele como sua lembrança preferida em todos os seus anos de CEP: o dia em que Joe lançou seu livro, *União das Coisas Contrárias*, em 1997.

⁴⁴¹ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

⁴⁴² AMARAL, D. Entrevista ao autor. 01/05/2019

O lançamento foi anunciado com seu nome no topo da filipeta, e Viviane também se apresentou. "Ele gostava de mim e eu dele. Ele foi meu primeiro grande fã", diz Vivi. "Quando eu subia pra falar um poema, ele ia na frente, e no fim me abraçava. Era uma macumba maluca o que ele fazia ali. Ele era tão sensível que entrava no meio mas não atrapalhava", ela diz, destacando o senso performático de Joe. "Eu odeio que me atrapalhem falando, ele entrava no meio mas não atrapalhava – e esse senso ele ganhou do CEP. O CEP deu a ele cidadania, lugar, equilíbrio". Na noite do seu lançamento, Joe naturalmente estava ansioso, e Chacal pediu à Viviane que o ajudasse.

Foi a coisa mais linda do mundo. Ele tava nervoso - é a coisa mais linda e mais sadia alguém como ele ficar nervoso. Naquela hora era só um artista ali. Joe entrou, falou o primeiro poema, ainda um pouco nervoso, mas foi melhorando. Quando acabou o primeiro ele deu um riso daquele jeito dele, de maluco, e falou: "Eu tô calmo". Quando ele falou isso eu comecei a chorar. Ele tava ali, rindo. Eu vi ele entrar no palco desequilibrado e se organizar. A partir daquele momento ele fazia o que queria - não no sentido desenfreado da loucura, mas sim do desejo – e fez a apresentação dele. Ele se organizou na minha frente, fez um espetáculo e foi aplaudido. Ele ganhou uma ordem que ele não tinha.⁴⁴³

Chacal sempre ajudou Joe das mais variadas formas, assim como toda turma do CEP - desde conseguindo junto dos artistas uma nova gaita para as incontáveis gaitas perdidas, oferecendo o destaque e reconhecimento devidos nas diversas divulgações, pagando contas, reunindo fundos para comprar uma dentadura para ele, até tirando ele da cadeia, como aconteceu, mas principalmente o tratando sempre com cuidado e afeto fraternos, na devida atenção que ele merecia enquanto o artista dentro do CEP e como o grande amigo que era. Bianca recorda com especial emoção não só da relação entre Chacal e Joe, como do sentido provocador e, ao mesmo tempo, pedagógico que sua presença oferecia.

O Joe era um elemento de perigo, no melhor dos sentidos. Ele sempre poderia entrar na sua cena, e falar, e participar - e você ia ter que lidar com isso. No contexto de uma luta antimanicomial muito séria, o CEP era um lugar onde essa fronteira se dissolvia: quem é louco? Realmente não sei. Isso era muito bonito de ver. A gente perdia o medo dos loucos, dos bêbados. Quantas vezes eu fiz a cena com ele dançando do lado? E por que não podemos conviver com as pessoas assim?⁴⁴⁴

Uma das divulgações do *Ribalta na Poesia* no jornal O Globo se deu ao redor de Joe. A matéria traz uma grande foto do poeta, comenta o lançamento de

⁴⁴³ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

⁴⁴⁴ RAMONEDA, B. Entrevista ao autor. 30/05/2019

seu livro, e abre com seus versos: "Não jogue fora sua loucura, ela é real/ Quero sempre uma vela acesa em cada janela da cidade". Como havia se tornado uma figura emblemática carioca, Joe foi tratado pelo jornal como o que de fato foi no evento: uma grande atração.

O Joe era uma figura raríssima - ou não tão rara assim, mas o acolhimento de uma figura como ele num grupo social como se deu no CEP era raro. Acho que o Chacal tinha essa visão, tinha essa generosidade e inteligência de perceber a importância da gente estar junto também de uma pessoa como ele. Era especial, porque o CEP oferecia espaços para serem ocupados - existiam canais para serem navegados, existia esse desejo do contato com o inconsciente, com material emocional ainda não organizado. Acho que o Joe se encaixava nisso, e recebia muito carinho e acolhimento nessa estrutura.⁴⁴⁵

Para Chacal, a loucura estética ou artística de todos no CEP ganhava, em Joe, vulto maior e mais forte – como um vetor e um mediador, na intuição, no grito, no gesto, no afeto, no poeta, das emoções mais desvairadas dentro do evento. Joe muito ensinou a Chacal e a todos sobre aquele acontecimento – sobre como o CEP funcionava em suas entranhas.

Uma coisa importante eu aprendi com aquela gira. Não adiantava você ir contra a energia. Transformar a força antagônica em sua própria força. Era necessário se impor sem se opor. E jogar aquela capoeira invisível com as energias mais alteradas. Joe era um grande assistente porque ele interceptava as descargas mais nefastas e transformava tudo em gira. De uma beleza única e selvagem.⁴⁴⁶

Jorge “Joe” Romano faleceu no início dos anos 2000, atropelado no Aterro do Flamengo. Chacal foi ao enterro - felizmente Joe não foi enterrado como indigente, mas em sua lápide seu nome foi grafado como "Jorge Romário". Pouco tempo depois, realizamos uma edição do CEP em sua homenagem, na qual Chacal encarnou Joe, e emulou, com lágrimas e emoção, as performances do amigo, junto de tantos outros nós, que o homenageamos no palco que o consagrou.

nise, fernando, emygdio,
carlos, bispo, raphael,
recebam de almas abertas
o grande pequeno joe
que agora sobe às encruzas
da esquina do inferno com o céu
nu e bradando sem dentes
que o mundo que foi se acabou.

deixem-no cantar no ônibus

⁴⁴⁵ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2020

⁴⁴⁶ CHACAL. 2010. p. 165

com seu violão de uma corda só,
invocando exus e anjos,
desafinando sem dó,
no coro dos descontentes
uivando que o caos resiste,
unindo as coisas contrárias
num tempo que não existe.

torquato, van gogh, artaud,
janis e jones e jim,
a fender branca de Hendrix
boiando num solo sem fim,
acendam todas agora ,
mais um poeta ascendeu
é Jorge que sentou praça
na cavalaria de Deus⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ FILHO, J. Poema para Joe. Revista Mallarmargens. 2017. Disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2017/09/7-poemas-de-juca-filho.html>

CAMBRALHA

É impossível não associar ao CEP o surgimento de outros eventos, como o festival *Sexta Sim*, organizado pelos integrantes da banda Baia & Rockboys a partir de 1994 no finado Teatro de Lona, na Barra da Tijuca, o *Corujão da Poesia*, espécie de vigília literária organizada por João Luiz de Souza em parceria com o compositor Jorge Ben Jor por volta de 1995, e outros. Um dos mais relevantes foi o *Cambralha*, evento de poesia e música ligado à PUC e criado em 1994, de onde emergiu o poeta, professor e lutador Ericson Pires ao encontro do CEP, para se tornar um dos artistas e pensadores fundamentais do evento.

Nascido na Lapa, filho de um policial militar e de uma dona-de-casa, Ericson cresceu na Barra da Tijuca como parte de uma família de classe média baixa, que superava um passado pobre para viver uma vida melhor no emergente bairro carioca. Ericson rapidamente aderiu a um dos signos sociais e culturais mais fortes de então: o Jiu-jitsu. Estará enganado, porém, quem imaginar somente um jovem violento, com nada dentro de sua cabeça raspada, procurando briga e escutando a música da moda - esse, seria um retrato estereotipado de qualquer pessoa, e ainda mais de Ericson, que misturou sua dedicação total à arte marcial com o interesse pelo teatro e a política para criar, assim, sua persona.

Para Ericson, o Jiu-jitsu não era a luta violenta e pragmática na qual sua popularização acabou por transformá-la, mas sim uma arte marcial para o excluído, o desviante, o magricelo, o maconheiro, aquele que aparentemente perderia o embate, mas que encontra a vitória sobre um adversário mais forte através de uma torção. A eficácia da luta se misturava em Ericson com o irrefreável desejo revolucionário que marcaria praticamente todas as suas ações e atenções - num misto de anacronismo com vanguarda, na luta, na arte, na educação, na boemia: tudo era espaço para a disputa contra o capital, o establishment, a carece, o reacionário.

Desde muito jovem ele era ligado à militância pelo PDT de Leonel Brizola, e mesmo quando foi servir ao exército, o que de fato procurava, no final da década de 1980, era a revolução. "Era um pensamento que alguns velhos, alguns coroas ainda têm, que pra fazer a revolução tem que ter o exército junto", conta Daniel Castanheira, amigo inseparável e parceiro em arte de Ericson. "O Ericson era um puta admirador do Prestes, não por acaso. Conheceu o Prestes no PDT, fugiu do

quartel para ir ao enterro do velho"⁴⁴⁸. Ericson começou a servir por volta de 1989, mas não chegou a concluir: foi preso mais de uma vez por tentar fazer política no quartel. Por desobediência, acabou afastado e depois expulso - quando, enfim, aproximou-se do teatro e da universidade.

Ericson se tornou um intelectual, um pensador, um agitador para cumprir a máxima do Torquato, de desafinar o coro dos contentes. Mas foi também através do teatro e do Jiu-jitsu, dessa leitura desviante e doidona que ele fazia do Jiu-jitsu. Assim ele vai fazer política, e de lá vai fazer arte - mas a arte como militância sempre, para fazer a revolução.⁴⁴⁹

Havia nele uma coleção de paradoxos que servia de combustível e faísca para um elemento que se tornaria possivelmente sua mais forte e inesquecível característica: a relação com a cidade, com os movimentos, os personagens da rua, com o Rio de Janeiro (ou qualquer outro endereço eventual) como um ente vivo e maleável. Ericson se sentia parte e, ao mesmo tempo, excluído de tudo - um morador da Barra porém nascido na Lapa; um lutador e intelectual; um pensador e bailarino literalmente: Ericson também fez balé, e costumava chegar, já como faixa preta, para dar aulas de Jiu-jitsu carregando suas sapatilhas. "Ele tinha uma militância muito ativa, mas altamente ambígua - era amigo de várias pessoas elitistas, ia pra cobertura no Leblon depois pro bar pra cheirar cocaína com os ricos da cidade"⁴⁵⁰.

A militância política dele nasce de uma certa tentativa de acesso, e vem do jiu-jitsu. Ele era da galera adolescente que arrumava porrada em festinha - mas geralmente com uma boa dose de consciência de classe. A parada era ir atrás dos playboys, zoar a festa dos playboys - pra desafinar o coro dos contentes.⁴⁵¹

Para Daniel, Ericson se conduzia por uma ética (e estética) que ele chama de "merdeira" - que desafia a autoridade, o estruturado, a fim de ver nascer uma novidade disruptiva, capaz de alterar o curso das coisas, mesmo que nem sempre o resultado seja harmonioso: aquele que "faz merda". "Na minha leitura, o Jiu-jitsu gera nele uma delinquência positiva, de doidão - de viver uma cidade que é impossível pra certos atores sociais"⁴⁵².

⁴⁴⁸ CASTANHEIRA, D. Entrevista ao autor. 11/12/2019

⁴⁴⁹ Id.

⁴⁵⁰ Id.

⁴⁵¹ Id.

⁴⁵² Id.

O Ericson transitava por todas as partes da cidade - ia comigo tomar uma cerveja e comer um mocotó no bar do meu primo na Tijuquinha, numa favela sem tráfico - e isso permitia a ele acessar as coisas que não poderiam ser acessadas. Mas é esse acesso meio delinquente - meio 'merdeiro'.

Ele nunca abriu mão de ir em festa de colecionador de arte, de barão. Eu várias vezes deixei de ir, achava uma merda, tinha horror, e ainda tenho. Ele dizia pra gente ir, dizia que ia botar o pé na mesa, falar tudo que pensava e ia embora depois. A parada pra ele era acessar todo mundo, hackear os ricos, e falar o que tem que ser dito em qualquer lugar. Eu tinha um orgulho de classe baixa que ele não tinha.⁴⁵³

Daniel conheceu Ericson na PUC, por volta de 1995. Depois de ter sido expulso do exército e tentado cursar direito na Faculdade Santa Úrsula, ele entrou para a graduação em História na PUC e, faixa preta, também dava aula de Jiu-jitsu nos fundos da universidade. Como se não bastasse, montava espetáculos de teatro e organizava eventos e performances nos pilotis - o tripé estrutural de sua vida estava já e sempre posto: arte, jiu-jitsu e política. Rapidamente Daniel e Ericson se tornaram amigos inseparáveis - partes de um grupo formado também por Rodrigo Amarante, Clara Linhart e Letícia Isnard.

Antes de ajudar na concepção e realização do *Cambralha*, Ericson havia feito, junto de seu irmão Ralph em 1992, algumas edições do evento/intervenção *Ágora Agora*, também nos pilotis da PUC. Segundo o Núcleo de Memória da PUC-Rio, era um "grupo formado por alunos de diversos departamentos que costumava realizar performances com música e poesia no pilotis da ala Kennedy" - as intervenções aconteciam ao meio-dia das quintas-feiras. "Era um evento de poesia, performance, política e loucura"⁴⁵⁴.

As poucas fotos do *Ágora Agora* que restam no site do Núcleo de Memória da universidade mostram Ralph carregando uma grande foto de Karl Marx, declamando algo com a imagem na mão, com Anna Luiza Miller ao fundo, também em gestual de fala empostada. Outra foto revela Ericson com uma calça camuflada próximo a uma cadeira vazia, e os pilotis lotados de alunos assistindo à apresentação - alguns sorrindo, todos com os olhos vidrados.

Quando Daniel passou a frequentar a PUC, Ericson estava realizando, além do *Cambralha*, peças de teatro nos pilotis, junto, entre outros, do ator Paulo Tiefenthaler. Primeiro montaram "Filosofia Depois do Meio-Dia", do próprio Ericson, e em seguida "A Cidade do Sol", baseada no livro de mesmo nome do filósofo, teó-

⁴⁵³ CASTANHEIRA, D. Entrevista ao autor. 11/12/2019

⁴⁵⁴ Id.

logo, poeta e utopista italiano do século XVI Tommaso Campanella - um iconoclasta que passou a vida sendo investigado e preso por acusações de heresia e conspiração: em suma, também um "merdeiro". O espetáculo era uma utopia sobre a sociedade ideal, organizada pela razão e sem propriedade privada. "Eu fiquei admirado de ver a parada", conta Dani. "Não tinha fim, eles repetiam mil vezes, na Concha Acústica da PUC"⁴⁵⁵, recorda. "A Cidade do Sol" seria apresentado em 1997 no festival CEP VINTEATRO.

Junto do trabalho teatral crescia também a dedicação à militância política, e a partir de uma montagem de "Peer Gynt", de Ibsen, dirigida por Ericson - com Rodrigo Amarante, Clara Linhart, André Tipóia, Ericson e Daniel no elenco - nasceu o movimento "Fome de Educação". Misturando o pessoal da PUC com estudantes secundaristas, a ideia era utilizar recursos cênicos para amplificar o impacto político de um protesto. "A gente começou a querer fazer atos pacíficos porém midiáticos, que saíssem na televisão"⁴⁵⁶.

Deu certo: rapidamente os protestos levantaram o interesse da mídia, e assim o grupo foi definido em reportagem na Folha de São Paulo, em 08 de agosto de 1998: "Eles são apartidários, discordam do papel exercido pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e descobriram no inusitado a fórmula para chamar a atenção"⁴⁵⁷. A reportagem lembra algumas das performáticas invasões que o grupo já havia realizado.

Com idades entre 16 e 27 anos, usando máscaras e fantasias, os jovens do movimento Fome de Educação têm se destacado em manifestações inesperadas, como uma aparição no Jockey Club, durante o Grande Prêmio Brasil, e o fechamento do Túnel Rebouças. O objetivo é questionar a política educacional do governo e protestar contra temas como o provão e a privatização do ensino⁴⁵⁸.

A reportagem descreve o que havia sido a última ação: uma invasão ao Grande Prêmio de Hipismo do Brasil, no Jockey Club, minutos antes da largada, carregando cartazes onde se liam mensagens como "Vocês apostaram na educação? A educação é o azarão". Inesperadamente, segundo consta, o público aplaudiu a

⁴⁵⁵ CASTANHEIRA, D. Entrevista ao autor. 11/12/2019.

⁴⁵⁶ Id.

⁴⁵⁷ In: ____ Grupo de Estudantes... Folha de São Paulo. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/ult080898046.htm>

⁴⁵⁸ Id.

iniciativa: "Foi uma surpresa. Não esperávamos essa receptividade da plateia", comenta Ericson - identificado na matéria como "Wellington Siqueira, 27 anos, mes-trando em literatura brasileira pela PUC". Não fica claro se o erro no nome se tratou de tropeço do repórter ou de um despistar do próprio Ericson. Antes o grupo já havia invadido o Campeonato Mundial de Vôlei, no Maracanãzinho.

O nome de Ericson ligado ao CEP já aparece em 1992, em uma filipeta junto da cantora Tatiana Dauster, com quem namorou e possivelmente através de quem conheceu o evento. O que vivenciou no Sérgio Porto ele carregou para a PUC para, além de toda a movimentação supracitada, em parceria com o artista plástico Paulo Duarte e outros alunos da universidade, criar o *Cambralha*, evento de poesia e música que movimentaria com intensidade singular a universidade a partir de 1994. "O Ericson foi uma das primeiras pessoas de quem fiquei amigo na faculdade", conta Paulo.

Ele me ajudou a criar o Cambralha, que foi um dos maiores movimentos artísticos da cidade nos anos 90. Era uma pessoa muito politizada, que sabia argumentar. Estava sempre provocando e envolvendo em seus discursos, fazendo você refletir sobre o assunto. Era um líder⁴⁵⁹.

Cambralha reuniu verdadeiras multidões entre 1994 e 1998. Apesar de começar ligado à performance e à poesia, a música acabou por se impor como carro-chefe - e apresentações de grandes nomes, como Hermeto Pascoal e Chico Buarque, que eventualmente dividiam a noite com artistas como o Boato, firmaram o evento em multidões. "O Ágora Agora, que acontecia solto no Pilotis, tinha ganhado um certo apoio da PUC, e o Cambralha sistematizou a parada", lembra Daniel. "O Cambralha colocou a PUC no centro da cena, de alguma maneira - teve Chico, Hermeto, Boato bombando, teve um dos primeiros shows dos Los Hermanos [*banda formada por Rodrigo Amarante*] com maior galera, como promessa⁴⁶⁰".

Enquanto tudo acontecia, Ericson seguia frequentando o CEP. "Logo que o conheci ele já me chamou pro CEP", lembra Daniel. "Mas eu era de Campos, não gostava de ir, achava Zona Sul demais"⁴⁶¹. Ericson, no entanto, gostava - e além de artista e aglutinador, também atuaria como uma espécie de amoroso *ombudsman*

⁴⁵⁹ DUARTE, Paulo. In: ____ SANTOS, A. 2012. Disponível em: <http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=2665&sid=29&tpl=printerview>

⁴⁶⁰ CASTANHEIRA, D. Entrevista ao autor. 11/12/2019.

⁴⁶¹ Id.

perpétuo do evento, feito um inclemente irmão. "Acho que o Ericson nunca quis produzir oficialmente o CEP para poder fazer sempre um contraponto livre"⁴⁶², conclui Zarvos. Participou como poeta do CD comemorativo dos 10 anos do CEP, do grupo Fala Palavra, e principalmente através da banda/combo/grupo de performance Hapax - que formaria com Daniel, junto de Claudio Monjope, Ricardo Cutz e Marcelo Mac, misturando música eletrônica com intenso batuque em sucatas e restos de máquinas, em resultado plástico e sonoro explosivo e radical.

Sua relação com o CEP sempre foi errática e paradoxal: do amor ao conflito, era comum que se sentisse excluído nos domínios do Sérgio Porto ou em alguma efeméride. Quando, em 2001, pela primeira vez subi no palco como apresentador do CEP, ao chegar ao microfone era Ericson quem me esperava, num gesto de afeto e desafio, feito fosse o mestre de uma cerimônia: braços cruzados e cabeça caída para o lado à frente da plateia e quase colado no palco ele nos olhava. Sua postura ali era como uma pergunta atirada à primeira geração que vinha de fora para tomar o CEP: E aí? Vocês dar tudo de si? Tudo que esse evento exige? Têm coragem?

⁴⁶² ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

FECHADO PARA OBRAS

Antes da *CEP 20 Mil Quadrinhos*, o primeiro documento oficial do CEP foi a fita K7 *CEP 20 Milsica* - registro em áudio da iniciativa que era o CEP do Zarvos. "As bandas normalmente têm uma expectativa de sucesso comercial, que difere dos poetas e dos grupos de esquetes teatrais. E isto tem de ser respeitado"⁴⁶³, escreve Zarvos. Para uma maior troca de informações entre músicos e pelo surgimento de novos compositores, as noites no CEP 20Milsica eram organizadas priorizando a mistura de estilos. E assim também seria a fita, lançada em 1993: 17 bandas, sob direção musical de Mauro Berman, produção executiva de Guilherme Levi e direção de arte de Fabiana Egredas. "Eu pedia que não fosse apresentado covers nem músicas em inglês. A ideia era dar força para uma nova MPB (...) demonstrando, num produto, uma das caras que o CEP poderia ter.(...)"⁴⁶⁴. A fita contou com o apoio da RioArte e do IBASE para sua realização.

Estão no K7 os grupos Alcoólicos Harmônicos, Coma, Paranoia Máxima, Caldo Grosso, Baianamente, O Cara do Tempo, Boato, Impadinha de Jiló, Le Pre Chuan e ainda Gabriela Gê, George Israel, Lauro, Rubinho Jacobina, João Nabuco, Ricardo Bacelar, Juninho e Chacal. Nos agradecimentos, após um abraço nominal aos presidentes da RioArte o texto diz: "Eles [*os presidentes*] são a prova de que podem existir projetos que não sofram modificações com as mudanças na administração municipal"⁴⁶⁵.

A primeira antologia de poemas do CEP 20.000 em livro propriamente viria em 1997, como uma espécie de presente pelos 7 anos completados: *7+1* que, como o nome sugere, reúne sete poetas e um ilustrador. Assinada a autoria em sua lombada como "CEP 20.000", o livro traz poemas de Fernando Santoro, Michel Melamed, Viviane Mosé, Guilherme Levi, Alberto Pucheu, Guilherme Zarvos e Pedro Amaral, e uma história em quadrinhos criada por André Britto. Com projeto gráfico de Marcus Moraes e fotos de Daniel Mattar, *7+1* foi mais uma das iniciativas que Zarvos conseguiu realizar em parceria com a Editora Francisco Alves e a RioArte.

CEP 7 1990 1997 CEP 20.000 + 1, anos de vida. Parabéns pra você Praça Pública. Obrigado RIOARTE. Mistura gente e som e palavra que pode ser escrita e aqui estão 7

⁴⁶³ ZARVOS, G. *Inventário*. p. 24

⁴⁶⁴ Id.

⁴⁶⁵ In: ____ *Inventário*. p. 25

poetas e não importa se já foram ao CEP, o Pucheu não foi, mas alguma coisa alinha os 7, + 1 cartunista, + 1 fotógrafo, + 1 designer e a palavra não dita por estes 7 poderia ser tão bem dita por Chacal, Carlos Emilio, Pedro Rocha, Chico Bosco, Saliva Voadora, Bianca, Elisa, Cazé, Joe, Caco Coelho, Mano Melo, Boato, Pô-Ética, 7+1, 7+Letras, e Wanderley, Wanderbill, Wandir e já vi passar Chico Alvim, Geraldinho, Gerardo, Gullar, Mautner, Armando Freitas Filho, Suzana Vargas, Silviano, Jorge Wanderley, Secchin, Pedro Pellegrino, Paulo Pires e poderia + Heloisa, muito + Heloisas, eu vi, poderia não ter visto e perdido mais ainda.⁴⁶⁶

O invariável agradecimento à RioArte em cada um dos editoriais dos produtos lançados em seus primeiros anos sublinha como, apesar do pouco dinheiro e da rédea curta, a parceria entre o CEP e a Prefeitura foi também prolífica. Na mesma medida em que Zarvos e Chacal trouxeram reconhecimento e fidelidade de público para o Sérgio Porto, sem a prefeitura não só o CEP não seria possível, como também não teriam acontecido essas iniciativas paridas dentro do CEP.

Michel publica na antologia seu "lapso cocacólico" e outros poemas ("Descascando cebolas/ Eu pensei em você/ Chorei, chorei, chorei") que estariam presentes no espetáculo *Regurgitofagia*, sete anos depois. Viviane traz a prosa poética de seus versos filosóficos e rascantes ("Ela era grande, grande como são as estrelas (...) Ela era linda e tão linda que um dia caiu de bruços e um brutamontes lhe comeu o cu"), e Zarvos inclui na antologia um de seus mais importantes poemas: *Verde*.

Se eu morrer amanhã que se salve a poesia ou que me salve a poesia e não estarei morto amanhã. Minha voz e as letras - como é preciso o encaixe das palavras - que dão sentido e, na busca, o encontro do que é estético ético do que é sintonia. Não vaguei neste mundo besta à toa, se bem que é bom vadiar. Vadiar. Se na volta da mesa toalha de cânhamo e vaso deixei vagar pensamentos e cheiro e sabor: como gosto de você. E procurei ajudar outros vadios, em precisão maior que a minha, pois há retorno na camaradagem. Sou de um grupo de semente vândala, de esparramante coração. Assumido vagabundo. Sinto falta de você. E lá se vão anos e gente de todas as vidas. Vi venderem a peso de ouro coqueques sem valor. Fui passado para trás com um sorriso vago. Era vantagem. Vendo o sorriso vago de quem vendia. Não sou vítima. E cada disso com sentido: eu amo ser humano que se aventura...contudo vem agora cansada do vago, ventríloquos, vociferação. Já sinto sono no meio da volta. Este teatro eu vi ontem. E não que valha apenas o versado. Mas vai chegando a velhice e devagar cedo ao vigor do vento. Continuo amando o que é verde...ver-te vou indo ver.⁴⁶⁷

Quando essa primeira antologia do CEP foi lançada, o Rio de Janeiro não só ainda possuía jornais relevantes como, pasmem, tais jornais ofereciam cadernos de literatura - e a 7+1 foi criticada e comemorada nas páginas do *Prosa e Verso*, do Globo, significando também o início de uma relação mais fluida entre o evento e a

⁴⁶⁶ ZARVOS. Apresentação do livro 7+1.

⁴⁶⁷ ZARVOS, G. In: ____ 7+1. p. 50

imprensa. "A coletânea (...) revela-se preciosa sobretudo por nos ensinar uma boa amostra de como tem sido pensado e praticado o ofício poético fora do circuito acadêmico"⁴⁶⁸, diz a matéria de 30 de agosto de 1997. Apesar da dicção juvenil que percebe em alguns textos, o autor celebra o grupo como uma boa medida do "momento contemporâneo, marcado por um flerte com a indefinição discursiva" - e festeja "nossa poesia" por voltar a querer se comunicar, dando destaque à "grande maturidade" dos poemas *Azul*, de Zarvos ("Cores mudam gente/ Cores mudam casa/ Mudam até a cor da cor da caneta/ Se eu tivesse que nascer de novo/ Seria uma cor/) e "Rebeca", de Michel:

há um barco no mar
e só
há um barco no mar
porque há
mar

senão seria apenas um barco no ar

há um barco no ar
Porque se não houvesse ar
seria só um barco
só um homem num barco
só um homem sufocando num barco⁴⁶⁹

A crítica confirma que havia uma produção poética constante e relevante dentro do CEP. Da "prosa crua" de Viviane, passando pela escatologia *beat* de Levi, até o *barroco-pop-stand-up* de Michel, a poesia do CEP crescia e aparecia com autonomia, da mesma forma que a música carioca – e cresce até hoje, mais de 20 anos depois. O aniversário de 7 anos de CEP se tornou também uma festa especial de lançamento do livro: a data foi celebrada com 7 horas de evento, em agosto de 1997, com poetas e bandas como Acabou La Tequila, Kamundjangos, Boato e "Hemp Family".

Em 1998 foi lançado o *Calendário*, uma curiosa iniciativa editorial de Zarvos em parceria com Domenico Lancelotti e Zoy Anastassakis, reunindo poemas, fotografias e ilustrações à sua exata função primordial: informar os dias e meses do ano. Nesse mesmo 1998, mas com atraso de mais de um ano, *Abracadabra*, o tão esperado disco do Boato, enfim ganhou as prateleiras e ouvidos, em lançamento da

⁴⁶⁸ CAMPOS, J. L. 1997.

⁴⁶⁹ MELAMED, Michel. In: ____ 7+1. p. 34

Warner. A pedido de André Midani, que não reconheceu na polida produção inicial de Tom Capone a banda que havia contratado, o disco havia sido refeito. A refação foi importante mas, ainda assim, de modo geral a banda não ficou satisfeita - tanto pelo prazo quanto pela estética - e a demora no lançamento, amplificada pelo resultado fonográfico "careta" (tão comum na transposição da singularidade das bandas ao vivo para um primeiro registro gravado) maltratou a saúde do Boato. "Perder um ano foi fatal. A MTV nessa época mudou, e a gente nunca tocou no rádio", lembra Dado. Dois anos depois, em 2000 e em pleno aniversário de 10 anos do CEP, o Boato encerraria oficialmente suas atividades.

O fim do Boato tá diretamente ligado à crise da Bolsa de 1998, olha que loucura: a gravadora demitiu todos os artistas novos, exceto Pedro Luís e a Parede, quando teve a máxima desvalorização do Real. O disco tinha acabado de sair, em outubro. Em dezembro, janeiro, estávamos fazendo o clipe, e descobrimos que estávamos na rua.

Tínhamos um disco bom, com boa produção, feita pelo Tom Capone que custou 100 mil dólares, gravado no AR, com videoclipe feito em 16mm, e nada. Nenhum apoio, nada. A gente queria fazer o melhor disco, falar pro Brasil inteiro, pra todas as classes sociais. E ter um grupo que me permitisse viver, que me desse dinheiro. Viver disso pra fazer mais e melhor.

Havia essa ambição de dar certo. E seria maravilhoso viver disso. Por outro lado, a frustração ensina mais do que o sucesso. E foi isso: tocamos na Xuxa, tocamos na Angélica, tocamos no Fantástico, no Réveillon de Copacabana com o Luiz Melodia, com o Madredeus no Riocentro. Agora, grana mesmo, nunca.⁴⁷⁰

No mesmo ano do lançamento do disco o Sérgio Porto pela primeira vez entrou em obras. A ideia era modernizar o espaço e finalmente resolver a questão da ausência de tratamento acústico - coisa rápida, diziam, alguns meses e tudo voltaria a um normal muito melhor. "Era uma reforma de três meses no máximo. Ficou fechado 2 anos. Reabriu no final de 99. Sem o tratamento acústico"⁴⁷¹, recorda Chacal em seu *Uma História à Margem* - definindo com imprecisa precisão um perpétuo retrato de quase tudo que poderia ter sido e não foi na cidade do Rio.

⁴⁷⁰ AMARAL, D. Entrevista ao autor. 16/02/2019

⁴⁷¹ CHACAL, 2010. p. 173.

CAPÍTULO 8

Não se fazem mais antigamente como futuramente

*Deixem-me em paz
Eu nasci ontem demais*

Michel Melamed

9 ANOS EM 9 DIAS

Quando desembarcou na Casa França-Brasil para celebrar seus 9 anos, o CEP 20.000 era um desatino: por um lado, um evento consagrado, que percorreria estrada considerável, reunindo uma pequena multidão em congregação celebratória; por outro, um movimento sem casa e sem dinheiro, sem teto, sem onde aportar, sem seu lugar. Naquele agosto de 1999 o Sérgio Porto ainda estava fechado - seguia sob obras tão faraônicas quanto inócuas. As circunstâncias e a necessidade fizeram com o que o CEP também aprendesse a ser cigano - a se manter íntegro em itinerância.

Ballroom, Circo Voador, Fundação Progresso, Hipódromo Up, Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Rio de Janeiro foram alguns dos tantos lugares que receberam o CEP no período - além das viagens para Macaé, Ouro Preto, Niterói e mais. Chacal deu seu jeito: fez o Quinta dos Infernos, o Almanaque no MAM e, nesse período, outro porto importante foi o teatro do Planetário da Gávea. Mas o CEP não tinha agenda fixa ou data marcada - estava, portanto, de castigo: em suspensão.

Para o aniversário de 8 anos, já com o Espaço em obras, o local escolhido foi a vizinha e hoje extinta casa de shows Ballroom. Na festa, além dos poetas de hábito, as bandas Ultramen, Boato e o bloco Bangalafumenga, fundado e batizado por Chacal junto de Rodrigo Maranhão e Celso Alvim como um "bloco do CEP" - mas que rapidamente ganharia vida própria e se tornaria bloco de carnaval e banda autônoma. Segundo matéria de jornal, a noite também prometia uma "participação de Pedro Luis e a Parede" - que a essa altura já eram estrelas da cena carioca.

Pela incerteza do período, o convite para ocupar nove noites na Casa França-Brasil pela comemoração dos 9 anos foi tão bem recebido. A festa seria também a celebração daquele grupo, das obras criadas a partir e ao redor do evento, até mesmo da memória do CEP 20.000. A Casa França-Brasil oferecia um belíssimo espaço, como também certa pompa que avalizava e elevava a comemoração. Seria, portanto, uma festa de gala e fala: a volta do CEP.

A filipeta dava a dimensão: "9 anos em 9 dias". Nos dias 06, 07, 08, 13, 14, 15, 20, 21 e 22 de agosto as portas da Casa se abriam gratuitamente para que a horda do CEP pudesse voltar a se encontrar. Não há roteiro para cada dia determinado, somente uma grande lista de nomes sem ordem ou data, como se a filipeta

convidasse o público a um encontro total não com esse ou aquele artista, mas sim com o CEP de modo geral.

Boato Osvaldo Pereira Chacal Pedro Rocha Gisela Campos Marie-Lou Tatiana Dauster Bangalafumenga Elisa Lucinda Patrícia Lopes Bianca Ramoneda Gabriela Brites Mariana Piza João Nabuco Carlos Pontual Mano Melo Guido Campos Correa César Augusto Saxofonema Caixa Preta Bispo Sardinha Luciana Brites Luiza Marcier Bruno Levinson F. Privilegiados Baia E Rockboys Beto Brown Anderson Guimarães Alex Hamburger Nadam Guerra Rodrigo Bruno Rame Sérgio Serra Guilherme Zarvos Viviane Mosé Cláudio Antunes Gisah Ribeiro Pedro Guapo Rubinho Jacobina Carne de Segunda Guilherme Levi Caco Coelho Paulo Tiefenthaler André Pessoa Brasov Bia Graboia Cia. de Dança Dani Lima Ericson Pires Mariana Edelweiss Michel Melamed Noite Hip-Hop Três Preto Marechal Anfetamina Mahal Aruanã Vulgue Tostoi G9 Waly Salomão Bernardo Vilhena Valéria Pinheiro Cia. Vata Fernando Santoro Maguilinha Silvio Barros Éber Inácio Pedro Luís e a Parede⁴⁷²

Foram 9 dias de casa lotada, e a foto "oficial" do evento, com a maioria dos artistas reunidos na entrada da Casa França-Brasil, é uma das mais bonitas de toda a história do CEP - a alegria de estarem novamente juntos parece capturada pelo diafragma da câmera. "Foi pra mim a primeira grande afirmação do CEP como algo importante. O entendimento mesmo que aquilo era relevante dentro de um pensamento cultural, da cidade", conta Pedro Rocha. "Eu me lembro de levar algumas pessoas mais velhas, do teatro, com quem eu trabalhava, querendo que eles vissem algo que eu fazia parte – como um gesto: a gente marcando uma posição"⁴⁷³.

A ideia inicial era que o CEP ocupasse toda a nave principal. "A casa estava vazia, ia ser uma missa louca, aquele espaço todo pra gente, aquele lugar lindo"⁴⁷⁴, comenta Chacal. Um espectro inesperado, porém, subitamente passou a rondar a preparação para a grande comemoração: o do escritor argentino Jorge Luis Borges. Na semana em que a festa ia começar, uma exposição em homenagem a Borges ficou sem lugar no Rio, e a Casa França-Brasil se comprometeu a recebê-la. O aniversário do CEP, portanto, teria de ser dividido com um imenso labirinto, cenário para a exposição, que passou a ocupar parte do espaço. Não havia, com isso, outra opção que não integrar a festa ao labirinto e ao imaginário borgiano - e assim nasceu um dos mais célebres personagens do CEP: o minotauro.

⁴⁷² Programação disposta na filipeta dos 9 anos de CEP.

⁴⁷³ ROCHA, P. Entrevista ao autor. 05/03/2019

⁴⁷⁴ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

Bastou Chacal adentrar o labirinto para lembrar do mitológico personagem, parte humano, parte touro, e sair dali para a Turuna, a mais tradicional loja de fantasias da cidade, e adquirir uma cabeça de touro feita em papel machê. O minotauro tornou-se não só um personagem-poema do repertório cênico de Chacal, como uma espécie de cicerone de abertura do CEP, surgindo em mugidos das profundezas do Sérgio Porto para informar aos presentes que o evento iria começar. A estreia foi na abertura das comemorações pelos 9 anos. "Quando as noites começavam o Michel falava: 'Estou sentindo um cheiro horroroso de enxofre...' e eu saía de minotauro para iniciar os trabalhos. O minotauro virou uma marca do CEP"⁴⁷⁵.

Michel, Chacal e Zarvos conduziram o evento em parceria, e celebraram com louvor uma pequena e portentosa história que o CEP, em sua volta, carregava e devolvia ao palco. Zarvos havia deixado de beber, mas se por um lado estar no CEP dificultava a abstenção, por outro ele nunca se afastou de fato e por completo, e a festa de 9 anos marcava também sua volta à condução do CEP, ao lado de Chacal e Michel. Levi ficou responsável pelo bar, e contou com a ajuda de Pedro Rocha e Maurição para a intensiva tarefa - próximo ao bar, uma exposição reunia trabalhos da turma das artes plásticas, que então ganhava cada vez mais força dentro do evento. "Minha performance em si foi meio chulé", recorda Levi, lembrando no entanto que o evento foi de modo geral "muito legal". "Eu tava vendendo cerveja pra caralho. Foi tudo bem selvagem. A Casa é um museu, e o pessoal lotava aquilo. O segurança vinha me falar: 'Toda hora eu tenho que tirar um casal que quer trepar em algum canto...'"⁴⁷⁶.

Levi não exagerou ao usar o termo "selvagem" para se referir à ocupação do CEP: não se sabe como, uma coluna de sustentação chegou a ser danificada pelo público. Levi então já havia se formado em cenografia, e viu nessa situação uma oportunidade. "Derrubaram um pedaço da coluna do museu. Eu trabalhava como restaurador, e sem que ninguém me pedisse restaurei a coluna. Depois coloquei no meu currículo: 'Restauração das colunas da Casa França-Brasil'"⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

⁴⁷⁶ LEVI, G. Entrevista ao autor. 31/05/2019

⁴⁷⁷ Id.

LÚCIFER EM CASA

Apesar da festa ininterrupta na Casa França-Brasil, o CEP só estaria mesmo de volta quando se reencarnasse no palco de casa. No final de 1999 o Espaço Cultural Sérgio Porto foi reaberto com um grande *happening*, dirigido por Gilberto Gawronski e tendo Chacal - ou melhor, o Minotauro - como porta-estandarte das boas vindas. O espetáculo pensado especialmente para reabertura era uma espécie de grande CEP, estrelado por personagens do evento: enquanto Márcia X realizava sua performance "Desenhando Terços", na qual a artista utilizava terços brancos para formar uma série de pênis pelo chão, Chacal era carregado em um andor, vestindo a cabeça de touro, e falando um antigo poema redescoberto dentro de um livro, que também se tornaria emblemático: "Lúcifer".

O poema foi lido pela primeira vez para Michel e Zarvos ainda no início do CEP. "O texto tinha sido escrito numa noite quando sonhei com uma bola vermelha vindo do chão em direção à pélvis"⁴⁷⁸, conta Chacal, que registrou o poema como que febril pelo delírio da escrita, da redescoberta, do sonho.

Acordei e escrevi. Um texto estranho, atípico. Coisa arquetípica. Como se alguém ou alguma coisa quisesse fazer contato. É claro que tinha a ver com o centramento que eu buscava. Lúcifer, a luz se fez, a luz que vem de baixo. A energia começando a circular geral. Básico instinto. Zarvos e Michel apreciaram⁴⁷⁹

"Era uma coisa muito forte esse poema", comenta Pedro Rocha, lembrando performance de Chacal em um CEP realizado no Circo Voador. "Ele foi falando o poema do lado da cabine de som, o iluminador colocando cada vez mais vermelho, e aquele texto..."⁴⁸⁰ Pedro foi seguindo Chacal pelas estruturas de ferro da arquibancada do Circo, acompanhando o poema de perto. Se Chacal buscava luz quando o escreveu, era natural que o convocasse na reabertura do Sérgio Porto - na volta do CEP para casa.

– lúcifer ! lúcifer ! retornai de onde vos exilaste diante da hipocrisia dos homens. vinde lá das entranhas das trevas nos dar tua luz, encarnada luz, único farol possível no meio do desassossego. lúcifer ! lúcifer ! retornai!

acordo no meio da noite com o nome do príncipe das trevas ecoando. vejo uma luz que vem como uma golfada vermelha de dentro do tenebrião para dar direção a minhas imagens pânicas. perdido no lusco fusco, essa íntima aurora boreal clareia meus passos nesse labirinto. em toda baía, meu barco baila bêbado e a grande lua com seus reflexos

⁴⁷⁸ CHACAL. 2010. p. 163

⁴⁷⁹ Id.

⁴⁸⁰ ROCHA, P. Entrevista ao autor. 05/03/2019

prismáticos me desorienta dezoito pressentimentos. fujo de um, atravessando o charco em desespero para naufragar em outro, sibila tenebrosa, movediço pântano que me quer devorar com suas garras crustáceas. aí de dentro de mim, do fundo da noite eterna, um único grito brota

– Lúcifer !

então uma onda de fogo e luz me aquece e ilumina e o louco lago se rasga. do seu leite seco, nasce um olho aceso que sabe onde pisar. sim, senhor das trevas, agora acredito na força das imagens primordiais. sim, pastor da noite, tenho fé nas vozes que emergem das minhas vísceras. sim, mestre ctônico, agora olho as serpentes, os cães, os gatos, com o olhar numinoso de quem vê os encaminhadores. e todos rendem homenagem à luz que vem de onde não se vê, ao calor que brota das águas geladas. e todos tecem loas ao lendário andarilho vagabundo que crepita em toda lenha e repercute carnaval.

– Lúcifer, senhor dos caminhos ! iluminai nossas veredas. desencadeai a ígnea tempestade para que o mais humano entre os deuses, o mais santo entre os mortais, possa de novo caminhar à luz do dia, com seus chifres, cetro e rabo. Lúcifer ! Lúcifer ! imperai !

A reabertura foi um acontecimento importante – tratava-se de um espaço cultural que havia sido fechado em seu auge. Apesar da festa gloriosa e performática - e da epiderme devidamente maquiada do teatro - não havia motivos especiais para se comemorar além da abertura: o isolamento acústico não foi totalmente realizado, e o problema em verdade piorou - o som agora saía inteiramente pelo teto, canalizado na direção do prédio ao lado.

"Foi uma burrada completa, o teto não havia sido isolado, e os vizinhos começaram a reclamar muito mais", recorda Chacal. O bizarro o fato do Espaço ter sido reaberto *sem* que o famigerado problema de acústica estivesse *totalmente* resolvido prejudicava especialmente o CEP. Com shows altos e a balbúrdia de um público vivo que então ocupava o espaço até o início da madrugada, o evento exigia de fato o isolamento - o CEP fazia barulho. "É engraçado: antes gente terminava uma da manhã com o Boato em um esporro monumental, e nunca vi uma reclamação de um vizinho nos primeiros 7 anos"⁴⁸¹.

O momento, no entanto, se anunciava mesmo como de controle e silêncio, e a especulação imobiliária irrefreável, somada ao abandono da cultura por parte do poder público e à ascensão e confirmação do poder das Associações de Moradores prometiam período de caçada e degola na boemia e na cultura – nas heterotopias - da Zona Sul do Rio de Janeiro para o novo milênio que se aproximava. A primeira vítima foi justamente o quintal do CEP, a fonte ébria que jamais secava: o Baixo Gávea.

⁴⁸¹ Id.

Ainda em 1999 o prefeito Luiz Paulo Conde, não satisfeito em ter fechado o Circo Voador em 1996, decretou que os bares ao redor da Praça Santos Dumont só poderiam ficar abertos até uma da manhã. "A decisão do prefeito é absurda, se choca com a tradição boêmia do Rio. Vim para protestar"⁴⁸², diz Zarvos, em reportagem de O Globo sobre o decreto. Como Zarvos, outros frequentadores do Baixo Gávea também se manifestaram em desagravo. Advogados fizeram o que podiam, mas venceu mais uma vez o poder, e o BG deixou de poder varar as madrugadas.

"O crescimento das Associações de moradores e da Lei do Silêncio trouxe um vulto terrível, e qualquer espirro mais alto virava multa"⁴⁸³. O efeito seria de fato ceifador também para o chamado Baixo Humaitá - espécie de triângulo boêmio do pequeno bairro de passagem, formado entre o Sérgio Porto, o Ballroom e a Cobal. Depois da reabertura, o horário no Sérgio Porto se tornaria rigoroso, e cada minuto passado das 22hs era revertido em (justa) hora extra para os funcionários e (injusta) multa contra o Espaço e, assim, contra o CEP. Para um evento que mal possuía orçamento, era uma conta impossível: se tornaria comum que Zarvos tirasse do próprio bolso os fundos para que o evento pudesse passar da hora.

E não parou por aí: soterrado em dívidas, o Ballroom fecharia suas portas de vez em 2005; dois anos depois seria o Mistura Fina, uma das mais tradicionais casas de jazz da cidade, derrubada para a construção de um edifício na Lagoa. Em 2010 a especulação imobiliária acabaria com o Cinemathèque, uma das mais charmosas e bem-sucedidas casas de show a fomentar a cena musical da cidade entre 2007 e 2010 - mesmo ano em que o Canecão, seguramente a mais emblemática e importante casa de shows da cidade, fecharia suas portas. Antes disso, porém, as esperanças ainda se renovavam, fosse como fosse, para o ano 2000 que viria a começar: o Sérgio Porto estava reaberto e o CEP estava novamente em casa, iluminado por Lúcifer, para celebrar seus dez anos.

⁴⁸² ZARVOS, G. In: ____ HELENA, L.; MATTA, D. 1999.

⁴⁸³ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

INVENTÁRIO X ANOS

O decênio completado em pleno ano 2000 trouxe a Michel, Chacal e Zarvos – que voltou a estar perto da produção e conceituação do evento para as comemorações - uma importante tarefa: dar conta da história, da memória desses dez anos. Entre a sedutora monumentalização e o charmoso ceticismo, caminhando sobre a navalha afiada da ética e da estética sobre a qual tanta coisa foi feita nos palcos do CEP entre 1990 e 2000, os três principais nomes do evento tinham de preparar as celebrações devidas e fazer jus ao vivido.

Foi Michel quem, com duas tacadas, resolveu boa parte da incumbência: fariam um livro em formato de inventário e um CD, com poemas e músicas, para ser lançado nacionalmente. A gravação das bandas aconteceu em estúdio, com produção de Lucas Marcier, baixista da banda Brasov, e os poemas foram gravados ao vivo por Lucas e Daniel Vasquez, também do Brasov, diretamente do palco do Sérgio Porto durante o CEP - o que garantiu à programação do mês de agosto daquele ano caráter de antologia: para a gravação a edição de aniversário trouxe em elenco a fina flor daquela nata.

"Atenção. Gravando. CD Ao vivo. CEP 10 anos" diz a filipeta. Em sua volta o CEP passou a acontecer em dois dias seguidos, na última terça e quarta de cada mês, e o flyer anunciava para o dia 29 de agosto, além do microfone aberto, Bia Graboïs, Pedro Rocha, Alex Hamburger, Bianca Ramoneda, Fausto Fawcett, Ricardo Basbaum, André Pessoa, Chacal, Ericson Pires, Tatiana Dauster e Seu Jorge. A mesma filipeta - que passava a ser cortadas em tiras compridas de papel - anunciava o dia seguinte, 30 de agosto, no qual se apresentariam Cabelo, Viviane Mosé, Arthur Omar, Bernardo Vilhena, Michel Melamed, Cazé Pecini, Guilherme Zarvos, Joe Romano, Guilherme Levi, Paulista Marcus, Thalma de Freitas e Alexandre Vaz.

Para além do mês de agosto e das gravações, todo a programação do ano de 2000 celebrou a década de evento: fevereiro, março e abril foram marcados pela já citada "Trilogia do Gênero": entre o CEPéia 20mila, o CEPildo 20Macho e o GLCEP, apresentaram-se artistas como Luciana Coló, Paula Leal, Luciana Brittes, Patrícia Lopes, Letícia Spiller, Família Roitman, Paulo Tiefertaler, Pedro Brício, Caco Coelho, Charles Paraventi, Seu Jorge, Tavinho Teixeira, Carol Machado, Marília Medina, Marco Abujamra, Dani Fortes e outros. Com tudo de volta ao nome único de CEP 20.000, em junho a edição comandada por Michel foi um imenso

palco aberto, sem qualquer programação prévia fechada. "Poetas + Músicos + Bailarinos + Atores + Cuspidores de espada = Todos Convidados", diz o flyer. Foi nessa edição que Botika pela primeira vez se apresentou.

Em julho voltou-se aos roteiros, recebendo a banda Cidadão Instigado, Osvaldo Pereira, Thalma de Freitas com Alexandre Vaz, Justo D'Ávila, Kívia e Chico Alvim na primeira noite. Para a segunda, Gabriel Moura, Emmanuel Marinho, Viviane Mosé, Natalia Lage com Fernanda Boechat, Dado Amaral, Ericson Pires, André Gabeh e outros. O ingresso custava R\$ 1,98.

A expectativa não poderia ser melhor: o inventário seria lançado em setembro, e em agosto, quando se deram as gravações, já estava fechado que o CD seria lançado encartado na Revista Trip como um brinde da edição de outubro, com uma vendagem que hoje seria celebrada como "Disco de Platina": 80 mil exemplares. Era, portanto, uma quantidade exorbitante de discos, que colocaria como jamais antes o CEP, seus poetas e suas bandas sob holofotes nacionais. "Eu procurei a Trip", conta Michel, explicando como tudo se deu. "Me saio bem nessa parte da produção: dar trinta telefonemas e conseguir algo me dá conforto. Gosto dessas tarefas, de correr atrás". Lançar um CD era desejo que já vinha sendo fomentado, e a efeméride foi oportunidade perfeita. "A gente aproveitou a data, propusemos e os caras toparam, simples assim"⁴⁸⁴.

A lembrança de Zarvos não é tão simples. "Michel, com toda aquela habilidade, foi a São Paulo negociar com a Trip. Inicialmente só queriam poesia, e aí foi uma bralhada entre mim, Michel e Chacal", recorda Zarvos, que conseguiu mais uma vez com a RioArte o dinheiro para realização do *Inventário* em uma espécie de revista especial, com capa cartolinada e edição caprichada. "O Michel foi brilhante. Não sei como ele ia e voltava pra São Paulo, pois dinheiro ele não tinha, mas ele conseguiu fazer o CD, com o Lucas Marcier produzindo de graça"⁴⁸⁵. Zarvos até hoje gargalha lembrando do jovem Lucas perdido em meio as eternas disputas entre os três produtores para cada mínima decisão sobre a concepção do disco. "Era muito engraçado, Lucas era muito jovem, não entendia nada das nossas brigas. Eu me juntava com o Michel e o Chacal ficava em minoria"⁴⁸⁶, lembra, em galhofa.

⁴⁸⁴ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁴⁸⁵ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

⁴⁸⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 06/02/2019

Uma reportagem de capa do Segundo Caderno d'O Globo comemorou o aniversário. Intitulada "O Endereço da Poesia", a matéria aplaude a "grande rede de artistas de várias vertentes" que, "costurada por Chacal" "atravessaria a virada do século" em um "projeto experimental" que deixaria Cacaso, em sua ideia de que a geração marginal escrevia em verdade um grande e único "poemão", verdadeiramente orgulhoso⁴⁸⁷. O CEP é apresentado por Michel como o "primeiro movimento sem unidade estética ou conceitual, mas que se baseia na afirmação da multiplicidade como unidade". Chacal comemora o fato do CEP cumprir "seu papel de revelar artistas e cultivar uma atitude experimental em um momento em que tudo é voltado para o mercado", e Zarvos se alegra ao pensar que o coletivo trabalhou "na conscientização da importância e do papel cultural de cada um"⁴⁸⁸.

A matéria, ilustrada por uma foto que, além do trio, também traz Cabelo, Bianca Ramoneda e Felipe Rocha, revela que, para os envolvidos, a conquista de um teatro exclusivo para o evento era o próximo anseio. "Pelo Sérgio Porto já passaram, nos dias de CEP nesses dez anos, mais de cinco mil artistas", diz Michel. "Se cada um tivesse feito uma apresentação individual, teríamos 23 anos de CEP", diz. "A demanda é enorme e temos apenas as últimas terças e quartas de cada mês", complementa Zarvos. "O ideal seria esses dias continuarem repletos de novas atrações e termos datas para que os artistas com carreiras consolidadas pudessem se aprofundar em seus experimentos"⁴⁸⁹, conclui. "Eu não acreditava na existência de um espaço de experimentação para um público tão grande. Não sabia que dez minutos era tanto tempo de liberdade"⁴⁹⁰, complementa Bianca.

Quando o CD finalmente ficou pronto, o resultado era animador: intitulado *CEP 20.000 - O celeiro do underground carioca*, o disco tinha um bonito encarte em vermelho e preto com fotos sobrepostas na capa, e o mais importante: 33 faixas que, sem unidade ou coerência narrativa (como tinha de ser), davam excelente dimensão do que o CEP era e havia sido. Depois da abertura com o poema de Joe, o CD segue com Cazé, Fausto Fawcett, Michel, Viviane, Pedro, Zarvos, Bernardo Vilhena, Tavinho Paes, Chacal, Levi, Alex Hamburger, André Pessoa, Bianca Ramoneda, Ricardo Basbaum, Ericson, Juca Filho, Arthur Omar e Nil como poetas e, na música, Bangalafumenga, Vulgue Tostói, Boato, Brasov, Thalma de Freitas e

⁴⁸⁷ PIMENTEL, João. 2000.

⁴⁸⁸ In: ____ PIMENTEL, João. 2000.

⁴⁸⁹ Id.

⁴⁹⁰ RAMONEDA, B. In: ____ PIMENTEL, João. 2000.

Alexandre Vaz, Bia Graboys, Rubinho Jacobina, Carne de Segunda, Osvaldo Pereira e Rogério Skylab.

A satisfação era justa, e em verdade o CD da Trip é uma excelente coletânea e antologia que, junto do *Inventário* (igualmente bem feito, reunindo textos explicativos e mais de 200 relatos de artistas e públicos ligados ao CEP), formava o melhor produto derivado do evento e o mais bem-sucedido gesto/objeto institucional já feito pelo CEP até ali. O CD em especial cumpre função similar a outras grande coletâneas ligadas principalmente ao punk e seus arredores - como a *No New York, Sub Pop 200, No Alternative* e mais - de registrar um momento, um grupo, uma reunião relevante de artistas em uma época e/ou local. De certo modo, exatamente a tarefa tão bem realizada, na poesia, por revistas como *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Klaxon*, *Revista de Antropofagia* e a própria antologia *26 Poetas Hoje*.

Pois era evidente o potencial expandido que um evento como o CEP, completando dez anos, possuía. Além do sonho de um teatro próprio e exclusivo, outra hipótese que à época se debatia era a de transformar o evento em programa de televisão - hipótese que chegou a ser feita em gesto, para um programa-piloto.

Zarvos conta que ele, Michel e Chacal foram chamados por uma produtora para realizar o programa. "Eles filmaram lá no CEP, mas era tudo muito desorganizado do nosso lado, aí não funciona", lamenta. "Só quem tinha cabeça pra isso era o Michel: Era o auge do CEP, mas eu era maconheiro, Chacal era mal-humorado. Não rolou"⁴⁹¹. O programa nunca passou do piloto, e a dificuldade de se adequar às exigências de um possível patrocinador ou de um meio como a televisão eram desde sempre (e seriam para sempre) um dilema. "O CEP poderia ter chegado a um formato que tivesse um produtor, com os contatos certos, que soubesse de Lei Rouanet. Mas teria que adequar o evento"⁴⁹², admite Chacal.

Trata-se de uma equação que não parece em nada impossível, mas que ninguém soube resolver. Quando minha geração entrou em cena, eu fui um dos que acreditou que poderia dar esse tipo de salto e ao menos conseguir um patrocinador. E pior: inicialmente eu consegui. Obtive um contato na Coca-Cola, e preparei um projeto especial, que abria com o poema do Michel sobre o "lapso coca-cólico" como um improvável e, por isso, brilhante slogan publicitário ("É impossível o

⁴⁹¹ ZARVOS, Entrevista ao autor. 06/02/2019

⁴⁹² CHACAL, Entrevista ao autor. 04/09/2019

lapso cocacólico") e oferecia o CEP para um louco programa de TV - ou, em verdade, para qualquer formato que o patrocinador pudesse ter interesse.

A reunião aconteceu em um escritório da empresa (que, como em uma insólita cena de filme, tinha na recepção centenas de garrafas de Pepsi encostadas em uma parede) e, para meu próprio espanto, correu muito melhor do que o esperado. A representante do marketing que nos recebeu se demonstrou especialmente interessada em patrocinar o evento e realizar possíveis programas de TV, de rádio, livros e outros produtos. O CEP tinha dez anos e eu tinha 18, e achei por minutos que havia acertado o centro do alvo - até que começaram as dúvidas e sugestões.

Primeiro a executiva me perguntou se era possível inserir a marca do refrigerante no banner amarelo que havia no fundo do palco com o logo do CEP. Respondi que sim sem pensar, e ela seguiu, perguntando se poderíamos vestir uniformes, como camisetas com o nome e o logotipo, e se poderíamos beber Coca durante o evento. Enquanto ela falava eu só pensava que bebíamos cerveja durante o CEP, que se fumava cigarro e maconha no Sérgio Porto e que todo tipo de poema e tema era tratado nos microfones. Respondi o mais mentiroso "sim" para todas as suas perguntas, prometi que iria retornar com um novo projeto atualizado para batermos o martelo. Fui embora e nunca mais voltei - nem atendi mais o telefone, pois, pasmem, a marqueteira da Coca-Cola ainda me procurou algumas vezes.

Ter 18 anos é uma virtude e, ao mesmo tempo, um problema: eu sabia que não seria possível adaptar o CEP às demandas da Coca-Cola, e preferi apostar na potência concreta que o evento possui (é) do que tentar transformá-lo em algo rentável - adaptação para qual ninguém ali demonstrava especial aptidão. Era possível, talvez chegar a um meio do caminho, mas aí entra o problema de se ter 18 anos em uma família de classe média que não tinha então maiores problemas financeiros. Escolhi o CEP como ele era.

É nessa medida, portanto, que o CD da Trip se revelou tão bem-sucedido: distribuído em larga escala, ele conseguiu captar suficientemente o CEP para potencializar esse espírito em produto, sem que tal potência se tornasse impeditiva de um diálogo mais eficaz com o mercado. O mandamento de "recusar o fosso falacioso entre arte e entretenimento" de Michel poderia ser entoado então, substituindo a palavra "entretenimento" por "mercado". O CD foi um sucesso de público e crítica, e se tornaria o principal veículo a fazer com que o CEP fosse reconhecido para além dos limites da Guanabara.

FALAPALAVRA

A descoberta do CEP nos mostrou, na prática e de forma quase instantânea, que nossa realidade poderia ser maior. Amigos desde o início da adolescência, eu e Botika éramos jovens nascidos na classe média carioca do início dos anos 1980, obcecados por rock, por tocar em nossa banda e por encontrar novos e melhores lugares para nos apresentarmos. Gostávamos de experimentar com as drogas mais diversas, e tínhamos o imaginário do rock como mitologia a ser seguida. Chegamos ao CEP através de uma indicação do grande compositor, diretor musical e diretor de teatro Caíque Botkay - pai do Botika e um amigo e conselheiro pessoal meu desde minha infância - como um local onde Aneura, nossa banda, poderia tocar.

Até então o CEP para nós era um desenho na parede - não como a Itabira da foto de Drummond, mas sim literalmente: víamos frequentemente o quadrado pintado com o logotipo e a data do próximo CEP na lateral do Sérgio Porto; sabíamos vagamente se tratar de um evento onde havia música - onde poderíamos, quem sabe, um dia tocar. No final dos anos 1990, porém, o CEP nos parecia um tanto inalcançável, como algo grandioso, difícil de se entrar. Caíque nos garantiu que era possível, e que tínhamos que aparecer na próxima edição. Antes, porém, fomos introduzidos ao universo que estávamos em vias de entrar através do FalaPalavra, no Teatro do Planetário, no início de 2000.

O Brasil é um país musical. Pedra cantada. Frase batida. Ainda assim se ouve muito pouca poesia. Para não ficar roendo beira de sino em desatino, os poetas às vezes se reúnem. Machado de Assis inventou uma grei, hoje senil e sem nume. Nos anos 70, quando a poesia reaprendeu a falar, pintaram na parada, Nuvem Cigana, Folha de Rosto, Gang Pornô. Nos 80, Os Camaleões. Nos 90, Pô Ética, Boato. Agora 00, o FALAPALAVRA. Há nove anos esses poetas se apresentam no Centro de Experimentação Poética - CEP 20.000 (...) Agora, para mesclar teatro e música à sua lira incendiária, o FALAPALAVRA pede passagem e abre caminho para novas trilhas da poesia.⁴⁹³

Assumindo a herança dos coletivos como o próprio texto do programa sugere, o Falapalavra surgiu como um anseio pessoal de Pedro Rocha, que convocou a fina flor do batalhão: Chacal, Zervos, Viviane, Éber Inácio, Levi, Ericson, Michel, Paulista Marcus para juntos formarem o elenco do lance. Era um grupo reunido em um espetáculo de poesia falada, e a oportunidade surgiu pelas mãos do diretor Demétrio Nicolau, amigo de Pedro responsável pelo projeto Verão Cultural 2000, que

⁴⁹³ ROCHA, P. Programa do Falapalavra. In: ____ *Inventário*. p. 118

ocupou o teatro do Planetário da Gávea no início do ano. O convite oferecia data e espaço para Pedro coordenar o braço poético da ocupação de verão do Planetário - que se tornou por fim o Falapalavra.

Assistir ao espetáculo seria meu primeiro contato com os poemas e os poetas do CEP. Era exótico e interessante para o jovem tão jovem que era assistir a outros jovens não tão jovens assim falando poemas e dando àquilo uma importância que eu não sabia que poderia ter. A poesia tinha caráter fresco, instigante, sedutor e renovado naquelas bocas e atos, e a coisa se dava como um show de rock em seu efeito. As falas funcionavam autonomamente, mas também como parte de uma grande performance, efetivamente roteirizada. Era algo bonito, que dava ênfase aos poemas propriamente e que ainda reuniu, ativa e funcionalmente, Zarvos, Chacal, Michel e diversas outras frentes do CEP de então em um mesmo palco.

Pra mim foi muito importante o Falapalavra. A gente pode desenvolver uma coisa nova, uma performance ensaiada, com uma apresentação se ligando na outra – não era teatro, mas não era só falar os poemas. Eram pessoas que não se frequentavam tanto, e ali tinha algo pra se construir, com um coletivo mais plural – a Viviane já era uma certeza em performance, em texto, de modo geral. Muitas coisas eu escrevi pelo convívio com aquelas linguagens.⁴⁹⁴

Passadas as apresentações no Planetário, o grupo ainda se reuniria para uma outra presença no CEP, mas viria a se dispersar em seguida. Viviane mergulhou na vida acadêmica, o CEP voltava ao Sérgio Porto para a celebração dos dez anos, Levi "foi pra Nova Iorque se proteger da vida que vivia, o Michel começou também outra proposta de vida que queria realizar"⁴⁹⁵. Pedro e Ericson se tornariam companheiros de lida e vida: grandes amigos, foi Ericson quem incentivou Pedro a publicar seu primeiro livro, *Onze*, em 2002, e ambos publicaram juntos, pela editora 7Letras, os livros *Pele Tecido*, de Ericson, e *Chão Inquieto*, de Pedro, em 2010.

FALAPALAVRA ROTEIRO 28/02/00 NO TEATRO PLANETÁRIO, NA GÁVEA

O público entra ao som gravado do avô do Michel trabalhado pelo Paulista. Todos estão sentados de costas para o público com suas máquinas de escrever. Ensaio de orquestra. Uns conversam, outro fuma, outro lê, outro etc. Paulista entra e rege um breve concerto das máquinas, tenta harmonizar o som, não consegue (os poetas vão pirando). Recomeça. Não consegue. Tenta recomeçar. Todos jogam seus papéis em cima dele. Todos levam suas cadeiras. Michel solo.

⁴⁹⁴ ROCHA, P. Entrevista ao autor. 05/03/2019.

⁴⁹⁵ Id.

Ao fim, Paulista traz o surdo e começa uma batucada. O bloco aglutinado vindo da coxia passa, o incorpora, desova Zarvos, e vai para a saída em cima do palco. Zarvos solo. Ao fim Zarvos pede aplausos com uma caixinha de fósforo. O bloco volta tocando caixinhas (...) Ericson sobe pelo outro lado. Ericson solo. Paulista passa com seu violão tocando “Sorriso Amigo”. Viviane solo. Chacal desfilando / bloco passando por fora do teatro. Chacal solo. Paulista mestre-de-bateria puxa o bloco invisível. Quando chega no palco alto, saca um diapasão, da o tom para Éber. Éber solo. Viviane + apoio + entram pela porta do teatro, desfilam, e saem fora pela mesma porta. Pedro solo. Levi-clóvis dá uma bixigada no chão. Levi solo. Levi morre. Bumbo tocado por Paulista. Poetas entram com suas cadeiras, cantam “em Mangueira, quando morre, um poeta, todos choram...”. Passam por Levi. Voltam às suas máquinas. Bumbo de Paulista começa a lembrar um samba, poetas escrevem, Levi acordando, apresenta um, que apresenta outro, que apresenta outro, até que Pedro apresenta som, luz, verão cultural 2000. Fim.⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ In: ____ CHACAL. 2010. p. 167

CHEGADA

Corria o ano de 2000 e tínhamos entre 17 e 18 anos quando finalmente fomos ao CEP. O interesse pela literatura já fazia parte do nosso repertório pessoal, e começamos então, Botika e eu, uma saudável competição: quando um lia um clássico, o outro sacava um ainda mais clássico; se um de nós descobria um novo autor, o outro corria atrás; se um enfrentava um livro imenso, o outro começava um volume maior. John Fante, os *beats* estadunidenses, Graciliano Ramos, João Ubaldo, Drummond, Paulo Leminski, Fernando Sabino, Nietzsche, Freud - a competição não tinha estilo ou critério além do deleite de ler o que aparecesse, e parecesse interessante.

Mas a música era ainda o mais importante, e o plano era frequentar o CEP para oferecer nossa fita demo ao eventual organizador a fim de cavar uma apresentação. Conseguir um show não era fácil, e o Rio parecia para nós uma cena abandonada: tivemos certa esperança quando nos aproximamos da lendária casa de shows Garage, na Praça da Bandeira. Chegamos a fazer parte da Associação de Bandas do Garage, pagando uma mensalidade ínfima e nos reunindo semanalmente com outras bandas no clube na Rua Ceará para conversar com Fábio, dono do local, planejar a cena e organizar os shows. Tocamos 3 ou 4 vezes, quase sempre em apresentações praticamente desertas, e em pouco tempo concluímos que aquele não seria o caminho.

Não demorou mais do que alguns instantes, quando chegamos ao CEP, para a urgência musical do plano inicial se dissipar, e algo mais urgente se impor: o próprio CEP. Do alto de uma escada, postada atrás de uma das arquibancadas, com somente uma lâmpada acesa sobre sua cabeça, Michel vestia um óculos de aviador e falava um poema para ao fim anunciar a próxima atração: Viviane Mosé, Pedro Rocha, Cazé, Thalma de Freitas, Fausto Fawcett, Seu Jorge, Jorge Mautner, Emmanuel Marinho ou Bia Graboís. Era engraçado e profundo. denso e divertido, desafiador e acolhedor. Aquele lugar se parecia com algo essencial em nós mesmos, mas que só descobrimos quando ali entramos. Não restavam dúvidas: fosse como fosse, iríamos ficar.

Antes do fim da noite, um dos apresentadores veio sem pestanejar em nossa direção, arrematou: vocês são poetas? O cabelo era mais curto, mas o proceder era o mesmo. Respondemos que sim, sem nem sabermos o que aquele sim queria dizer.

Zarvos então pediu que voltássemos na próxima edição. Na mesma hora Botika garantiu uma apresentação sua, voz e violão, tocando suas canções. Pronto. Estávamos dentro. Mais do que brilhar, fazer sucesso ou coisa que o valha, importante era pertencer àquele lugar - àquele grupo.

Era o ano de comemoração pelo primeiro decênio, e o CEP apresentava no palco todas as suas armas. O mês seguinte foi o tal CEP inteiro em palco aberto, no qual quem quisesse podia subir e tocar. Botika apareceu de terno e gravata, entre a solenidade e o deboche, com o querido amigo e saxofonista Yuri Villar como participação para sua apresentação. Era algo quase improvisado, sem maiores ensaios, em um espaço curto de tempo - que justamente por esse caráter não foi uma apresentação da nossa banda completa - como um salto no escuro: algo que nenhum de nós havia ainda feito. Para mim, aos 17 anos, o gesto de Botika era de coragem impressionante, tocando três ou quatro de suas melhores canções, com Yuri esmerilhando seu saxofone, e sendo aplaudido ao fim.

Daquele momento em diante, ao longo do ano 2000, nos faríamos presentes em todas as edições do CEP. Eu me apresentei um ou dois meses depois, a convite de Michel, falando alguns poemas trêmulos, de papel na mão mas com a convicção de quem muito deseja. João Vicente de Castro, amigo de infância que estava vivendo um momento de hiato familiar e então morava comigo na casa de minha mãe, também havia começado a frequentar o CEP. João se apresentaria no mesmo dia que eu, e a ansiedade era tanta que decidimos subir juntos no palco, eu e João, um ao lado do outro falando um poema próprio de cada vez.

Michel, percebendo nosso nervosismo, resolveu tratar do assunto ao microfone - e nos sugeriu que inventássemos uma maneira especial de subir ao palco para exorcizar a tensão. Entramos pulando num pé só, e chegamos ao microfone já com a plateia, que gargalhava, mais ao nosso lado. Dos poemas propriamente não me recordo quase nada - eu dizia um sobre bigodes, outro sobre morrer sem desaparecer (ou seria sobre desaparecer sem morrer?) e outro sobre a viagem à Índia que eu nunca tinha feito, enquanto João dizia um no qual ao fim seu pai lhe convidava ao quarto para ver alguém "sambar bonito".

Os poemas soaram melhores do que imaginávamos, e não só fomos aplaudidos como, ao fim, recebemos elogios tórridos de Michel ao microfone - e de Zarvos, da arquibancada. Estávamos tendo, de certa forma, a mesma experiência que

Michel havia tido. "Mas eu fui da turma anterior", diz. "Era o Zarvos fazendo escola, com a generosidade que lhe é peculiar, no sentido de passar a bola, e de identificar a sua galera, a garotada artista"⁴⁹⁷.

Nos apresentaríamos outras vezes até o final daquele ano, mas o evento mais importante que tivemos a oportunidade de assistir foi mesmo as gravações do CD, em agosto, no aniversário de dez anos. Foi nesse momento que entendemos que aquele evento possuía uma história, uma mitologia própria, um ecossistema estético, ético, afetivo e emocional complexo - algo mais denso e profundo do que havíamos até então imaginado. O aniversário de 10 anos do CEP nos impressionou muitíssimo: subitamente ampliávamos nosso leque de referências artísticas.

O CD foi lançado na edição 83 da Revista Trip, em outubro do ano 2000, e para nós era como a concretização de um delírio bom - cada faixa impressionava e se impunha como uma melhor hipótese diante de tudo que estávamos acostumados a consumir pelas mãos da indústria cultural. Algo como o poema "Clóvis", de Levi, desde a gravação até a audição era coisa até então inconcebível; não sabíamos que um poema poderia ser daquele jeito e soar de tal maneira. Rimos e choramos e dançamos e quedamos em silêncio quando ouvimos o CD pela primeira vez, sempre Botika e eu, em um daqueles ritos definitivos da juventude.

Ao fim do CEP de novembro, no camarim do Sérgio Porto, Michel veio até mim para anunciar que estava deixando o evento. Por um segundo pareceu que tudo era bom demais para ser durável, e que aquele delírio encarnado - aquela heterotopia - do qual fazíamos parte há tão pouco tempo iria acabar. Michel saía para se dedicar ao próprio trabalho. "Eu já queria sair, fiquei muitos anos no CEP, não viveria daquele pouco dinheiro, daquele tamanho possível, eu tinha que dar um passo adiante"⁴⁹⁸.

A minha infância foi um caos, com problemas de doença mental na família, na minha mãe. Com 16 anos eu fui morar sozinho, e foi uma libertação, uma alegria descobrir que havia uma vida adulta, que não tava confinado àquele universo afetivo que sofri – que eu podia ser dono da minha vida. (...)

O período do CEP foi de muita descoberta mas também muito caos, e quando eu saí fiz uma nova virada, fazendo o espetáculo, e comecei a ter uma carreira para além da que já tinha no CEP, não tão restrita ao evento. Eu me sentia formado, por ter experimentado muita coisa ali. Tinha visto os artistas mais díspares, talentosos e maravilhosos de todas as linguagens, muita gente boa, aprendi muito, e ainda tive a oportunidade de poder meter a mão na massa⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁴⁹⁸ Id.

⁴⁹⁹ Id.

Rapidamente porém, em contrário ao fim veio um convite: Michel queria que eu e João entrássemos no seu lugar na produção e apresentação do CEP. Assim como havia dito que era poeta para Zarvos sem mal ter escrito um punhado de poemas, evidentemente não me sentia pronto para aquela tarefa, mas tinha certeza que não poderia responder de outro jeito, e aceitei. Michel iria apresentar ainda a edição de dezembro - com o tradicional Baixo de Natal, uma releitura absurda dos altos natalinos - e passar para nós o microfone. Enquanto isso, Botika era convidado por Zarvos para dividir conosco o posto e, da mesma forma, também Tarso Araújo, poeta e jornalista que já vinha frequentando o CEP antes de nós, e que ao longo do ano 2000 também se aproximou de Zarvos.

Seríamos, portanto, um mutirão juvenil para o lugar de Michel, que lá estava desde o *Terça*. No último CEP, a mudança foi anunciada, e Michel convocou a mim e ao Botika para irmos ao palco receber o microfone de suas mãos. "Eu já estava meio bêbado, peguei o microfone e, soltinho, falei umas coisas e cantei uma marchinha do Tavinho Paes, que ele tinha me ensinado naquele dia", lembra Botika, como se o momento tivesse sido mesmo uma cerimônia, na qual ele, espertamente, soube acenar para a velha guarda e se fazer mais bem-vindo. "Eu queria garantir aquela porta que tava se abrindo pra nós, e em nome disso perdi a vergonha"⁵⁰⁰.

O CEP só voltaria em março de 2001, e passamos todo o período de intervalo entre o apartamento do Zarvos e o Baixo Gávea. Virávamos as noites no Hipódromo - que encerrava oficialmente suas atividades a 01h, mas se mantinha lotado, com as portas fechadas e o salão esfumaçado e ébrio até 05h da manhã - e depois íamos para a casa do Zarvos, de onde saíamos junto com o sol a pino. Foi nessa época que conhecemos também o querido amigo e poeta Paulo Fichtner, então namorado de Zarvos, que morava com ele no apartamento e que se tornaria, além de um querido amigo e companheiro de época, um dos mais emblemáticos poetas em performance do período.

Era como um curso intensivo sobre o CEP e sobre *ser* do CEP - teórico e prático. Estudávamos a história do evento, mas também literatura propriamente, com Zarvos nos indicando poetas, romancistas, textos, filósofos importantes, e víamos juntos a tão reconhecível loucura da mais intensa boemia.

⁵⁰⁰ BOTIKA. Entrevista ao autor. 28/01/2020

2001

Desde o primeiro dia em que nos reunimos para fechar a programação do primeiro CEP, a disputa interna foi intensa. João e Botika não se interessavam tanto pela parte de produção prévia - feitura e distribuição das filipetas, negociação com o teatro, burocracias e outras necessidades que recaiam sobre Tarso, Zarvos e eu - mas ambos eram figuras populares em nosso pequeno meio, tinham desenvoltura na apresentação, dedicavam-se ao evento em si e traziam gente para a plateia e o palco - Zarvos estabeleceu que sempre colocaria dois ou três nomes por edição além dos artistas que nós levávamos. Para conseguirmos fazer tudo encaixar em uma noite com três horas de duração, atravessamos muito mais horas aboletados no apartamento do Zarvos ou nas mesas do Baixo Gávea em debate. Tarso, por sua vez, tinha função primordial dentro desse processo, por um par de motivos que se revelaria essencial: mais velho, já estava na UFRJ cursando jornalismo, e por isso tinha acesso a grupos diferentes dos nossos, ampliando plateia e elenco.

Criado entre a Tijuca e o bairro de Quintino Bocaiuva, Tarso Araújo começou a frequentar o CEP em 1995, justamente em um esforço para se misturar com os jovens da Zona Sul - quando mudou-se para casa de sua tia em Copacabana, para seguir trabalhando e estudando sem precisar voltar ao Méier, onde antes morava com o pai. "Eu ia para praia fumar maconha no posto 9, ficava sozinho por horas, sem travar nenhum contato com ninguém, sem o menor traquejo social"⁵⁰¹.

Aos poucos percebeu que aquelas pessoas iam da praia para o Baixo Gávea - e em certos dias, do Baixo Gávea para o CEP 20.000. Da mesma forma solitária que atravessava as tardes no posto 9 e as noites no Baixo, ele foi então ao CEP. "Fiquei uns 3 ou 4 meses seguindo esses rastros sem conseguir criar nenhum elo, nenhuma comunicação", conta. "Era o Sérgio Porto lotado, e foi uma experiência bastante marcante. Os artistas e as gatinhas da zona sul, que eu tanto queria falar e não conseguia, estavam todos reunidos ali"⁵⁰².

Para superar a falta de traquejo social os primeiros poemas começaram a nascer por volta de 1996, quando Tarso cursava Engenharia Química. A necessidade fez com que aprendesse a beber, para superar as travas e enfim se comunicar: por força das circunstâncias, foi trabalhar como iluminador de um espetáculo de

⁵⁰¹ ARAUJO, T. Entrevista ao autor. 29/01/2020

⁵⁰² Id.

teatro, e rapidamente teve certeza que não queria ser engenheiro - que queria viver e trabalhar com arte, com teatro, com aquelas pessoas.

O prazer de escrever e a percepção de um possível talento o levou a procurar um ofício que pudesse pagar suas contas em meio às aspirações artísticas – e assim acabou rumando para o curso de jornalismo na UFRJ. O teatro, no entanto, seguia como norte: em 1998 passou a coordenar um projeto de capacitação de jovens de comunidades dentro do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, onde, junto de outros oficinairos, ensinava figurino, cenografia e elétrica. Enquanto estudava e coordenava o curso, passou a frequentar também o Teatro Dulcina justo quando uma série de leituras celebrava o centenário do autor alemão Bertolt Brecht. Foi nesse contexto que reencontrou a turma do CEP.

O evento no Dulcina era coordenado por Caco Coelho junto da companhia Os Fodidos Privilegiados. Enquanto Tarso participava da leitura de "Os sete pecados capitais dos pequenos burgueses", os "Poetas de Brecht", como foram apresentados Zervos, Viviane Mosé, Michel Melamed, André Dahmer, Nil, Pedro Rocha e Ericson Pires, iam, à moda do CEP, poemas de Walt Whitman, Arthur Rimbaud, Vladimir Maiakovski, Rainer Maria Rilke, Garcia Lorca e do próprio Brecht.

As leituras costumavam ser sempre muito caretinhas: olhava o texto, cada um pegava um personagem, e ia lendo. No máximo havia uma outra indicação de figurino, e a proposta do evento era mesmo essa. O pessoal do CEP fez uma coisa completamente diferente - vieram pela plateia, não ficavam no palco. Me lembro do Ericson subindo nas cadeiras, interpretando São Sebastião flechado. Acho que foi o Ericson quem dirigiu. Era uma proposta mais bagunçada, dessa forma pós-moderna, e eu fiquei marcado por aquilo⁵⁰³.

A partir de então as investidas sociais de Tarso ao Baixo Gávea se tornariam mais frequentes e frutíferas, e entre 1999 e 2000 se aproximaria de Zervos, e consequentemente do CEP - e passaria a ter finalmente uma companhia de bebedeira. Quando o ano de 2001 chegou e, com ele, nosso momento de conduzir o evento, já estávamos todos próximos e amigos através do cerimonioso período de quase internato nos bares e na casa do Zervos, entre dezembro e fevereiro.

"A gente ficava horas bebendo e falando de poesia. O Zervos era como uma faculdade literalmente particular", diz Tarso, lembrando do impacto que esse convívio teve em sua vida e mesmo sua autoestima. "Eu nessa época me sentia muito

⁵⁰³ ARAUJO, T. Entrevista ao autor. 29/01/2020

desprivilegiado. Tinha uma mãe louca e bipolar, que tentava o suicídio recorrentemente, não tinha dinheiro para porra nenhuma, nem uma casa"⁵⁰⁴.

O CEP trouxe um frescor, até mesmo uma certa petulância que eu percebi que eu tinha perdido e que gostava de ter. Muito por conta do Zarvos aquilo tudo era uma fonte de cultura e de coisas novas de coisas que eu queria conhecer. Era como uma espécie de fonte da Juventude e do rock and roll que foi muito importante para mim - e pela primeira vez eu passei a ter amigos na Zona Sul. E aí a gente começou a fazer de fato o CEP.⁵⁰⁵

Tarso estava na faculdade, já trabalhava e trazia compromisso um pouco mais adulta para a feitura do evento entre nós. As gerações anteriores estavam interessadas em ver como seria esse novo CEP, que se ampliava também com a chegada de um novo público trazido por nós. Depois que Zarvos subiu ao palco e deu início à primeira noite, dividimos as apresentações em duplas: primeiro eu e Botika, depois Tarso e João. Foi nesse momento que Ericson nos recebeu de braços cruzados e olhar fixo diante do palco, como estandarte, desafio e, em seguida, abraço.

Os 10 anos recém completados e a nossa entrada fizeram com que o CEP permanecesse no foco do interesse da imprensa - eram recorrentes, nesse primeiro momento, entrevistas em rádios, pequenas reportagens para a mídia impressa e a TV, a respeito não só dessa "nova geração" como do próprio CEP - feito fosse, enfim e novamente, uma novidade. Os meios que não haviam se interessado antes aproveitavam o burburinho para finalmente tornar o CEP uma pauta.

As edições mensais seguiam cheias e renovadas pela nossa chegada e pela própria virada que o evento havia celebrado - o CEP do Chacal também ganhava novos artistas e um novo público para se misturar; a divisão entre os dois eventos seguia, nós não participávamos da concepção ou apresentação do CEP do Chacal, mas nos fazíamos presentes e eventualmente nos apresentávamos como artistas. Em julho de 2001, uma matéria no Globo apontou nosso trabalho, e divulgou aquela que se tornaria uma edição emblemática do CEP em nosso período.

"O CEP mudou", diz a manchete, na matéria que afirmava que "para manter o pique, Chacal e Guilherme Zarvos, os organizadores, ganharam fôlego novo". Há seis meses tocávamos tarefas como "procura de patrocínio, assessoria de imprensa e apresentação, entre outras". Para a edição que aconteceria no dia seguinte, além da matéria, um dos membros da banda Som Tomé, trazida da UFRJ por Tarso, que tinha uma gráfica na família, resolveu imprimir milhares de cartazes e filipetas. O

⁵⁰⁴ ARAUJO, T. Entrevista ao autor. 29/01/2020

⁵⁰⁵ Id.

evento acabou especialmente divulgado, e mais de 500 pessoas adentraram o Sérgio Porto no dia 04 de julho de 2001.

Além do Som Tomé, apresentaram-se a banda Oficina e Tatiana Dauster, com Chacal, Paulo Fred, Roberta Lewis, Nil e Mariana Cersosimo na poesia, Brumário Experience e Grupo NósnoSnós na performance, Gisah Ribeiro e Eliska Altman no teatro, Bia Gaspar na dança e os filmes "Mais Velho", de Nilson "Primitivo" González e "Útero", de Camila Márquez. A lotação absoluta do teatro, para muito além do número permitido, ocupava cada centímetro do galpão. Havia pessoas sentadas aos pés do microfone até a entrada do teatro e nas arquibancadas. Era gente demais, e o caos parecia à espreita. Mas, no fio da navalha, o evento seguia.

Por um tipo de erro de comunicação tão recorrente quanto definidor da dinâmica curatorial do CEP, o espaço reservado às artistas Julia e Joana Csekö e outro ao Hapax de Ericson acabou esquecido na hora em que fechamos a programação. Erro todo nosso, e sugerimos deslocar as performances para a próxima edição. As artistas não concordaram e resolveram, em direito, protestar - e invadir em intervenção o já lotado Sérgio Porto.

Era um protesto justo, que elevou ainda mais a tensão que já havia pelo excesso de público. Enquanto as performers entravam no teatro, uma das administradoras nos informou que daquela forma o CEP teria de acabar. Tentei ir ao microfone procurar solução para o dilema. Mal houve tempo: enquanto falava, Botika veio até mim e, em meu ouvido, simplesmente deu a ordem: "Pula!". Obedeci sem saber e, enquanto saltava, vi uma imensa e pesada mola quicando cruzar o palco - era Ericson invadindo e batucando suas ferragens para amplificar o protesto.

Enquanto batucava, ele ao microfone xingava o prefeito César Maia e denunciava o desejo da RioArte de nos expulsar. Era também um protesto justo, mas incompleto. Debati com Ericson no microfone, de forma alguma para defender o inóspito prefeito do Rio, mas sim a preocupação real dos funcionários do teatro com a segurança das pessoas - e com seus empregos. É até hoje um mistério como aquele evento acabou sem incidentes graves, mas assim se deu, em um CEP com quase 600 pessoas dentro de um teatro projetado para receber 250.

Ao fim, fomos avisados que deveríamos comparecer no dia seguinte ao escritório de Ricardo Macieira, então presidente do RioArte. Também foram Chacal, Ericson e até Michel - como um conselho geral do CEP. O que se deu, porém, foi somente um pito: um verdadeiro sermão colegial, como se Macieira fosse o diretor

da escola, e nós os alunos baderneiros. Precisávamos nos comportar, mas estávamos perdoados. Saímos atônitos e gargalhando pelo bairro das Laranjeiras. O CEP seguiu lotado até o fim do ano quando, no Baixo de Natal, enforcamos com as luzinhas típicas um Judas interpretado por Botika.

FORTALEZA

Quando recomeçamos os trabalhos em 2002, João Vicente já não mais fazia parte do grupo. Os motivos hoje não são totalmente claros, mas creio que um interesse menor pela poesia propriamente, pela parte de produção e mesmo na relação direta com Zarvos e a turma o afastaram. Antes do primeiro CEP do ano, no entanto, outra ausência se faria tão absurda e triste quanto a pior falta pode ser: nossa querida amiga Paula Bernardes Gostkorzewicz, a Pó, frequentadora assídua do CEP e amiga de todos em todas as horas - uma companheira muito amada por mim e por Botika - faleceu aos 18 anos. Pó nos acompanhava nas empreitadas entre o Baixo Gávea, o Baixo Leblon, o Ballroom, o apartamento da Gávea, Santa Teresa ou pelo Humaitá, onde morava, com sede pela vida, curiosidade incansável, inteligência, afeto, alegria. O primeiro CEP de 2002 foi feito em sua memória, e trouxe no cenário a reprodução de um desenho seu.

Ainda que a vida nunca siga sendo a mesma quando depois de perda como tal, ela continuava, e da mesma forma o CEP - sempre cheio e já sólido em seu novo momento: nossa geração dividia o evento de bom grado. Viviane Mosé se firmava como a principal artista de então - uma garantia de público e de sucesso - mas novos grupos como Dignos Divaia e Turma do Barulho, poetas como Júlia Grillo, Laurent Gabriel, Mariano Marovatto e Maria Rezende, além dos já citados Nadam Guerra, Domingos Guimaraens e Thiare Maia, entre outros, passavam a fazer parte do repertório de artistas do CEP com os dois pés fincados em seu chão.

Ainda no primeiro semestre de 2002, Ericson convidou a mim, Botika e nossa banda, Aneura a estarmos pela primeira vez em cartaz: por três dias estrelamos o espetáculo *Aneura Planetária*, que aconteceu, como o nome sugere, no Planetário da Gávea. Dirigidos por Ericson, partimos da estrutura que já possuíamos em nosso show, formado quase que absolutamente por músicas originais, para dividir o repertório em blocos: a cada três ou quatro canções, a intervenção súbita porém devidamente roteirizada de um poeta convidado tornava o show em espetáculo. Na primeira noite recebemos Viviane Mosé, depois Guilherme Levi e, para o encerramento, uma exceção: no lugar de um poeta, o Hapax, decantando nosso rock de guitarras com o eletrônico industrial do grupo.

O evento era divulgado em filipetas coloridas, que distribuímos junto das filipetas do CEP. Os três dias tiveram ótima presença de público, e serviram como

uma rica experiência para aquela banda formada por jovens entre 19 e 21 anos: fazer um espetáculo, interagir com outros artistas, outros públicos, adequar-se a demandas de roteiro, e fazer parte, no palco, da turma. Levi e seu violão, Viviane e sua presença, Hapax e sua força catártica, tudo se misturou com nossas guitarras distorcidas, nossa juventude incorrigível, nossa energia poética. *Aneura Planetária* era um bom show, que nos trouxe orgulho e alegria.

MASTIGAÇÃO (Botika)⁵⁰⁶

Olhares trincados
Saindo de bocas trancadas
Mirando todo espaço escuro
O ato de mastigar (e triturar, e triturar)
Consome uma mecânica grotesca e massacrante
Requer estrutura de saliva e de cálcio
O ato de mastigar (e triturar, e triturar)

Parabéns! Parabéns! Parabéns pra todo mundo

Que consegue mastigar (e triturar, e triturar)
Que consegue ir
Mastigando a vontade de viver
(Agora só o silêncio)
Mastigando a vontade de viver
(Agora só o silêncio)

Cruzamos ao segundo semestre de 2002 celebrando o aniversário do CEP com uma boa notícia: iríamos em um grande grupo de poetas e músicos para Fortaleza, convidados para fazer o evento na 5a Bienal do Livro do Ceará. O convite vinha diretamente de Carlos Emílio para três dias de apresentações na Arena do Escritor, palco montada dentro do Centro de Convenções Edson Queiroz. Eu e Botika teríamos a função de, junto com Tarso, Chacal e Zarvos, apresentar parte dos eventos e de nos apresentarmos como poeta e músicos: Aneura era parte da programação do CEP no Ceará, e individualmente éramos poetas no evento.

Antes de viajarmos, realizamos uma bonita leitura pública do *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, na íntegra em plena Praça Santos Dumont, diante do Baixo Gávea e à luz de velas. Quem quisesse ler um trecho só precisava chegar e pedir a palavra, e assim reunimos uma grande turma – a gravação depois foi tocada como pano de fundo, subindo e descendo o volume, na edição seguinte do CEP. Daniel

⁵⁰⁶ Canção de Botika para o disco "Agora só o silêncio", da Aneura, gravado em 2001 e jamais lançado.

Zarvos já vinha registrando os eventos em filme, para o documentário que começava a produzir sobre o CEP, e filmou a leitura.

Para celebrar os 12 anos, preparamos em agosto uma coleção de garrafinhas de uísque comemorativas. O rótulo emulava selos de marcas reais mas trazia inscrições especiais, e as garrafas de foram compradas no Saara e preenchidas com o melhor do mais vagabundo uísque nacional. O CEP de agosto de 2002 foi naturalmente intitulado "Black Label", e trazia Rubinho Jacobina, Cabelo e Totonho e os Cabra na música, com Bia Gaspar na dança, Camila Magalhães, Tatiana Dauster e Felipe Rodarte na performance, além de vasto time de poetas: André Pessoa, Guilherme Levi, Dado Amaral, Zarvos, Botika, Julia Csëko, Alexandre Faissol, Ericson Pires, Rradial, Tarso, Rod Brito e Chacal. Duas semanas depois a comemoração seguiu com Viviane Mosé, Alexandre Maia e Aline Guimarães nos poemas, Thiare apresentando a performance "A Mulher Esqueleto" e, na música, Cabeça, Aneura, Bangalafumenga, Turma do Barulho e Zarvoleta Blues Band - projeto de poesia e música capitaneado por Zarvos, que consistia basicamente em improvisos e bases fixas tocadas pela Aneura, sobre os quais Zarvos falava poemas seus e ainda "América", de Allen Ginsberg.

A Bienal começaria na capital cearense no dia 04 de outubro, e no dia 05 já teríamos uma primeira apresentação. Poucos dias antes da viagem, Cabelo nos procurou, a fim de também transformar sua ida como poeta em uma apresentação musical - seria sua primeira depois do fim do Boato e ele queria aproveitar a Aneura como sua banda de apoio na viagem. Aceitamos sem titubear, preparamos duas ou três músicas novas e mais um par de canções do Boato, e com alguns poucos ensaios estávamos prontos. Embarcamos para Fortaleza eu, Botika, Bruno Fochi e Rodrigo Bittencourt formando Aneura (Rodrigo entrou no lugar de Pedro Sá Freire, querido amigo de infância e fundador da banda), e mais Tarso, Cabelo, Dado, Zarvos, Chacal, Tavinho Paes, Paulo Fichtner, Sérgio Cohn, Guilherme Levi, Ericson, Pedro Rocha e outros - e em um sinal tão impressionante quanto comum dos tempos, somente duas mulheres: Viviane Mosé e Maria Rezende.

A quantidade de álcool consumida seria cavaluar, e a maratona começou já na escala, em Brasília, durante a viagem de ida: aproveitamos o pouso para secar uma coleção de cervejas e começar a deixar pelo caminho o raro cachê que Carlos Emílio nos havia conseguido. No avião seguinte, alguém decidiu contar o grupo,

para confirmar que estávamos todos embarcados. Faltava um: Paulo Fischner. Pânico. Teríamos, bêbados, deixamos Paulo em Brasília? Logo ele voltou, inocente, do banheiro do avião. Gargalhamos em alívio feito uma excursão escolar bagunçando um voo.

Nos descobrimos hospedados em um luxuoso hotel diante da Praia de Iracema, e Fortaleza oferecia um sol por pessoa. O calor ampliava os efeitos da cerveja - que se somava às doses de cachaça oferecidas gratuitamente nos bares, tornando impossível a tarefa de hoje, passadas quase duas décadas, organizar com coerência qualquer lembrança cronológica ou simplesmente lógica dos fatos de nossa aventura cearense.

Mas certos quadros se fazem inesquecíveis: Jorge Mautner e Nelson Jacobina, também convidados da Bienal, praticando Tai Chi Chuan à beira da piscina para espanto dos funcionários do hotel; o mesmo Mautner em uma manhã pouco depois do sol nascer contando a "verdadeira e desconhecida" história de Jesus Cristo, inicialmente para 3 ou 4 e encerrando a impressionante narrativa para mais de 20 espectadores na mesa do café; Ericson querendo guerra com Affonso Romano de Sant'Anna, também artista da Bienal, a quem chamava de "Affonso do Campo de Santana"; Viviane arrebanhando legiões de fãs; Chacal e Zarvos discutindo a programação e chegando às gargalhadas quando pareciam que chegariam às vias de fato; o maravilhoso Lêdo Ivo, convidado especial do evento, para nosso orgulho falando poemas no mesmo palco que nós; Tavinho Paes levando um chute na bunda ao tentar tentando censurar um poema de Zarvos que considerou obsceno - e mais.

Os shows, tanto da Aneura quanto do Cabelo, foram bons e, da mesma forma foram os CEPs - ou assim sugere a ilha de edição da minha memória. Zarvos havia lançado *Morrer*, e Chacal estava lançando *A Vida É Curta Pra Ser Pequena*, ambos pontos altíssimos da bibliografia de cada um. Os novos poemas de Chacal reluziam no palco da bienal, e conduziam com louvor as apresentações daquela turma de tantos.

COLEÇÃO SÉC. XXI

A tomada dos meios de produção editoriais pelos marginais de primeira hora era influência forte sobre aquele momento no CEP - e se fazia presente em Fortaleza, através de publicações manufaturadas como a revista *O Tempo* e os livrinhos da *Coleção Séc. XXI*, ambas editadas por Tarso, a coleção em parceria conosco. *O Tempo* era uma publicação feita a partir de uma folha A3 dobrada até o formato de um livreto de bolso, com poemas em suas diversas faces, e a simplicidade e eficiência na feitura - no lugar do mimeógrafo, entrava em cena o xerox. A *Coleção* era similar mas grampeada, e ambas foram levadas para serem distribuídas na Bienal como material do pessoal do CEP.

A recuperação de "um certo caráter artesanal" e recusa de um "esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro" de que falam Ana Cristina Cesar e Italo Moriconi em artigo⁵⁰⁷, era, como diz Chacal, mais do que uma decisão ética, um gesto natural, imediato, ao alcance das mãos. Para Heloisa Buarque de Hollanda, a oferta dessa possibilidade pode ser a mais valiosa contribuição da chamada Geração Marginal para a posteridade.

(...) eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. (...) Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia.⁵⁰⁸

O Tempo trazia sempre um editorial assinado por Tarso, e reunia pequenos poemas ou textos curtos de autores diversos, como uma diminuta revista literária. Era uma diagramação interessante, indo para todos os lados e dialogando em sentidos diferentes, em dobras que podiam se abrir como um pôster - xerocar um A3 original era mais barato do que imprimir diversas cópias. Para um jovem aventureiro no jornalismo, tratava-se de trabalho simples mas de resultado instigante.

O Tempo eu comecei a fazer antes de começar a organizar o CEP. Eu já conheci uns poetas, da faculdade ou da rua, como Laurent e a Mariana, decidi que eu queria fazer um zine. As dobras eram o aspecto conceitual, o que eu mais gostava na revista. Não só na diagramação propriamente, que era legal, mas no fato de um zine chamado *O Tempo* ser

⁵⁰⁷ CÉSAR, A. C.; MORICONI, I. 1977

⁵⁰⁸ HOLLANDA, H. B. 2004

todo dobrado, feito dobras no espaço-tempo de que o Einstein fala. "Imagina, o negócio chama *O Tempo* e aí você dobra e ele cabe no bolso. O Tempo pode ser do tamanho que a gente quiser". Eu sabia que tinha tudo a ver com a proposta faça-você-mesmo da Geração Mimeógrafo. A xerox era o mimeógrafo dos anos 2000.⁵⁰⁹

Em 2003 *O Tempo* se tornaria uma publicação em formato tabloide e papel de jornal, ainda com poemas e textos mas, inspirada n'*O Pasquim*, com uma grande entrevista como prato principal. Editada por Tarso em parceria comigo e com o querido amigo Miguel Caballero, essa segunda encarnação foi bancada por anúncios de bairro que conquistávamos um a um, e entrevistou Lázaro Ramos, Gerald Thomas, Miguel Paiva, Tom Zé e, por último, Luana Piovani - entrevista que Thiare também participou, na qual a então atriz global declarou o hábito de fumar maconha, o que causou celeuma à época e nos obrigou a visitar a polícia para esclarecimentos por duas ou três vezes. Esse estranho tipo de sucesso - saímos nos principais jornais, nos programas vespertinos de fofoca na TV e até no Programa da Hebe - foi demais e, depois da famigerada edição com Luana, *O Tempo* acabou.

Já a *Coleção Séc. XXI* era uma criação de Tarso tocada pela turma do CEP do Zarvos – curada por nós, em trabalho conjunto, diagramada por Tarso e grampeada ao invés de dobrada, em tarefa que cumpríamos ao longo de incontáveis horas enfiados no camarim do Sérgio Porto antes do evento começar. Cada livro da coleção trazia uma reunião de poemas selecionados de um autor e era vendido por R\$ 2 – ao fim a edição era bancada por investimento pessoal do Zarvos.

A coleção Séc. XXI nasceu realmente dentro do CEP. estávamos entrando no século 21, E ela nasce um pouco de uma demanda Nossa do grupo . todos nós estávamos escrevendo poemas mas ninguém tinha nada publicado. Mas algumas pessoas já tinham consistência na escrita, já tinham poemas suficientes para segurar um pequeno livreto. A gente percebia que no CEP havia esse espaço, esse interesse do público, essa demanda, e o Zarvos sempre apoiou.⁵¹⁰

Ainda que não tivesse registro na Biblioteca Nacional e circulasse principalmente dentro do evento - ou ao alcance da distribuição pessoal de cada poeta – foi na *Coleção Séc. XXI* que diversos autores publicaram um livro próprio pela primeira vez. Maria Rezende, Pedro Rocha, Domingos Guimaraens, Laurent Gabriel, Mariano Marovatto. assim como Tarso e eu, estrearam pela coleção, que fez sucesso em nosso contexto: todos queriam ter seu próprio livrinho.

⁵⁰⁹ ARAÚJO, T. Entrevista ao autor. 29/01/20

⁵¹⁰ Id.

Como a água ou o amor
quero ir e vir
e assim transbordar pelos olhos
e poder molhar pedras quentes
e ser o movimento da pedra
que quase nada
move-se com a corrente.
Comeria todos os momentos
que passam incapturáveis.
Como chocolate,
comê-los com vontade.
Como pedras,
ou amor.
O amor que não se cansa,
consome e depois some.
Como a água,
molha sem pedir permissão
e como o sol, resseca.
Como amor como chocolates
e às vezes como pedras.⁵¹¹

⁵¹¹ GRILLO, Julia. "Ir e Vir". In: ____ Revista O Tempo nº 6.

BOCA RICA

Ericson tinha a rua como proceder de vida: cruzar a cidade, mapear as possibilidades, conhecer as pessoas e criar oportunidades incessantemente - e em Fortaleza não foi diferente. Era comum que desaparecesse e retornasse com um novo personagem a nos apresentar, um novo lugar que tínhamos que ir, ou até mesmo uma nova apresentação agendada - e por lá foi assim. Desde que nos conheceu Ericson tinha crença na Aneura quase tão romântica quanto a nossa - pelo fato de sabermos fazer canções, cria que faríamos grande sucesso comercial. Por mais de uma vez ele investiu seu trabalho nessa impressão (como havia feito no Planetário) e, no meio da Bienal no Ceará, nos informou que havia agendado para nós outro show na cidade. O CEP também teria mais um dia, mais livre e louco do que na Bienal, ocupando o tradicional Teatro Boca Rica.

Convidamos Cabelo para encerrar nossa nova apresentação com uma participação. A boate era literalmente do outro lado da rua do Boca Rica - sairíamos de um palco para em três passos subirmos em outro. Os dias de CEP na Bienal haviam provocado euforia entre grupos de jovens poetas da cidade, que passaram a frequentar nossas apresentações ao longo do tempo que ficamos por lá, e a expectativa para essas despedidas, tanto nosso show com Cabelo quanto no Teatro Boca Rica, eram as melhores.

Quando chegamos para o show, o lugar era em verdade uma boate, dessas acostumadas com a música mais comercial do momento, onde a elite da cidade gasta seu dinheiro, atendentes servem bebidas em roupas mínimas diretamente na boca dos clientes e sobem no balcão para dançarem o *hit* da ocasião. Nada poderia parecer mais oposto a nós: éramos uma banda essencialmente punk, com pitadas experimentais e radicalmente autoral - estávamos, portanto, apavorados, e o jeito foi recorrer ao álcool para encontrar sentido onde não havia. Faríamos o show como um gesto em desafio.

Começamos com o máximo de energia possível, e então o inesperado se deu: as pessoas passaram a se balançar, sorrindo e se divertindo, feito fôssemos uma banda pop - e foi isso que nos tornamos. Aos poucos toda a boate dançava um som que não se encaixava em nada com o cenário ou a cena - mas não nos importamos, e gargalhamos durante todo o show. O encerramento teve para nós sentido

tocante: quando Cabelo veio cantar, Dado também subiu no palco e assumiu o violão de Botika - reencarnando assim parte do Boato. O show acabou tão bem quanto começou e, incrédulos, atravessamos a rua para o Boca Rica.

Desse CEP me lembro menos ainda - de Pedro e Botika no alto do teatro atrapalhando Chacal com uma espécie de vara, como se tentassem pesca-lo, de alguém sendo atirado dentro de uma lata de lixo, e de que o clima era deliciosamente caótico. Não sei se foi bom, mas sei que adorei. Por anos seguintes receberíamos e-mails de pessoas que estiveram presentes tanto na Bienal quanto no Boca Rica, nos contando sobre a importância de terem assistido aquele movimento, e relatando eventos e outros pequenos movimentos que nasceram então no subterrâneo cultural da cidade. A lenda reza, portanto que a passagem do CEP por Fortaleza, junto do incansável trabalho de Carlos Emílio, fez surgir focos de poesia por lá. Tomara.

O CEP 20.000 teve várias incursões fora de seu habitat natural, o Espaço Cultural Sérgio Porto. Fizemos três edições em Niterói: duas no DCE da UFF e outra no Museu do Ingá. Fizemos duas no Circo Voador, um circuito por seis lonas culturais no subúrbio e na zona oeste do Rio. Uma apresentação lendária em Fortaleza, com um grupo de doze pessoas entre poetas e músicos, produzida por Carlos Emílio Correia Lima dentro de uma Feira do Livro.⁵¹²

A estadia em Fortaleza havia sido também pessoalmente transformadora. Me aproximou ainda mais de Viviane Mosé, que se tornaria amiga íntima para toda vida, e afastou a Aneura: a banda encerraria suas atividades pouco tempo depois, sem jamais lançar seu disco, "Agora Só o Silêncio" gravado no belíssimo estúdio sinfônico da Rádio MEC, no Rio (com direito a uma participação de Pó nos coros da canção "Mastigação", nosso principal número nos shows). Com aquela força transformadora que uma viagem desse calibre pode ter, a ida a Fortaleza também provocou minha única briga com Zarvos - então e desde então - que faria com que eu me afastasse do CEP.

Se as disputas internas eram intensas entre todos, eram especialmente tensas entre Zarvos e Tarso. Quem vai se apresentar no mês que vem? Quem vai se apresentar de novo? Quem é bom e quem não é? Esse poeta vai invadir o palco de qualquer jeito, esse outro nunca tem coragem de subir e falar. Tarso trouxe poetas

⁵¹² CHACAL. 2010. p. 173

que se tornaram emblemáticos do período, como Laurent Gabriel, Mariana Cersosimo e Fernando Gabão, mas a preocupação com o tempo, a hora extra, a multa e a briga na prefeitura tornava essa uma disputa ferrenha - tanto antes quanto durante o CEP. Tarso, por sua vez, jamais foi tímido em defender suas sugestões - e as brigas com Zarvos eram proporcionais. O fato de Tarso cuidar da feitura das publicações criava mais um ponto de tensão e disputa - amigável porém ferrenha - entre Zarvos e ele. Quando fomos para Fortaleza, a relação profissional entre os dois parecia desgastada, e Zarvos se mostrava impaciente e desinteressado por uma solução. Quando voltamos me contou de súbito: havia convidado Domingos para entrar no lugar de Tarso, que ainda não sabia sequer que seria tirado do grupo.

Eu fui expulso do CEP, e não lembro bem o motivo. Acho que não houve um episódio específico que tenha sido a gota d'água para minha saída. Olhando para trás, me lembro que tinha muitos atritos com o Zarvos, mas acho que o principal motivo foi por conta da coleção Século 21, porque ela virou um 'hype', e as pessoas queriam estar na coleção. Eu, de certa forma, era o editor, por mais que a gente decidisse quase tudo coletivamente. A Coleção começou a virar motivo de brigas e disputas: ele queria fazer as coisas do jeito dele, e eu queria dar toda atenção aos mínimos detalhes, e nesses debates a gente divergia em muitas coisas. Acho que nesse processo ele encheu o saco de mim.⁵¹³

Eu não me conformei. Tarso só foi informado de sua saída através de uma ligação de Domingos, e decidi tomar as dores do meu amigo, e deixar a coordenação do evento. Não me afastaria em completo das reuniões, das decisões ou muito menos dos eventos em si, e segui me apresentando no CEP - mas não iria mais assinar nem ter responsabilidades oficiais. Três anos haviam se passado desde nossa chegada, com dois deles dedicados integralmente ao evento em todos os sentidos. Era um bom tempo, talvez fosse mesmo a hora justa.

Zarvos lembra do ocorrido em intensidade diferente, tanto sobre a saída de Tarso quando sobre minha posição: para ele, mais do que qualquer coisa foi um processo natural, cíclico e sem maiores dilemas. Aqui, portanto, a contradição será a narração e, seja como for, a briga durou somente o tempo do voo de Fortaleza para o Rio, e a contenda não abalou em nada o afeto e o significado daquele momento: nenhum de nós jamais deixou de ser amigo e companheiro até hoje.

De todo modo, Zarvos estava também tomando uma decisão dura que considerava importante para que o CEP pudesse seguir como ele achava que tinha de ser. Era justo. Era um absurdo. Foi como foi. Domingos, que nada tinha a ver com

⁵¹³ ARAÚJO, T. Entrevista ao autor. 29/01/20

isso e mal entendia o que havia acontecido, estava ávido para entrar, conversou com Tarso com correção, e trouxe novamente a renovação que daria ao CEP do Zarvos mais alguns bons e importantes anos de vida.

A impressão que tínhamos era de que o Zarvos estava sempre de malas feitas no CEP - sempre querendo ter certeza de que alguém estava pronto para assumir aquele animal por inteiro, para ele poder ir. Mas ele nunca foi embora enquanto estivemos ali: somente em 2006, quando já trabalhava há anos somente com Domingos, Zarvos se afastou – ou, segundo ele, foi “afastado” pela RioArte - e sua edição do CEP - o CEP do Zarvos, o CEP 20Milsica, o segundo CEP – enfim se extinguiu. A partir de 2006 o CEP passaria a ter somente uma edição mensal.

Botika hoje questiona em autocrítica a importância disso que chamamos em recorte de "nossa geração" dentro do CEP - a importância para o evento e, a partir disso, para a cidade. É questão válida e difícil de ser respondida. Seria possível, inclusive, sob parâmetros atuais, recodificar a importância do próprio evento como um todo.

Partindo do pressuposto, porém, de que essa importância geral existe e merece o presente grifo, creio que "nossa" geração foi relevante na medida em que manteve o CEP funcionando, vivo e renovado, como hipótese aberta naquele espaço. Quem já conhecia o evento poderia novamente (ou finalmente) se apresentar ou simplesmente estar lá, e quem não conhecia seguia podendo experimentar outra hipótese de palco, de convívio, de troca, de abertura que ainda havia naquele ponto do Humaitá.

Quando a sua geração toma a frente da organização e da pauta, acontecem novas coisas. O Tempo, a Coleção Séc. XXI, novos artistas, muitas coisas voltam a acontecer com mais vigor. Acho que tinha passado uma fase onde as coisas estavam muito soltas, muito sem propósito, para publicação por exemplo. Era de repente um momento de reinício, com uma geração nova, e outros procedimento. A gente ia alcançar outras coisas. Foi quando o Ericson veio até mim e disse ‘Chega. Agora a gente precisa publicar. Não dá mais’⁵¹⁴.

Thiare chegava no CEP junto com a gente, mas possuía um ponto de vista singular e especial para notar o que estava acontecendo. Nos conhecíamos há anos, ela era amiga pessoal de todos, e em pouco tempo passaria a fazer parte do mesmo movimento também como produtora e apresentadora.

⁵¹⁴ ROCHA, P. Entrevista ao autor. 05/03/2019

Vocês eram meus amigos de infância, mas a figura do Zarvos era muito impactante. Rapidamente aquilo se tornou algo importante, como um grande acontecimento social, intelectual, profissional e existencial na vida de vocês e de todos nós.

Mas a maneira como o Zarvos conduzia tudo aquilo era incrível e era muito nova. Podia beber, podia rir, podia errar, podia improvisar, podia mudar de ideia, enlouquecer, mudar tudo. Era um grande evento vivo, algo muito sensível, em especial na presença do Zarvos. Ele conseguiu juntar um monte de gente e recriar o evento.

O CEP do Zarvos naquele momento tinha qualquer coisa sobre romper todas essas estruturas de reconhecimentos. Você nunca entendia se aquilo estava louco demais, se aquilo estava perdendo o controle, Se tinha na verdade uma organização, o que podia, o que não podia. Tudo podia acontecer.⁵¹⁵

Parece haver, no entanto, um ciclo natural dentro do evento, para quem entra jovem na coordenação do CEP ao lado do Zarvos. Como o de uma fruta: um tempo para começar a amadurecer, um pouco mais para chegar ao ponto perfeito, até que o ponto passa e é hora de saltar da árvore. Havia sido assim com Michel, e foi assim também com a gente. "Quando vocês entraram, imediatamente se tornaram a segunda geração - com um público que se renova, com artistas novos participando, em muito pouco tempo isso ficou claro. E aí, a primeira geração se torna histórica", diz Thiare.⁵¹⁶

Há também um lado da experimentação que aponta justamente para a juventude, a ausência de experiência. É natural que o CEP procure se rejuvenescer de quando em quando: boa parte de sua anarquia é também um sentimento juvenil, independentemente de nossa idade cronológica. Essa é também uma linha - que une o CEP aos *beats*, aos hippies, aos punks e aos marginais. "Se acabasse a bagunça, acabava a graça"⁵¹⁷, comenta Tarso, preciso.

Quando vocês entraram foi uma mudança essencial – porque aí os MCs eram jovens mesmo. Isso deu uma renovada e segurou aquele CEP por muito tempo. Havia o Chacal e o Zarvos fortes no início, e quando começou a desandar, Michel entrou e segurou, elevou a onda. Quando ele começou a desandar, entrou você e Botika, e seguraram também. Foi assim que tudo andou.⁵¹⁸

De todo modo, manter mais aceso e por mais um pouco o trabalho árduo de Zarvos e Chacal - e Michel, e Levi, e Pedro, e Ericson, e Viviane, e Carlos Emílio, e o Boato, e Bianca, e tantas mais - talvez tenha sido a tarefa da qual mais hoje me

⁵¹⁵ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

⁵¹⁶ Id.

⁵¹⁷ ARAÚJO, T. Entrevista ao autor. 29/01/20

⁵¹⁸ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

orgulho. Um pouquinho que seja, se o CEP ainda existe, não só concretamente mas como memória, como vago efeito sobre a cidade, nós contribuímos para isso.

Coloco os meus óculos no rosto
Como se junto viesse o mundo
Colo o rosto no mundo quando coloco os óculos

Os meus óculos são o único peso que me prende de voar

Se fugisse de tudo
Nu e sem dor
Ainda assim fugiria de óculos

Só fico sem eles pra dormir
Quando me engancho em um sonho
Pra continuar deitado (ou quando estou debaixo d'água)

Só tiro os meus óculos do rosto quando sonho⁵¹⁹

⁵¹⁹ PAIVA, Vitor. Poesia pra Boi Dormir.

CAPÍTULO 9

A poesia não explica, não justifica, não alcança verdades. Ela é a mordida na própria língua por uma gengiva de onde caíram todos os dentes. Não há explicações possíveis. Mas, pode haver milagres onde menos esperamos por eles.

Ana Chiara

UMA MULHER

Se pensarmos no CEP como um grande *happening*, as operações de acaso entram em cena com força exemplar. Assim como nas parcerias entre o compositor estadunidense John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, em que música e dança eram pensados de forma independente e se reuniam somente em performance, cada "parte" do *happening* que é o CEP é também criada em total autonomia. As "unidades" se reúnem de forma quase tão aleatória quanto através de um lançar de dados ou de uma moeda ao ar: é raro, afinal, que os produtores saibam minimamente o que cada artista convidado preparou para a próxima edição.

O ponto principal, e aquilo que ninguém reparava, era que a estrutura era baseada em tempo, da mesma forma que é um programa de rádio. Era dividida em unidades de tempo, e a dança e a música se juntariam no início e no fim de cada unidade, mas no durante elas seriam independentes uma da outra⁵²⁰.

Chacal sempre teve o acaso como um quase estilo de escrita - em jogos de palavras, consonâncias ou mesmo brincadeiras (que nada possuem de meras) que ajudavam a mover o poema em direções inesperadas e a tornar o sentido dos versos mais singular e fresco, vertendo o conteúdo de sua poesia em pequenas ilhas de surpresa, dessa forma nunca dantes navegadas. Seu clássico poema "uma palavra" é uma espécie de estatuto, explicação, ética e meta-manifesto desse proceder - visto que é, ele próprio, também resultado.

uma
palavra
escrita é uma
palavra não dita é uma
palavra maldita é uma palavra
gravada como gravata que é uma palavra
gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa⁵²¹

"Uma Palavra" abre o livro *América*, de Chacal, comentado como parte da antologia *Drops de Abril* por outro mestre do verso, adepto do rigor mesmo quando rumando ao acaso. Paulo Leminski, no artigo "Drops, a poesia sem gravata", reconhece influências e estilos, mas em muito, o acaso e a miscelânea da vida como fatores determinantes da poesia de Chacal.

⁵²⁰ TOMKINS, C. 1978. p. 245.

⁵²¹ CHACAL. 2007. p. 312

Quem lida com a poesia, lida com o acaso e a sorte. Sorte de Chacal ter tido um tio como Oswald de Andrade, ressuscitado de sua suspensão, animado pelas convulsões dos anos 60.

Mas só a ressurreição de Oswald não explica o caso Chacal. Ele tem lá seus mistérios próprios.(...) Vejo nele outras presenças: a da Poesia Concreta, das letras de música popular, do mundo industrial e urbano que se abateu, irremediavelmente, sobre nós. (...) Nunca se soube ao certo que poetas representavam a tal "poesia marginal". Chacal só soube muito tempo depois. Depois de muita vida. Depois de muita poesia.⁵²²

Ao trazer essa poesia do acaso e da vida para dentro do CEP, foi Chacal quem iniciou tal operação de deslocamento. E, partindo dessa premissa, nenhum outro ponto foi mais determinante no estabelecimento do acaso como ponto essencial do *happening* que é o CEP do que, mais do que tirar a gravata da poesia, tirar as rédeas da plateia, e deixar a vida de todos invadir o evento.

Ampliando esse campo de atuação do acaso para além do palco, a plateia, no CEP, sempre foi elemento autônomo e volátil dessa equação. Diferentemente da maioria dos estatutos de performances ou apresentações gerais, a plateia não está ali para - ou somente para - assistir determinado artista: não é incomum que ela sequer saiba ao certo quem vai se apresentar. A plateia está no CEP para experimentar também, para vivenciar e receber essa roleta-montanha-russa de apresentações sem especial critério ou mesmo padrão qualitativo. Com tanta autonomia e tão pouca etiqueta pré-determinada, a plateia do CEP pode ser dura - até mesmo cruel - em sua autonomia. Não através de recursos convencionais como a vaia, mas sim pelo contraste na reação a uma ou outra apresentação - pelo desinteresse e até pelo mais franco abandono.

"Era muito comum que, quando alguma coisa incrível no palco deixava a plateia elétrica, e em seguida subia alguém mais frágil, menos intenso, que derrubava essa voltagem, em instantes metade do público saísse do teatro"⁵²³, lembra Thiare, melancólica pela recordação de alguém se apresentando para um teatro pela metade, enquanto a outra parte migrava pro bar, pro lado de fora, pro bater papo. O efeito colateral de um evento em que basta se *estar* para que a *obra* comece a acontecer pode ser esse: na quase ausência de quarta parede há certo ar rarefeito no que diz respeito ao acordo entre a plateia e o palco, e as apresentações também precisam lutar pelo oxigênio, para capturar o público ao encanto. Bianca Ramoneda, que vi-

⁵²² LEMINSKI, P. 1983.

⁵²³ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

nha da experiência do rigor no teatro, reconhece a importância de ter tido de enfrentar essa plateia por tantas vezes - como algo que jamais aprendeu nas escolas de atuação.

Eu me apresentava muitas vezes pra pessoas deitadas, em pé, de costas - em comparação com o que fazia, aquele teatro aprisionado... Ali descobri que estado de atenção não tem a ver com postura corporal. As pessoas podem estar atentas sem precisarem estar como um soldado. Essa era uma dinâmica do que se dava ao vivo, e isso me serviu pro resto da vida. Se as pessoas não estiverem prestando atenção você tem que se virar. Isso era a honestidade do mundo, que a relação do teatro não permite.⁵²⁴

Pois mesmo antes da preocupação sobre se sua performance estaria ou não "dando certo", há apreensão ainda mais essencial e cruel: o público pode simplesmente não prestar atenção. A liberdade, afinal, oferece muitas atrações, e entre o bar, os amigos, a cerveja, a paquera, o cigarro na entrada do espaço, a certeza de outras atrações que virão, o artista pode simplesmente ser posto de lado. "O CEP te coloca na zona de risco do desprezo", afirma Bianca. Mas era esse risco também que, para ela, fazia daquele lugar um espaço de experimentações e apresentações vivas. "Naquela época não tinha internet, então pra ser lida você tinha que ser, no seu corpo, a sua própria rede social", diz. "Era só você. A rede social era você - você é o meio e a mensagem"⁵²⁵.

Durante essa "segunda geração" do CEP, Thiare foi uma artista que explorou essa dureza como potencial, e soube extrair do aspecto "experimental" do evento oportunidade artística e também existencial - da árida relação com a plateia retirar combustível. "Era preciso inaugurar um acontecimento, bagunçar um pouco o estado das coisas lá dentro", ela diz. "Não bastava falar um negócio, cantar uma música e pronto. Minha pergunta sempre foi: 'Será que eu consigo fazer com que essa coisa *exista* aqui dentro?'"⁵²⁶.

A experiência prévia como atriz que trazia poderia ser uma dificuldade: o teatro é possivelmente a forma de arte mais difícil de se concretizar no CEP - de 'dar certo' enquanto acontecimento. Talvez por exigir estruturas (para uma janela um tanto precária e apressada como o CEP oferece), talvez por estabelecer uma série de convenções na relação entre público e artista, ou mesmo pela demora ob-

⁵²⁴ RAMONEDA, B. Entrevista ao autor. 30/05/2019

⁵²⁵ Id.

⁵²⁶ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

jetiva na montagem e no estabelecimento desse "acontecimento" - o que pode derubar a voltagem do CEP como um todo e esfriar a plateia - o fato é que em princípio outras formas, como a música, a dança, a performance e, claro, a poesia falada, pareciam navegar melhor na estrutura solta do evento.

Se Domingos realizou sua primeira performance no CEP - na qual falava poemas escondido sob um cobertor com *slides* sendo projetados sobre seu corpo/totem - por timidez, foi por perceber e intuir essa difícil natureza do CEP que Thiare empurrou o teatro para os lados da performance como seu caminho principal ali dentro. "Eu precisava chamar atenção. não podia estar num canto tímida falando, ou muito séria, muito teatral"⁵²⁷, diz, referindo-se à performance em que gritava um texto do filme *Nostalgia*, de Andrei Tarkovski, enquanto batia panelas (em uma época em que tal gesto possuía pouca ou nenhuma conotação político-ideológica). "Eu tava no CEP e era um texto do Tarkovsky - tinha que criar uma quizumba, chamar atenção, desafiar as pessoas"⁵²⁸.

O fato de não vir da literatura e nem seguir por ela não amedrontava Thiare - nem sequer lhe parecia importante: o CEP era, pra ela, essencialmente não um lugar da poesia, mas sim da experimentação. "O que me chamava mais atenção no CEP eram as performances, o palco, a maneira como as coisas se misturavam. Para mim antes dele ser um evento de poesia ele é um evento experimental"⁵²⁹.

Trabalhar com o acaso também me fez ver que havia todo tipo de coisa que pensávamos que não podíamos fazer, e obviamente isso não era verdade. Se você tentar, muitas vezes você pode fazer, e mesmo se não puder, isso vai te mostrar algo que você não conhecia antes.⁵³⁰

Suas apresentações poderiam ser vistas como esquetes mas, ainda que utilizassem falas muitas vezes oriundas de textos teatrais ou adaptações, a narrativa era menos importante que o efeito cênico. Como em "Ofélia", o discurso era utilizado não para afirmar o que era dito, mas sim para subverter ou mesmo se vingar do seu sentido - e tal empurrão na direção da performance era também uma maneira de, enquanto atriz, se afirmar. Se a prática corporal e a presença do corpo são elementos determinantes de uma performance (o que, no contexto do CEP, torna toda

⁵²⁷ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

⁵²⁸ Id.

⁵²⁹ Id.

⁵³⁰ CUNNINGHAM, M. 1985. p. 81

presença, no palco, no público, trabalhando ou passando, em uma presença performática), o afastamento dos acordos teatrais na direção da performance era também, para a artista, uma expansão de suas possibilidades estéticas mas também como mulher. O filósofo e psicanalista Félix Guattari apresenta paradigma entre estética e ética cara para tal perspectiva.

Partiremos, antes, de blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as significações coladas às percepções triviais e às opiniões impregnando os sentimentos comuns. Essa extração de perceptos e de afetos desterritorializados a partir de percepções e de estados de alma banais nos faz passar, se quisermos, da voz do discurso interior e da presença a si, no que podem ter de mais padronizado, a vias de passagem em direção a formas radicalmente mutantes de subjetividade⁵³¹.

No microcosmo da cena cultural da Zona Sul carioca o CEP vivia um bom momento quando da chegada da chamada “segunda geração” a que pertencíamos. Era novamente (ou seguia sendo) o lugar onde queríamos estar e nos apresentar. Mas a verdade é que, ainda que naturalmente as duas edições caminhassem juntas, dividissem louros e transbordassem uma sobre a outra, até meados de 2002 boa parte dessas mudanças e ebulições aconteceu dentro do CEP do Zarvos. Mais focado em sua geração, Chacal até então mantinha seu formato original e seguia heroicamente fazendo seu evento sozinho, com público fiel e elenco de qualidade, mas com efervescência reduzida em comparação à horda de jovens que invadia a outra edição. No aniversário de 12 anos ele enfim sentiu que era hora de convocar alguém para lhe ajudar.

"Eu fiz 50 anos em junho de 2000. Já tava parando de beber, não tava mais saindo muito, então ficava difícil acompanhar a cena", comenta. "Precisava de alguém mais jovem, que conhecesse a galera. Sem a galera a casa fica vazia"⁵³². Foi nesse momento que prestou atenção em Thiare, que se apresentou justo no aniversário em 2002. Ao fim da noite então a convidou para dividir com ele a produção e realização do seu CEP dali em diante.

Diversas artistas mulheres anteriores haviam brilhado, estrelado, se tornado as artistas mais importantes de uma noite, de uma época ou da história do evento: de Márcia X à Viviane Mosé, de Thalma de Freitas à Bianca Ramoneda, de Gisah Ribeiro à Leca Colasanti, de Tatiana Dauster à Patrícia Lopes, de Arícia Mess à Bia

⁵³¹ GUATTARI, F. 1992. p. 114

⁵³² CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

Grabois, de Bianca Jhordão à Camila Magalhães, de Eliska Altmann à Fabiana Egrejas, de Maria Rezende à Julia Grillo, de Elisa Lucinda à Juliana Coló, de Katia B à Luiza Marcier, de Gisela Campos à Suzana Vargas, de Clara de Góes à Raíssa de Góes, de Luciana Brites à Daniela Fortes, de Mart'nália às Nina Becker, de Teresa Cristina à Claudia D, de Luciana Coló à Jackie Esperandio, de Juliana Hollanda à Bia Provassi, de Nana Carneiro da Cunha a Camila do Valle - e tantas outras. Mas se hoje o cenário ainda é aridamente masculino, no início dos anos 2000 tal tema engatinhava, e o CEP, por mais aberto que fosse, era também um Clube do Bolinha de modo geral - não tanto na programação, mas muito na produção e curadoria. Muitas das artistas citadas participaram indiretamente da condução do evento, mas oficialmente Thiare foi a primeira mulher a assinar sua produção.

Quando somente se apresentava no CEP produzido por nós, Thiare afirma que não pensava em tal questão, mas diante do convite a novidade ficou clara. "E aí a questão passou a existir. Era uma mulher que passaria a convidar as pessoas, a ter o papel de curadora"⁵³³. Desde antes da convocação de Chacal, Thiare já seguia ali a linha de mulheres como Viviane, Elisa Lucinda, Márcia X e Maria Rezende que falavam sobre feminilidade em seus trabalhos e no palco do CEP.

"Ofélia", baseada no texto "Hamletmachine", de Heiner Müller, era uma espécie de redenção da personagem, que retornava ensopada de seu fim no texto original, com um imenso peixe de dentro de uma mala, e dialogava em desagravo com o príncipe da Dinamarca em um áudio em off. Em "A Mulher-esqueleto" baseada no livro "Mulheres Que Correm com Lobos", de Clarissa Pinkola Estés, Thiare entrava em cena carregando a cauda de seis metros de um imenso vestido desenhado por Luiza Marcier para falar sobre uma mulher que reconstruía, parte a parte, seu corpo - e com isso seu desejo, sua sexualidade, sua vida. Não por acaso, para seu primeiro dia à frente do evento, Thiare convocou Maria Rezende para lhe acompanhar, e enunciar o mais feminino poema possível.

Além da evidente e necessária reforma ética, a busca incessante por novidades e universos inexplorados, naturalmente que não só Thiare como todas as artistas mulheres eram um sopro refrescante de ar, uma renovação em espanto. Era o prenúncio de uma importante ocupação feminina que viria a acontecer dentro do

⁵³³ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

CEP cerca de 15 anos depois, mas que começava ali, a duras penas, pelo esforço de tantas mulheres fundamentais para a história do evento.

Uma mulher
é uma mulher,
ainda que palavras
e formas
não comportem
o conteúdo.
Uma mulher
pode ser um jeito,
uma costela,
um defeito.
Uma mulher
enche as medidas,
transborda pelos cantos,
contorna o desafios,
toca punheta,
e toca sino.
Uma mulher
pode ser um grito,
uma barriga,
um precipício.
Uma mulher,
pode ser um abismo,
ou porto,
e pode ser os dois,
e é⁵³⁴

⁵³⁴ REZENDE, M. 2003. p. 17

NOVA CENA

A diferença entre os dois CEPs foi algo que se estabeleceu com mais força e clareza quando Michel assumiu a condução por volta de 1995. "O Michel é um artista e um produtor extraordinário, e o palco se torna a praia dele"⁵³⁵, diz Chacal. Ao entender o evento integralmente como um grande espetáculo - e conduzi-lo feito um diretor, preocupado com cada aspecto dessa trajetória - e também ao se dedicar intensamente à expansão do público e do elenco de artistas, Michel pela primeira vez diferenciou em contraste um CEP do outro. Foi com essa "tradição" que nós dialogamos, e sob essa lógica quase dialética que construímos nossa versão do CEP.

"Aos poucos fui ganhando autonomia, ganhando a confiança do Chacal, e passei a interferir, debater a programação, sugerir mais coisas e ser contra outras"⁵³⁶, diz Thiare. Com Domingos de um lado, a essa altura conduzindo praticamente sozinho o CEP do Zarvos, e Thiare do outro auxiliando Chacal, a manutenção do bom momento inaugurado parecia garantida. No meio de 2003, a morte do poeta Waly Salomão, amigo do evento e de todos ali, trouxe de volta Michel para, ao lado de Chacal, Thiare e do também amigo e poeta Omar Salomão, filho de Waly, realizarem a homenagem *Um Alô pro Waly - alimento para as novas gerações*, que apresentou Jards Macalé com diversos outros artistas para celebrar a poesia, a performance, a música e a presença do grande poeta que partia.

Assim como João, Tarso se afastou inicialmente do CEP de forma mais geral, deixando de palpar e até mesmo de frequentar em um primeiro momento após sua saída - eu, ainda que oficialmente saído, me mantive próximo. Durante esse período, compreendido entre 2003 e 2004, Botika ainda fazia parte da produção, mas aos poucos sua menção nas filipetas passou a ser graficamente acompanhada de uma série de pontos de interrogação voadores (como se perguntassem se Botika de fato ainda trabalhava lá). A partir de 2005, seu nome já não era mais mencionado, e enfim somente mesmo Domingos conduzia, com talento e qualidade sob o olhar de Zarvos, esse CEP.

Sobrinho-tataraneto do poeta Bernardo Guimarães, bisneto do grande poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, neto do poeta modernista Alphonsus de Guimaraens Filho, sobrinho do poeta Afonso Henriques Neto e filho do artista plástico

⁵³⁵ CHACAL. Entrevista ao autor. 04/09/2019

⁵³⁶ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

Luiz Alphonsus de Guimaraens, Domingos definitivamente vem de uma longa linhagem. A poesia, portanto, para ele era parte de uma tradição, e trazia junto um pesado estatuto familiar - como um sentido invasivo e determinante, um tanto oposto ao encontro com as possibilidades infinitas que a arte pode oferecer. "Tudo com a poesia vinha de uma referência forte, meu avô, minha família - de uma tradição. O encontro com o CEP foi libertador"⁵³⁷, diz, apontando-o como a descoberta de um outro lugar para a poesia.

Se foi ali que se descobriu não só como performer mas que encontrou o poeta que seria, a verdade é que o CEP era mais um destino inexorável para Domingos do que um ponto fora da curva: seu tio Afonso era ligado à geração marginal e amigo de longa data de Chacal, e seu pai pertencia ao grupo da chamada "Arte conceitual" no Brasil, e havia inclusive filmado o lançamento dos *26 Poetas Hoje* - a iconoclastia e a contracultura, portanto, também corriam nas veias de suas influências familiares. "Foi depois de entrar no CEP que eu realmente entendi que o que eu fazia era performance, o grupo do qual o meu tio fazia parte, que meu pai era um artista dos anos 1970"⁵³⁸.

Não por acaso, dentro do CEP Domingos em sua obra cumpre os dois destinos familiares: a poesia e as artes plásticas. Mas se a horizontalização e renovação das influências, migrando as referências da distância canônica para a proximidade fraterna, ocorre com a maioria dos que se aproximam do CEP, no caso de Domingos tal renovação era ainda mais profunda, não só para o artista mas para a pessoa - suas referências, afinal, formavam também o retrato de família. "Em casa a influência era muito grande, mas no CEP descobri um lugar onde eu podia ser eu - sem aquele peso todo da aprovação, da identificação, sem a angústia da influência"⁵³⁹.

E essa talvez seja a melhor definição do funcionamento ou da existência de uma "cena" cultural - seja em um bairro, em um grupo, em uma cidade ou em um país: a renovação das referências e influências. Caem os cânones (ou ao menos seu predomínio), caem também as linhas bem definidas das tradições, e entram novos personagens - com novas linguagens, comportamentos, novas orientações e direções - comumente mais próximos e acessíveis, ao menos nos primeiros momentos.

⁵³⁷ GUIMARAENS, D. Entrevista ao autor. 08/02/2019

⁵³⁸ Id.

⁵³⁹ Id.

O diálogo deixa de ser, momentaneamente que seja, hierárquico e se torna diálogo de fato.

Outro personagem que viveu fortemente esse impacto foi o poeta Mariano Marovatto - que passou a frequentar e se apresentar no CEP na mesma época que Domingos. A experiência era artística, mas também se dava - se transformava - no campo corpóreo e existencial. “Eu ainda tinha a ideia de que poesia não era aquela bagunça”, conta. “De repente se impôs essa vivência do corpo, do CEP como um *happening* a ser vivido, e não somente assistido”⁵⁴⁰.

Pra mim ver os poetas no CEP era a parte mais chata. O grande lance era mesmo o imponderável, essa vivência de ser um lugar de acontecimentos meio mágicos. Me lembro de um CEP muito louco, que teve o ‘Cinema Manual’, em seguida teve o Rodrigo Sha tocando saxofone, e na sequência veio uma galera batucando um maracatu. De repente toda aquela galera entrou pela porta do Sérgio Porto, uns trinta jovens batucando forte. ‘O que está acontecendo? De onde vieram essas pessoas?’. Era incrível, como um sonho, aquilo acontecer ali, ao vivo, em uma noite.⁵⁴¹

Naturalmente que outro elemento determinante para o estabelecimento dessas cenas é um certo espelhamento entre contemporâneos. Se reconhecer em artistas de seu tempo é o melhor caminho para afiar sua própria arte e desejar a cena, a plataforma, o espaço, o momento, para si.

Tem a ver com essa caixa vazia repleta de gente – e encontrar a referência nos seus pares geracionais. É sobre ser uma espécie de hangar, com aquela nave estacionada que vai decolar em algum momento, com 50 milhões de peças e ferramentas diferentes, mas é como se tudo tivesse ao alcance da sua mão. Se em um hangar você normalmente ficaria com medo de encostar em algo para não derrubar o avião, o CEP é oposto disso: é um lugar que coloca essas ferramentas na sua mão, e você fica com vontade de mexer, construir uma engenhoca – essa é a sensação que me dava. ‘Eu quero fazer um troço pra cá, pra esse lugar, com essas pessoas’⁵⁴².

Evidente que as idades cronológicas são pouco relevantes nessas equações. Se Roland Barthes nos diz que “o contemporâneo é o intempestivo”⁵⁴³, podemos complementar tal noção a partir do que sugere Giorgio Agamben, para chamar de “geração” um grupo determinado não pela proximidade nas datas de nascimento,

⁵⁴⁰ MAROVATTO, M. Entrevista ao autor. 08/02/2019

⁵⁴¹ Id.

⁵⁴² GUIMARAENS, D. Entrevista ao autor. 08/02/2019

⁵⁴³ In: ____ AGAMBEN, G. 2009. p. 58

mas sim na maneira do enfrentamento de dilemas, transformações em seus contextos sociais, culturais, políticos peculiares à época, capazes de alterar a maneira como o futuro virá, mas também como olhamos o passado.

(...) contemporâneo é também quem, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, ler nele a história de maneira inédita, 'encontrar-se' com ela segundo uma necessidade que não provém absolutamente de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode deixar de responder. É como se essa luz invisível que é a escuridão do presente projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por seu feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.⁵⁴⁴

Alinhando-se à impressão dividida por Mariano de um sentido a que ele chama de "mágico", havia também no CEP um sentimento de "risco" - até mesmo de certo perigo - enquanto ocorria o evento. Tal sentimento era metafórico e, ao mesmo tempo literal: algo parecia que poderia sim dar errado, sair do controle, tomar direções inesperadas, tanto artística quando concretamente. "Esse risco estava em tudo", confirma Thiare. "Tava na plateia, no artista que ia se apresentar pela primeira vez, na condução do evento, em não saber o que que a gente ia assistir, tudo era arriscado"⁵⁴⁵. Não saber para onde aquilo ia era, na mesma medida, intimidador e estimulante.

Para o bem e para o mal, Isso foi um lance que me formou para caramba, e eu fiquei muito mal acostumada com essa sensação de uma coisa viva. A partir de um momento eu parei de ensaiar para me apresentar no CEP. Não era mais um teatro que eu ia representar naquele palco, uma reprodução de algo que eu tinha preparado em uma sala de ensaio: era um negócio que acontecia especificamente e somente ali. Nenhuma das performances que eu apresentei lá eu repeti em outro lugar. Eu preparei elas e realizei elas para o CEP. É na verdade uma espécie de *anti-teatro*, por definição, sem nenhuma rede de proteção visível⁵⁴⁶.

O esforço, portanto, era por conseguir fazer o espaço ser tomado por um sentimento. Mais relevante inclusive do que qualquer avaliação crítica sobre determinado trabalho era a capacidade de transformar aquela caixa preta em algo novo: cobri-la por sentido vivo, inédito e instantâneo, como urgência e necessidade.

Tinha um poeta chamado Kosta K que assisti em um dos primeiros CEPs, e foi como uma revelação pra mim. Ele era uma figura interessante, tinha uma performance maravilhosa, soava um pouco como Steven Wright, um cara que falava pouco mas era certo. Foi por volta do terceiro CEP, eu não tinha ideia de nada, e subitamente o sujeito anunciava

⁵⁴⁴ AGAMBEN, G. 2009. p. 72

⁵⁴⁵ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

⁵⁴⁶ Id.

que ia fazer chover naquele instante. 'Vou pedir a ajuda de vocês: comecem agora a bater um dedo no outro', ele disse. 'Agora dois dedos'. 200 pessoas batendo os dedos, e aos poucos começou a surgir o barulho da chuva, 'Tic, tic, tic...' 'Agora três dedos...' e naturalmente as pessoas já começavam a aplaudir com o efeito que o cara causou, e com isso a chuva aumentava - e as pessoas, vendo que o aplauso também era chuva, aplaudiam mais. Era uma coisa tão simples e ao mesmo tempo encantatória e eu, com 16 anos, fiquei embasbacado.⁵⁴⁷

O exemplo da performance de Kosta K é imbatível: além de concretamente transformar em *performers* todos os presentes - e o teatro inteiro em um grande acontecimento artístico -, K ainda o faz sem qualquer artifício tecnológico ou cênico. Se a baixa tecnologia costuma ser elemento importante tanto no faça-você-mesmo de modo geral quanto para o CEP, o exemplo de Kosta K é tão eficaz - e ao mesmo tempo tão alto em sua beleza - quanto possível.

Eu lembro que vendia, no Saara, umas lâmpadas de luz negra, que tinham uma flor dentro. Era uma flor, que você enroscava e ela brilhava. Alguém, não lembro quem, fez uma performance na qual espalhou bocais de lâmpada por todo o teatro. No escuro total começava a tocar 'As Flores do jardim de Nossa Casa', do Roberto Carlos - e o figura vinha enroscando as lâmpadas, que acendiam uma a uma. Era um troço idílico, quase romântico, com umas 20 dessas lâmpadas, mas que derramava um sentimento por todo o teatro. Era incrível!⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁵⁴⁸ GUIMARAENS, D. Entrevista ao autor. 08/02/2019

SOBREVIVÊNCIA

Com o evento cada vez mais adentrando sua adolescência, a efervescência, a vivacidade, a contundência e o risco foram aos poucos dividindo espaço, no arcabouço das forças formadoras do CEP, com novas sentimentalidades: importância, duração, permanência, mitologia, história e outros adereços críticos não menos importantes (e de charmes irresistíveis pela sobrevivência do evento), mas definitivamente mais conservadores. A maneira que isso poderia ser percebida nos dias não era clara - o CEP não estava se tornando careta, mas o risco aos poucos foi sendo domesticado, também pelo espírito do tempo e das circunstâncias, com mudanças nos horários do teatro e exigências mais severas sobre o comportamento do público e dos artistas dentro dos aparelhos culturais do estado.

O que não quer dizer, porém, que a loucura estivesse extinta e que as possibilidades quedassem amordaçadas. Zarvos havia voltado à velha forma, bebendo muito e deixando sua personalidade ébria tornar-se muitas vezes dominante, tornando recorrentes as brigas nos bares e as mais corriqueiras expulsões. Domingos seguia tocando, junto com o CEP, a *Coleção Séc. XXI* com louvor. Junto de Mariano, organizou o "Prêmio Ornitorrinco de Poesia", contrariando Zarvos, que se punha oposto a qualquer concurso ou destacamento oficial. "‘Não tem que dar prêmio pra ninguém, o CEP não é lugar de premiar', ele dizia, e ele tinha razão", admite Domingos. "Foi uma ideia para tentar entrar em contato com a imensa galera que circulava, eu achava que iríamos acessar uma produção que poderia estar repressa"⁵⁴⁹. O júri trouxe Tarso de volta, para avaliar os poemas enviados anonimamente junto de Domingos e Mariano. Quem ganhou foi Nadam Guerra.

Em 2004 o CEP rumava a uma rua sem saída clara, começando pela decisão de Thiare de se afastar da produção. "O CEP Foi importantíssimo pra mim, foi a fundação da artista que tava nascendo e que hoje sou"⁵⁵⁰. Aos poucos, porém, o assunto foi se tornando outro, seu coração foi se preenchendo por novos amores, e seguir fechando programação, produzindo tudo e sem ganhar dinheiro perdia para ela o sentido. "Eu quis sair, e foi simples assim"⁵⁵¹, confirma, concluindo mais uma vez o ciclo jovem que os personagens ali costumam cumprir.

⁵⁴⁹ GUIMARAENS, D. Entrevista ao autor. 08/02/2019

⁵⁵⁰ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

⁵⁵¹ Id.

Do outro lado, Zarvos vivia mais uma fase difícil, e a saída que encontrou foi de procurar uma instituição - não psiquiátrica, mas sim uma internação acadêmica: seguindo os passos de Ericson, que nesse mesmo ano de 2004 se tornou doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade, Zarvos ingressou no mesmo programa de doutorado na PUC-Rio. Era uma porta que se abria, que se oferecia como hipótese de renda, carreira e escoamento para sua produção e experiência - no auge do governo Lula, o momento começava a se tornar especialmente bom para a pesquisa científica, como seguiria sendo até por volta de 2015. O ingresso no doutorado afastava Guilherme, um tanto para o bem de sua saúde, do próprio CEP.

O doutorado de Zarvos era uma das diversas outras veredas que partiram do CEP e se tornaram vias próprias por volta nessa época: Chacal realizou em 2002 a performance *A Vida é Curta pra Ser Pequena*, dirigida por Cristina Flores inspirada no livro de mesmo nome, e em 2004 Michel enfim estreou *Regurgitifagia*. Formado em muito por textos produzidos para o CEP, a peça/performance trazia uma interface tecnológica que debatia a relação entre público e artista através de uma máquina que disparava choques no corpo de Michel a partir de qualquer estímulo sonoro da plateia. *Regurgitifagia* tinha sua alma conectada ao CEP, mas também vinha como passo além, e sobre esse momento Michel vaticina em paradoxo: "Era uma extensão, mas era também uma ruptura do CEP"⁵⁵². Como não poderia deixar de ser, a peça estreou no Sérgio Porto.

O Regu é um híbrido de peça e poesia falada, e tanto mais. Minha cabeça sempre foi fragmentada, misselânica. Eu já falava poemas que eram engraçados e ao mesmo tempo sérios, que eram agressivos e emocionantes. Essa sempre foi minha área de interesse – por isso o encontro feliz da minha individualidade com um evento como o CEP. Eu, como artista, sou um CEP. O Regurgitifagia era um espetáculo de teatro, de poesia, um espetáculo performático, físico, de body art, um *happening*, tinha participação da plateia, era arte e tecnologia, tinha uma invenção, era um monte de coisas – assim como era o CEP.⁵⁵³

O espetáculo viria a fazer grande sucesso em suas muitas temporadas estendidas no Sérgio Porto e depois no Teatro Cândido Mendes - e desde sua estreia o impacto dos textos e dos choques sugeria outro acerto no alvo do *zeitgeist* que confirmaria *Regurgitifagia* como um acontecimento especial. "Aquela coisa aparecer ali, naquele lugar, naquele momento, as pessoas estarem disponíveis para verem

⁵⁵² MELAMED. M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁵⁵³ Id.

daquela maneira, foi algo muito especial”⁵⁵⁴, reflete Michel. Enquanto isso, a saída de Thiare e o afastamento de Zarvos do CEP recaiam sobre os ombros de Chacal e Domingos com peso especial.

A relação criada com seus frequentadores havia sido sempre natural e espontânea: todo mundo sabia quando era dia de CEP, e ia. A partir de 2004, porém, Chacal passa a encontrar muita dificuldade de fazer o evento. "Sem tratamento acústico, tinha que acabar 22h, a vizinhança reclamando, a Lei do Silêncio atrás de nós. Fazíamos o CEP, mas a coisa foi caindo, caindo..."⁵⁵⁵

Apesar de estar imerso no doutorado e em suas próprias dinâmicas pessoais, Zarvos jamais se afastou de fato do evento, que seguia acontecendo em suas duas edições mensais. Sua relação com a RioArte, porém, se mostrava mais azeda, chegando a pontos irreparáveis. "Em 2006 eu fui expulso simplesmente", conclui. "A RioArte sempre mandava não me pagar. Alguma coisa aconteceu em nesse ano, não lembro quem foi o político que me sacaneou"⁵⁵⁶. Não é claro hoje o que de fato aconteceu, mas o fato é que, a partir de 2006, a segunda edição do CEP, nascida como CEP 20 Mílsica e criada para crescer e se tornar CEP 20.000, simplesmente deixou de existir.

Outra coisa que deixou de existir nesse ano, e que dificultou ainda mais a permanência de Zarvos e a manutenção do segundo dia de CEP, foi a própria Rioarte. Desde 2003 que os dez teatros ligados ao órgão já haviam passado para administração direta de Ricardo Macieira na Secretaria de Cultura, motivo que levou Fabio Ferreira, então presidente da Rioarte, a entregar o cargo. Macieira havia sido presidente da Rioarte entre 1993 e 1999, e depois em 2001, quando se tornou Secretário de Cultura do Rio. Em 2006 enfim a Secretaria fagocitou tudo que era antes ligado à Rioarte: a transferência de tais administrações tornou o que era antes um trato amigável, direto e quase familiar no caso do CEP em uma negociação mais controlada, burocrática e careta – foi nesse contexto que Zarvos, mesmo tendo se comunicado diretamente com o próprio prefeito, Cesar Maia, perdeu seu dia de CEP.

⁵⁵⁴ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁵⁵⁵ CHACAL. Entrevista ao autor. 19/12/2019

⁵⁵⁶ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 20/06/2019

Para Chacal, foi Zarvos em indignação - justificada ou não - quem fechou as portas com a prefeitura, em uma decisão que até hoje considera precipitada. "Podia ter seguido, vocês terem seguido, outra galera, ou ter tido o cuidado de manter", reflete. "Foi sem conversa, mas foi uma perda grande. Tem demanda pra um segundo CEP, e é importante ter esse canal de escoamento"⁵⁵⁷. Se a longevidade sugere relevância histórica, também ilumina outro inevitável debate: o fim. Para Zarvos, ainda que celebre tudo que o CEP conquistou, Chacal poderia, após sua saída, ter se posicionado com mais contundência e clareza ao seu lado – ter lutado por sua permanência ou mesmo fechado as portas do evento. "Fiquei dividido sobre o Chacal, pois, por outro lado, acho que o CEP ter existido desde 2006 até hoje é super válido."⁵⁵⁸.

Domingos ainda produziu alguns CEPs junto de Chacal, mas sem uma segunda noite rapidamente viu minguar também seu ciclo. E Domingos foi nome essencial: sem ele provavelmente o CEP do Zarvos teria acabado em 2003, com um legado mais curto e menos luminoso. O poeta Lucas Viriato também ajudou Chacal na produção, que em seguida atravessou a rua até o Colégio Pedro II, para tentar novo formato - a primeira meia-hora do evento ser feita pelos alunos. Era, no entanto, no cruel horário das 19hs, a coisa trouxe brisa mas não se firmou. O CEP reduzia sua velocidade a uma primeira marcha prudente porém inédita. “Na época estava mal feito. Não sentia nada. Não tinha orgônio, não tinha massa humanística, amorosa, só uma pessoa lá, falando, falhando”⁵⁵⁹ diz Zarvos. Foi nesse contexto, em 2008, que a troca desengonçada de sopapos entre os dois aconteceu.

⁵⁵⁷ CHACAL. Entrevista ao autor. 19/12/2019

⁵⁵⁸ ZARVOS, G. Entrevista ao autor. 20/06/2019

⁵⁵⁹ Id.

FOGO

Essa marcha na qual o CEP passa a caminhar é também a marca que altera novamente o tempo e o ritmo dessa escrita. Entre 2007 e 2015, o evento entra em outra tonalidade de sua história – não exatamente um hiato, considerando que de fato não deixou de acontecer, mas em mais baixa voltagem, com menos público e menor impacto, salvo nos aniversários redondos, quando sempre retornou às páginas de jornal e encheu de pessoas a caixa preta do Sérgio Porto.

Pouco antes, em 2006, quando o evento completou 16 anos, o feliz lançamento do documentário "CEP 20.000 - Centro de Experimentação Poética", do cineasta Daniel Zarvos, ofereceu um bonito espelho a todos os presentes na exibição. Produzido de forma totalmente independente, trata-se de bonito documento, primeiro a reunir em longa-metragem uma parte dos tantos registros em vídeo do CEP espalhados pela cidade desde 1990. Ainda que tenha certo enfoque no período entre 2001 e 2006 (quando Daniel registrou a maioria das edições) o filme é também um rico apanhado da memória do CEP - ao fim, o saboroso mergulho deixa o feliz desejo de uma versão mais longa, com ainda mais material, pela importância e a diversão. Cópias do documentário, que pode ser visto na íntegra no Youtube, foram distribuídas a bibliotecas e centros culturais.

A vida não costuma ser tímida no que diz respeito às coincidências, e como se não bastasse o afastamento de Zarvos e o fim de sua edição do CEP, em 2007, quando Zarvos estava na Alemanha realizando pesquisa para seu doutorado, subitamente eu recebo um telefonema de minha mãe: "O CEP está pegando fogo!", ela repetia, nervosa, enquanto me perguntava se eu "estava" lá. Sem entender muito bem, lembrei a ela que já não trabalhava no CEP há anos, e que o CEP não era exatamente um lugar. Foi quando levantei a assombrosa hipótese dela, como sempre fez, estar confundindo o Sérgio Porto com o CEP em amorosa metonímia. Eu então morava há um quarteirão do Espaço, e corri para averiguar: de fato o Sérgio Porto ardia em chamas, que saiam pelo teto da galpão feito uma gigantesca cabeleira ao vento. Paralisei em prantos do outro lado da rua, entre a indignação e a resignação, assistindo ao "CEP" queimar.

O Espaço encontrava-se há fechado para mais uma grande reforma, que prometia modernizar novamente as dependências e enfim resolver o já mítico dilema acústico quando o incêndio se deu - e por isso felizmente ninguém se feriu. Apesar

de haver um corpo de bombeiros vizinho, os oficiais tiveram dificuldades com a água da rua, e precisaram utilizar a água do edifício ao lado - e assim o fogo ardeu por cerca de duas horas. Se as obras já seriam demoradas e inócuas, naquele caso a perspectiva era a pior possível.

O Sérgio Porto lambeu como uma língua, simples incompetência da construtora? Castigo dos céus? Uma guimba do vizinho? Retrato do descaso do poder público com a arte e a cultura? Eu prefiro achar que dessa chama renascemos mais unidos, se conseguirmos pensar e conversar sobre a importância do CEP 20.000 na vida da cidade. Se conseguirmos pensar e conversar sobre a necessidade da arte e da poesia na vida da cidade. Se conseguirmos pensar e conversar. Se conseguirmos apenas pensar.⁵⁶⁰

Voltei para casa e escrevi um e-mail para Chacal e Guilherme, esquecido de que o primeiro estava nos EUA e que o segundo estava na Alemanha, contando sem maiores detalhes do incêndio e, ainda impactado pela cena, perguntando o que poderíamos fazer. Ninguém sabia de nada: Zarvos em pânico me respondeu com uma dezena de e-mails, seguidos e desesperados, a fim de entender o que havia ocorrido.

Dei uma nadada, o parque está vazio e vou para o café com telefone e computadores. Abro o e-mail e um susto! Vitor Paiva manda um “o que faremos?”. O Sergio Porto pegou fogo! Quase engoli a manhã pelo estômago. Minha preocupação é se morreu gente. (...) Me lembro que o Sergio Porto tinha sempre a saída de emergência interrompida. Tenho pouquíssimos telefones do Rio comigo, o jornal da internet não diz nada e escrevo para Vitor, histérico pedindo detalhes, se aconteceu alguma coisa, que merda, e tenho que esperar o Vitor me confirmar o que houve, se não é uma maluquice dele, sei lá! Acho que vou ter um troço! Calma Zarvoleta, Zarvoleta calma, vou seguir o que tinha de fazer nesta manhã. Quando se está longe, toda notícia é amplificada.⁵⁶¹

O fogo começou por um problema elétrico, e o teatro estava mais uma vez interditado por tempo indeterminado - o CEP migraria para o Teatro do Jockey, na Gávea. Era um excelente espaço, bem equipado e vasto, mas isolado dentro do Jockey Club do Rio para não atrapalhar ninguém. Esse, porém, era justamente um de seus poréns: longe da rua e do fervor do Baixo Humaitá, o Teatro do Jockey, muito ligado no imaginário da cidade ao teatro infantil, não era um caminho natural para o público do CEP.

Ainda assim, Chacal seguiu, inabalável, e realizou bonitas edições no teatro, localizado na franja do Baixo Gávea. O CEP então já era de tal forma parte de sua vida que falar dele era como falar do próprio Chacal - e ainda é, como elemento

⁵⁶⁰ CHACAL, em seu blog.

⁵⁶¹ ZARVOS, G. 2009. p. 113

fundamental para entender as curvas mais complicadas dessa história. "Eu não queria desistir depois de 17 anos. Desistir era tudo que a morte queria que eu fizesse"⁵⁶².

Em julho de 2008 o espaço cênico do Sérgio Porto foi finalmente reinaugurado, com apresentações que ocuparam o teatro por uma noite inteira (Leca Colasanti levou, na inauguração, trecho de seu espetáculo "A Verdadeira História da Bailarina de Vermelho", definido em reportagem de O Globo como um "seminário filosófico-nonsense"). O CEP na reabertura começou de madrugada, com uma homenagem da atriz Martha Nowill à poeta Ana Cristina César. A alegria de voltar mais uma vez era imensa, mas o óbvio também debochava, ululante, de todos: a acústica seguia mal acabada.

Dois acontecimentos importantes se deram praticamente em concomitância com o aniversário de 18 anos do CEP: a abertura por Zarvos da loja e centro cultural *CEPensamento*, no bairro do Catete, e sua defesa de doutorado. A primeira era a mais louca loja da cidade, vendendo obras de arte, zines e outras produções jovens, e livros com a bagunça de esteta que lhe é peculiar. No local aconteciam também shows e edições do CEP - na inauguração se apresentaram as bandas Monstros do Ula-Ula, Os Azuis, Rodrigo Bittencourt, Casa de Versos e Os Outros (então nascente novo projeto musical entre mim, Botika, Rafael Papel, Eduardo Sodré e Fabiano Ribeiro). Nas "falas políticas e poéticas", Ericson Pires, Luis Andrade, Tântão, a então candidata a deputada Aspásia Camargo, e eu.

Se a abertura da loja se deu em necessária bagunça (com a participação especial da polícia para acabar com a balbúrdia) já a defesa de doutorado de Zarvos revelou-se um tributo em cerimônia acadêmica exótica e tocante. Realizada em junho de 2008 em defesa da tese *Branco Sobre Branco - CEP 20.000/CEPensamento (1990-2008) - Uma possível rota*, Zarvos teve em sua banca a Prof. Dra. Marília Rothier Cardoso como orientadora, o Prof. Dr. Roberto Correa dos Santos como co-orientador, e ainda o Prof. Dr. Ericson Pires e o Prof. Dr. Sérgio Mota. A arguição foi feita em uma sala abarrotada, com tecidos coloridos espalhados pelo próprio Zarvos em decoração, e as cópias da tese entregues aos que chegavam devidamente embrulhadas em tapetes de borracha como capas.

O evento foi intenso e emocionante. Ericson foi rigoroso e amoroso enquanto parte da banca, e Zarvos saiu dali como doutor com louvor e salva de palmas

⁵⁶² CHACAL. 2010. p. 235

através de uma tese profundamente experimental e influente - principalmente entre os artistas ligados ao CEP, que já se multiplicavam dentro da pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Oi, Guilherme. Cheguei à ideia de uma 'escrita indigente' (...) Sua escrita quer outra forma de existir, que não nasce de uma linhagem vertical, hierarquizada, de pai/pátria para filho, mas se espraia horizontalmente, buscando as conexões fraternais, os irmãos do CEP, a rede de amigos. A grafia indigente funda uma outra família. Na página escrita, o que se lê é quase uma ação entre amigos. O "eu" autoral mal sobrevive, sem as histórias, poemas, imagens, afetos que não lhe pertencem e que o atravessam⁵⁶³.

⁵⁶³ BINES, Rosana Kohl. In: ____ ZARVOS, G. 2009. p. 17

MAIORIDADE

Com a feliz notícia da reabertura do Sérgio Porto, mesmo que ainda acusticamente manco, o CEP pôde fazer 18 anos em casa - com a participação da banda Do Amor, do Chelipa Ferro, e muitos outros. Se, por um lado, finalmente a imprensa tratava o evento com o significado que possuía, por outro os tempos eram bicudos para Chacal tocando o CEP sozinho – mas os jornais começavam a deixar de pensar o evento como uma banal reunião excêntrica, e começavam a reconhecer seu evidente sentido seminal e influente. "O charme (e a longevidade) do CEP 20.000 está exatamente nessa falta de compromisso com a indústria do entretenimento e a total dedicação ao experimentalismo", diz a matéria "Diversão e arte", comentando os 18 anos então completados, assinada por Karla Monteiro. "A ideia é simplesmente formar artistas e também público. Uma pessoa para subir ao palco do Sérgio Porto não precisa ter um trabalho acabado, basta ter vontade de experimentar, de criar", segue o texto, que lembra também que o CEP lançou muita "gente boa" ao mercado - e oferece aspas para artistas caros ao evento, como Luiz Zerbini, do Chelipa:

O CEP é um projeto importantíssimo para quem está começando. É um lugar aberto. Não exige pré-requisitos, não precisa entrar na fila, ter projeto, ter patrocínio. Começou assim e continua do mesmo jeito. Nós só acontecemos porque tivemos esse espaço. A primeira apresentação do Chelipa foi no Sérgio Porto, em 1993.⁵⁶⁴

Outro que deu palavra à matéria e não reprimiu elogios foi o artista plástico Ernesto Neto:

O CEP é um grande acontecimento e deveria ser mais valorizado do que é. Me lembra o Cabaret Voltaire, na Suíça, onde foi inventado o dadaísmo. É um espaço para a experimentação. Um lugar extremamente vivo. Talvez seja a coisa mais viva que temos no Rio em termos de cultura.⁵⁶⁵

Nenhuma reportagem, no entanto, foi mais interessada e melhor escrita que a matéria "Vinte anos de experiência", de Miguel Conde, publicada no finado caderno Prosa & Verso, d'*O Globo*, em 27 de março de 2010, pelo aniversário de 20 anos do CEP. Ocupando três páginas incluindo a capa do caderno, recheada de fotos, citações, ilustrações e legendas, a reportagem tentava com evidente louvor

⁵⁶⁴ ZERBINI, Luiz. In: ____ MONTEIRO, K. 2008. p. 14

⁵⁶⁵ NETO, Ernesto. In: ____ MONTEIRO, K. 2008. p. 14

fazer jus à dimensão - crítica, cultural mas também literal, populacional - do evento e da efeméride. O trecho de abertura da reportagem é possivelmente o mais interessante parágrafo já escrito sobre o CEP na imprensa nesses 30 anos:

Numa definição provisória, cuja validação expira no fim deste parágrafo, o CEP 20.000 poderia ser apresentado ao leigo como um grande show de calouros vanguardista, no qual ninguém é gongado e a disposição para correr riscos vale mais que os vibratos impecáveis de qualquer finalista do 'American Idol'. Ou então, trocando o mini verbete pela micro-retrospectiva, poderia ser lembrado pelo auto de Natal em que o artista plástico Ernesto Neto tomava cerveja na mamadeira para melhor interpretar o menino Jesus. Ou pela cabeça de minotauro em papel machê que durante anos paramentava o mestre de cerimônias da festa, mas acabou imolada certa quarta-feira de cinzas no Baixo Gávea. E ainda de várias outras maneiras que seriam igualmente desautorizadas pelo poema 'CEP', de Chacal: 'só indo/ só vendo/ ouvindo/ vivendo'.⁵⁶⁶

O autor não economiza letras, por exemplo, para afirmar que o CEP era "o mais tradicional encontro de escritores, músicos, atores e aspirantes a alguma ocupação artística da cidade" e que "consolidou a tradição performática da poesia carioca iniciada nos anos 1970". Naturalmente que o duplo uso da palavra "tradição" nos trechos citados provocou um (justo) mal-estar: o centro da contracultura tornava-se um ponto de tradição.

Outro triunfo da reportagem é o box "Aos tapas e beijos", escrito com franqueza e coragem por Chacal, a respeito do "apoio oscilante" da prefeitura e da relação do CEP com a RioArte e o município. Chacal defende o CEP com clareza importante, elucida hipóteses e premissas de um projeto desse tipo, e faz justiça ao que a Prefeitura permitiu de melhor, distribuindo elegantes e necessárias porradas em quem merece. "A relação do CEP 20.000 com a prefeitura sempre foi conturbada", abre.

Devido ao estrondoso sucesso de público e mídia nos oito primeiros anos, a instituição fez vista grossa a alguns excessos (...) que naturalmente levavam a maioria das pessoas ao Sérgio Porto: poder respirar liberdade dentro daquele espaço cultural como se estivesse na praia ou no Baixo Gávea. Diversos presidentes do RioArte (...) nos davam força e permitiram o CEP se multiplicar em outros projetos como o Humaitá Pra Peixe (...) e as revistas "O Carioca" e "Inventário".

Mas depois do fechamento do RioArte, o que restava de bons projetos culturais na prefeitura foi por água abaixo. (...) Mas o CEP resistiu. O Sérgio Porto pegou fogo. Fomos para o Teatro do Jockey. O público estava acostumado à casa antiga e não foi. Enquadraram o CEP. Tinha que terminar às 22h (...) Mas o CEP resistiu.

O CEP faz 20 anos. O CEP atravessa gestões. Relação custo/benefício excelente. O CEP é (o) barato. Devia ter um em cada esquina. O CEP é o projeto da cidade. Não fosse o CEP 20.000 o CEP do Rio. O CEP se renova sempre. A poesia está no DNA da juventude.

⁵⁶⁶ CONDE, M. 2010. p. 1-2-3

Três ou quatro gerações de artistas do Rio e de todo o país passaram e continuam a passar por lá. O CEP está vivo. E vai continuar assim enquanto poesia houver.⁵⁶⁷

O período ao redor das comemorações pelos 20 anos do CEP, em 2010, foi também de aproximação com outro grupo de poetas, que ajudou Chacal na condução do evento à época, e organizou uma bela festa pelas duas décadas daquele palco. Em um momento em que praticamente todas as gerações anteriores haviam se tornado espectadores do evento, Alice Sant’Anna, que tinha trabalhado na feitura do livro de memórias de Chacal e despontava como jovem autora, junto de Lucas Viriato e de Mariano Marovatto começaram a ajudar na produção e apresentação com Chacal. Mariano em especial trouxe para dentro do CEP o evento “Crianças Insuportáveis”, no qual 4 poetas que não se conheciam apresentavam-se juntos, com uma trilha sonora realizada ao vivo por um músico.

O “Crianças Insuportáveis” durante vários meses foi a grande parada que acontecia no CEP. Foi o Bartolo, o Dimitri, foi uma galera bem maneira. Vinha gente de São Paulo, gente que ainda não tinha lançado livro. O Victor Heringer estreou no palco do CEP, a convite do Ismar Tirelli Neto, coisas assim. É um momento que o CEP, através de mim, da Alice e do Lucas começou a juntar esses autores que circulavam mais no Departamento de Letras, pra chegar por lá.⁵⁶⁸

Alice, Mariano e Lucas ajudaram a sustentar a continuidade do CEP por um período, e a comemoração dos 20 anos foi de fato uma grande festa com, entre outros, Opavivará!, Gabriela Bonomo, Luciana Palhares, Manu Borghi, Isabel Wilker, a banda Dia Hum, André Capilé, Éber Inácio, Pedro Luís, Bob N, o coletivo Ratos Diversos, a banda Os Azuis, Juliana Hollanda e mais. Carlito Azevedo, Chacal, Alice e Gregório lançaram o projeto “Estrondo”, um audiolivro produzido pelo selo Lado7 da editora 7Letras. O bolo de aniversário, performado pelo Opavivará!, tinha estampa de frutas e legumes, e levava um litro de uísque em seu preparo.

O encerramento da noite não poderia ser mais emblemático, com uma grande reunião do Boato que incluía Pedro Luís e levou de novo o público ao palco, para cantar “Marginália Pela Paz”. “Foi uma noite lotada, com um super bolo preparado pelo Opavivará!, com atrações diversas, show do Boato”, lembra Mariano. “E de repente chega o Ericson com uma equipe da TV Brasil filmando o programa

⁵⁶⁷ CHACAL. In: ____ CONDE, M. 2010.

⁵⁶⁸ MAROVATTO, M. Entrevista ao autor. 01/06/2020.

Oncotô, que ele fazia na época, e invade o palco”⁵⁶⁹, recorda. Como já havia feito tantas vezes, Ericson subiu ao palco, falou com Mariano, falou um poema.

Aquele que escreve é também aquele que é escrito
A potência de nadar no tempo
A insistência de sentir o frio
A querência de votar o acaso

Continuo a inventar o instante contínuo
Mantenho meus sentidos alertas, despertos
Imagino um mundo que não acaba, destaco
E não acontecerá mais coisa alguma
Que não se possa inventar⁵⁷⁰

A escrita de Miguel Conde para O Globo, portanto, coroava uma bonita festa pelas duas décadas do evento. Para além da imediata satisfação, porém, a reportagem fez transbordar um antigo dilema para esse grande personagem que justamente não era citado no texto: no dia em que a matéria saiu, Ericson extravasou na mesa de bar sua frustração por não ter sido lembrado e registrado. Era uma antiga sentimentalidade sua, que contrastava com o espírito sempre ativo com que participava do CEP: o de não pertencimento, de achar que não tinha seu espaço e valor reconhecidos, de não ser compreendido como artista importante ali dentro - em paranoia e ao mesmo tempo precisão.

Todos sentiam-se um pouco assim: um pouco importantes e um pouco preteridos dentro do CEP, mas Ericson de fato não é mencionado na matéria. Ao mesmo tempo, seu trabalho com o Hapax e principalmente seu espírito movente e provocativo, sua inteligência e compromisso político, seu humor e afeto foram forças das mais importantes - e por tudo isso ele de fato é um fundador. E não só do CEP: da vida de muitos que cruzaram com ele e mergulharam nessa de se mover ao seu lado. Ericson não podia ficar parado, e não se pode contar a história do CEP sem passar pela sua história.

(...) é que não sabíamos muito bem
como fazer as ações, ou o que
realmente
dizer
que não teria
tua reação imediata⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Id.

⁵⁷⁰ PIRES, E. 2010. p. 14

⁵⁷¹ ROCHA, P. 2014. p. 53

Apesar de sua fama de mau, nos últimos tempos Ericson parecia mais afetuosos do que nunca. Talvez o nascimento de seu primeiro filho o tenha adocicado ainda mais, ou certo reconhecimento por seu trabalho como professor, como intelectual, como articulador, a conquista de um cargo importante em uma universidade pública – apesar do amargor por querer “ser o David Bowie” – mas o fato é que com o tempo todas as pazes importantes foram feitas, as amizades sublinhadas, era o amor que brilhava, apesar de qualquer pesar.

Gosto de pensar que nos abraçamos e nos beijamos em carinho intenso na última vez que nos vimos - em um bar de plena madrugada, debatendo cultura pop, indústria cultural, Bruce Lee, Pelé e Bob Marley entre gargalhadas e arroubos cômicos de discordância, resolvidos através dos beijos e abraços citados. Em 17 de março de 2012, depois de um mês de intensa vigília em multidão no hospital acompanhando sua luta contra uma pancreatite aguda, o poeta, ator, autor, diretor, músico, compositor, produtor, performer, lutador, professor e faixa preta de Jiu-jitsu, bailarino e agitador cultural Ericson Pires, mestre e doutor em literatura pela PUC-Rio, criador do coletivo e banda HAPAX, do coletivo RRRadical, do coletivo Grupo Revolucionário Menino Jesus, do evento Cambralha, autor dos livros "Cinema de Garganta" (Azougue/2002) e "Pele Tecido" (7Letras/2010), além de “Zé Celso Oficina-Uzyna de corpos” (Annablume/2004) e "Cidade Ocupada" (Aeroplano/2007), pesquisador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ e professor adjunto do Instituto de Arte da UERJ, pai do Enzo, irmão de Ralph, filho de seu Gervásio e Dona Alzira e fundador do CEP 20.000 enfim parou.

O velório e enterro se deram como uma performance, com frutas no lugar de flores cobrindo seu corpo no caixão, e os nomes de todos os amigos e amigas enunciados, entre poemas e canções, pela multidão - presente! Em seguida faríamos todos uma bonita homenagem a nosso amigo no Circo Voador, para arrecadar fundos e amenizar os custos hospitalares para a família. Este presente trabalho não seria possível sem o amor, a dedicação, a insistência e o próprio trabalho de Ericson - no CEP e na cidade, mas também na minha formação pessoal.

Certos trabalhos exigem desembaraço

e um poema
certeiro assim como esse
deixa uma mancha
na imaginação

Essa mancha
é uma janela
encharcada de imagens grávidas.
É uma plataforma de lançamento lúdico,
palco de circunstâncias exageradamente felizes.

Quando o mar
já era mar
a terra não passava de uma rocha nua.

Ela não pôde paralisar-se com o encantamento
disso
e o poeta desfez um enigma
construindo um mirante
diante de um nó
e o mais importante
é que a resolução de um problema nele
nos leve tão adiante.⁵⁷²

⁵⁷² ROCHA, P. 2014. p. 11

CAPÍTULO 10

Só existe a realidade da rua

Bianca Ramoneda

XXV

A manchete de jornal não poderia ser mais clara: "Chacal entrega o CEP 20.000 a uma nova geração de produtores e evoca sua história em peça"⁵⁷³. Para o punhado de milhares de pessoas que cresceram e se importavam com o CEP, aquela era uma notícia bombástica: boa pela estreia do espetáculo teatral-performático XXV, mas surpreendente pela passagem de bastão. O espetáculo celebrava em 2015 os 25 anos do CEP com uma espécie de resgate-encenação daquela trajetória através de *highlights* - e, ao mesmo tempo, feito um Chacrinha historiográfico ("O CEP é um programa de auditório na Grécia antiga", escreveu Pedro Rocha no *Inventário*), o espetáculo também representava uma versão teatralizada de um CEP. "Não é o CEP, é uma peça", explica Cris Flores, diretora da montagem, em relato para a reportagem assinada por Luiz Felipe Reis. "Mas a ideia é que a encenação seja atravessada pela participação do público e de amigos, em determinados momentos, e que o espírito do CEP esteja presente"⁵⁷⁴.

XXV - *Um quarto de século de CEP 20.000* era um espetáculo híbrido e vivo como um *tour de force* realizado em cena por Chacal, com a bela direção de Cris Flores e assistência de Pedro Rocha. Para o final da peça, gravamos Thiare, Domingos, Nil e eu um vídeo rememorando em papo nossos passos e tropeços em anos de evento. Mas a grande coisa na reportagem era mesmo a mudança anunciada: Chacal estava se afastando do evento que ajudou a criar.

Para muitos o anúncio era uma surpresa por sua forma mas não tanto por seu conteúdo: não é exagero afirmar que, depois de 2010 e até o 2015 que se iniciava o evento viveu seu período mais frágil - pensar, supor e até mesmo vislumbrar o fim do CEP, para o mesmo punhado de gente, era exercício recorrente. Em mérito de Chacal, contra tudo e todos o evento jamais se deixou esmorecer pelo minguar dos apoios e até mesmo do público, e seguiu.

Não que o CEP em si, enquanto acontecimento artístico, tenha se tornado melancólico no período: como sempre foi, altos e baixos desenhavam uma topografia natural e rica do evento, que resistiu em suas tantas funções, sempre abrindo espaço para novidades, celebrando a poesia e sua própria história, fomentando, mesmo que em fogo baixo, a cena cultural carioca, e divertindo os que seguiam na

⁵⁷³ REIS, L. F. 2015.

⁵⁷⁴ FLORES, C. In: ____ REIS, L. F. 2015.

plateia, no posto, no bar. Mas, à luz do que fora, o CEP era então um vestígio - por mais que, como em outros momentos, estivesse sempre pronto para se refazer no que era: e é.

O final de 2014, porém, começou a mostrar que, ainda que exija horóscopo preciso e combinado, o CEP precisa de pouco para se reacender em si: poetas, música, arte, é claro, mas principalmente pessoas - jovens, a tal garotada, querendo se ver e se encontrar, na plateia e no palco. Uma nova turma timidamente começava a se aproximar e, para alegria de Chacal, entre eles estavam dois jovens dedicados, membros de uma boa banda que se apresentou: Juco e Gabo Lessa, filhos de seu grande amigo e parceiro Mimi Lessa. Junto de Juco e Gabo, Bianca Marzulo e a cantora Mariana Milani formavam a banda Netuno, que apresentou um belo show e que, segundo a reportagem, assumiam a condução do CEP dali em diante.

Tal chegada renovou em Chacal sua relação com o próprio evento. De certa forma, ver um novo grupo de jovens permitiu inclusive operar essa volta no tempo que o espetáculo XXV realizou, sem remorso, rancor ou qualquer empoeirada celebração passadista - tornava-se, como essencialmente é, algo sobre o agora, mesmo que tanto sobre o ontem. "É uma felicidade comemorar este aniversário de 25 anos em uma época de retomada do CEP 20.000"⁵⁷⁵, diz Chacal para a matéria. "Se ele estivesse em decadência ou desacreditado, não valeria a pena. Mas a nova geração voltou a ter interesse no projeto e os jovens passaram a ter um papel fundamental nessa história"⁵⁷⁶. A alegria de ver os filhos do amigo no palco do CEP se abriu em hipótese ao descobrir que aquela garotada, toda com não mais do que 18 anos, também mexia com produção. Como exige a tradição, o convite se deu na lata.

O CEP é isso, um encontro ininterrupto que passa de geração em geração. Eu o vejo como uma grande escola, algo realmente fundamental à concepção que tenho de educação. Aqui há o exercício artístico, um lugar em que você aprende, exercita e passa adiante. São 25 anos e muitas gerações oferecendo não só residência, mas resistência artística e criativa.

Nos últimos dois anos o CEP perdeu o apoio financeiro da prefeitura, o que tem dificultado as nossas atividades. (...) Nosso retorno é poético, artístico. É aquela renovada de ar que as novas gerações de artistas oferecem à cidade. É o livre ir e vir das pessoas que se encontram no CEP, o impulso à expressão e à criação que o CEP oferece. E isso vai continuar. Independentemente das condições, esse ímpeto continua porque a necessidade de expressão não morre.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ CHACAL. In: ____ REIS, L. F. 2015.

⁵⁷⁶ CHACAL. In: ____ CHACAL se despede do CEP 20.000 com novo espetáculo

⁵⁷⁷ CHACAL. In: ____ REIS, L. F. 2015

Tratava-se, portanto, de notícia tão louca quanto maravilhosa: era como se Juco, Gabo, Mariana e Bianca fossem eu, Tarso, Botika e João, e eu enfim fosse o Michel, o Levi, a Viviane ou a Leca. No dia 28 de maio não havia, portanto, outro destino, e me encontrei com Pedro no postinho para secarmos algumas geladas sobre o balcão feito fosse um ritual, e partirmos para ver o tal: o novo CEP. A expectativa era nenhuma porém toda.

Na porta do teatro a primeira surpresa: além do querido Mineiro controlando a entrada, um segurança nos informou que não era permitido entrar durante as performances - era preciso aguardar o "intervalo" para retornar ao espaço. Tratava-se de conduta inédita a exigência de uma conduta dentro do CEP. Entrar e sair quando desse na telha, incendiar o coreto e assistir de fora, jogar o jogo sem regra, para velhos transeuntes como eu e Pedro, era o chão de todo lance - essência incontornável da coisa.

No palco, a mais absoluta organização. Apresentadores vestindo *headsets* (os célebres microfones Madonna) anunciavam atrações feito distribuíssem prêmios, com a formalidade peculiar de eventos para a TV. Cheguei a brincar com Pedro: esse CEP a Coca-Cola toparia patrocinar. O mal-estar na civilização se encarnava, para além da chacota, em nós. Aquilo não estava certo, justamente por estar certo demais. Era profissional, era admirável, era esforço importante, era até mesmo salvador, mas não era o CEP.

É claro - e é fundamental deixar claro - que não havia culpa na cena. Pelo contrário, a culpa se houvesse, poderia ser de Chacal, Zarvos, minha ou do Pedro, menos da garotada que ali dava tudo de si. Pois aquela era a primeira geração a entrar no CEP sem ter assistido ou mesmo ter tido qualquer contato com os "fundadores" - não só as gerações anteriores, mas propriamente a primeiríssima geração. Juco, Gabo, Mari ou Bianca não haviam sequer ouvido falar em Levi, Joe, Boato, Emmanuel Marinho, Cazé, Márcia X, Viviane Mosé ou Alex Hamburger. Muito menos: não sabiam nem quem era o Zarvos, e mal sabiam, para além do velho amigo poeta do pai, maluco maravilhoso, quem era Chacal. Desconhecimento natural, cujo a correção não foi feita antes da turma subir ao palco. Produtores que eram, a fórmula soava simples: um artista seguido do outro, devidamente apresentado, com duração de performance determinada, suficiente simpatia, e pronto. Na prática, porém, a coisa era outra coisa, e eles literalmente não tinham como saber.

Ninguém dos que haviam assumido o CEP era escritor ou escritora. As intenções eram as melhores, como também eram os corações, mas é verdade que aquele foi o único dia que efetivamente pensei que o evento se aproximava do fim.

Quando o Juco veio eu tava quase chutando o balde. Eu tava no desespero, não tava mais aguentando carregar sozinho. Queria fazer a peça, tava mais interessado nos meus projetos. O Juco é filho do Mimi Lessa, meu parceiro querido. Eu sabia que eles não eram do ramo, mas tinha confiança.⁵⁷⁸

Para Chacal, a questão era "a falta de conexão com a Nuvem Cigana, os modernistas de 22, os *beats*", como diagnosticou. "O CEP tem que manter isso. O Juco tem uma cabeça mais global, mais profissional"⁵⁷⁹,. Uma história, no entanto, está dentro da outra, e o fato é que o CEP deixava de se parecer consigo mesmo - e com seus pares e antecessores. Passar a fazer parte do trilha do *showbusiness* e lutar essa luta parecia derrota certa: era um trilha para o qual o CEP não demonstrava talento algum. O CEP era forte na loucura: no trilha que ele próprio criou.

⁵⁷⁸ CHACAL, Entrevista ao autor. 19/12/2019

⁵⁷⁹ Id.

MAPA DOS SARAUS

Se em 1990 o CEP era praticamente um acontecimento isolado enquanto reunião de poetas, performers, músicos e artistas em geral para a experimentação - em que a titularidade de "centro" referida na sigla que o batiza possuía mais sentido -, em 2015 a cidade era outra, como também era sua produção poética e seus centros de experimentação. As manifestações e sentimentalidades advindas das jornadas de junho de 2013 provocaram um *boom* de coletivos e de produções engajadas - e, assim, o nascimento de eventos de poesia espalhados por toda a cidade.

O Sarau do Escritório, surgido na Lapa no final de 2013, decidiu em 2015 mapear o máximo de saraus possível acontecendo regularmente no Rio, Grande Rio e Niterói, através de uma chamada pública, que se reverteria em um site com mapa posicionando cada um desses eventos. Os números levantados - que, para mais ou menos, provavelmente hoje encontram-se defasados - impressionam: segundo o *Mapeamento dos Saraus RJ*, em 2015 havia 133 saraus em atividade na cidade, sendo 28 na Zona Norte, 27 no Centro, 27 na Zona Sul, 21 na Baixada Fluminense, 13 na Zona Oeste, 8 eventos itinerantes, 7 no Leste Fluminense e 2 evento exclusivamente onlines⁵⁸⁰.

A pesquisa aponta as jornadas de junho de 2013 como motivadora evidente: dos 133 saraus que responderam à chamada, 100 foram criados depois das manifestações, vasta maioria em 2014 e 2015. Poucos eventos listados já tinham mais idade, como o Terça ConVerso, criado em 2000, o Sarau do Zé Boné, no bairro do Riachuelo, criado em 2007, o Bom Dia, Poesia, criado na Ilha de Guaratiba em 1999, o Sarau Pedra Pura Poesia, criado em 2001 na Pedra de Guaratiba, e o Sarau PSG - Poeta Saia da Gaveta, do Méier, criado em 1993. Segundo o mapeamento, o CEP era o evento em atividade mais antigo da cidade.

Quando Santiago Perlingeiro descobriu que gostaria de ser um poeta - no que diz respeito à vida para além da pena riscando o papel - boa parte desses saraus ainda não existiam. Mais do que isso, ou muito menos, depois de descobrir a poesia de Vinicius de Moraes a partir das canções, e Drummond a partir de Vinicius, e Gullar a partir de Drummond, San desejou simplesmente conhecer um poeta vivo. Neto do jornalista e escritor Moacyr Werneck de Castro, sua casa lhe oferecia uma

⁵⁸⁰ Disponível em <http://mufaproducoes.com/mapeamento-de-saraus-rj/>

imensa biblioteca - mas como um memorial de fantasmas: todos os maravilhosos autores dali estavam mortos.

Primeiro descobriu que o ator e humorista Gregório Duvivier também era poeta, e através das redes sociais marcou com ele um café. Em seguida descobriu a poesia de Pedro Rocha, que não só era poeta, como era seu vizinho - e também vivo. A ele perguntou como fazia para publicar um livro. Pedro lhe indicou gráficas mas, como Gregório, lhe sugeriu que fosse ao CEP. "Eu fui sozinho. Soube que existia e fui. Lá eu perguntei para o Chacal se podia ler um poema"⁵⁸¹, recorda San, que leu em tremedeira, e na saída foi recebido por elogios de amigos e do próprio Chacal. O poema se chamava "Steinhager".

Me prender é fácil, eu
que passo deixo um rastro
em cada esquina,
me prender é fácil
me jogar, é fácil, numa cela
fria escura, longe da sua
da sua e da sua consciência,
me jogar é bem fácil
difícil é responder ao
combustível fóssil da minha indagação
é responder com o que quer
que não seja não:
de que vale a vida, vela de bolo
de aniversário? difícil
é me dizer
- senão cocaína, então o quê?⁵⁸²

Depois dessa trêmula estreia, San simplesmente deixou de frequentar ou mesmo saber do evento até meados de 2014. "Para mim nesse intervalo o CEP tinha acabado. Eu achava que ele não existia mais"⁵⁸³. Pelas mãos de Chacal, a ajuda de Cris Flores (que além de dirigir os espetáculos também produziu, apresentou e se apresentou em diversos CEPs do período), de Lucas Viriato e de outros, San estava enganado. "Nesse período teve os aniversários com o Opavivará, e eu montei o Farani 52, um grupo de alunos com bons poetas. Durou um ano ou dois. Eu abria o CEP com eles"⁵⁸⁴.

Depois de Gregório e Pedro, foi a minha vez: San me conhecia há questão de horas, e me perguntou se eu poderia lhe ajudar a se tornar um escritor. Disse que

⁵⁸¹ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

⁵⁸² PERLINGEIRO, Santiago. No Prelo.

⁵⁸³ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

⁵⁸⁴ CHACAL. Entrevista ao autor. 19/12/2019

não e que sim - que não havia o que explicar além de ler e escrever sem parar, mas que poderíamos inventar alguma prática em cima daquela angústia. Passamos a nos reunir no que chamávamos de aula, San trazia textos seus, eu trazia textos meus e de grandes autores, nós líamos, debatíamos e escrevíamos. Fizemos isso por alguns bons anos, depois ganhando a presença ilustre de João Ricardo Milliet também como "aluno", em uma das melhores experiências que tive como professor.

Em um desses encontros, San me pediu à queima-roupa que lhe contasse a história do CEP. Naturalmente que o tema indiretamente fazia parte de nosso repertório, mas seu pedido era proposta inédito até mesmo pra mim. Me armei com uma porção de livros, fotos, velhas papeladas, e lhe contei ao ritmo e sabor de minha memória, em gesto que, de certa forma, iniciou a presente tese. Ao fim, ele me disse que estava querendo voltar ao evento, querendo se aproximar do movimento. Ao terminar a história, comentamos que ele deveria produzir o CEP.

Quando, em 2014, foi cursar Letras na PUC-Rio, San descobriu onde estava o vasto restante dos poetas vivos que procurava. Lá trabalhou com Lucas Viriato no jornal literário Plástico Bolha, por onde conheceu nomes como Domingos, Laura Liuzzi, Ana Salek e Alice Sant'Anna. "Nos intervalos do trabalho com o Lucas para foi que eu li toda essa galera. Aí eu finalmente conheci os poetas vivos"⁵⁸⁵.

Do Plástico Bolha para o CEP era um passo - e o caminho seria mesmo esse, pois pouco tempo depois San seria afastado do jornal. Corria o início de 2015, época em que Juco e os novos produtores de CEP, amigos de bar e de vida de San, o convidaram para se apresentar.

Apesar da dedicação louvável, o CEP então claudicava, e Chacal sabia que a coisa não ia feito se esperava. Como tudo que acontece quando se tem 20 e poucos, os fatos se deram aos saltos: San se apresentou, logo foi convidado para ser curador de poetas, em seguida para meter a mão na massa da produção, até que, quando viu, já estava no palco anunciando sua seleção para aquele mês - com Chacal ainda ao longe apresentando seu espetáculo, mas de olho em tudo.

Em setembro se deu uma belíssima comemoração pelos 25 anos do CEP, conduzida por Chacal dentro do Parque Lage, em uma imensa oca indígena que a gestão de então, uma organização social intitulada "Oca Lage" e responsável também pela Casa França-Brasil, havia construído no parque, no coração do bairro do

⁵⁸⁵ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

Jardim Botânico. Nós, da "velha guarda", nos apresentamos em homenagem a Ericson - Domingo, Pedro Lago, Pedro Rocha, Zarvos, Amora Pêra e eu. Éber Inácio também celebrou e se apresentou, e o evento foi encerrado uma esfuziante versão de "XXV" adaptada para o espaço, na qual Chacal especialmente brilhou.

A promessa de se afastar e deixar o CEP na mão de uma nova geração, feita às pressas, prendendo a respiração e torcendo para que tudo chegasse intacto a um outro lado luminoso, falhava com dignidade, feito um foguete em curva descendente. "Acontece que depois, quando eu fui a um CEP que eles produziam e me senti um estranho no ninho, com dificuldade até de subir no palco, eu repensei isso"⁵⁸⁶, confessa Chacal, com o desdém salutar e intrigante que lhe é peculiar.

Eles foram imprimindo o jeito deles, que eles sabiam fazer. O Juco não conhecia o evento, mas conhecia a potência do nome e foi fazendo o que sabia e podia. Com ele poderia ter finalmente acontecido aquele CEP com patrocínio, estrutura, produção. Mas eu preferia acabar com o CEP antes de me sentir um estranho ali – de não poder ir ao microfone falar merda. Aí eu peguei o CEP de volta.⁵⁸⁷

Desde a virada para os anos 2000, quando Michel se afasta do CEP e o Sérgio Porto se afasta de seu passado mítico e mais caótico, que um mérito precisa ser dado a todos que, direta ou indiretamente, produziram o evento: diante da percepção e da conclusão da importância que essa narrativa possa ter, estivemos todos em algum momento segurando as pontas e mantendo a coisa em pé - e isso não é pouco. Dar continuidade mesmo que por uma noite, permitir que a coisa siga em frente e tocar a bola pro próximo é parte fundamental dessa história. E Juco, Gabo, Mariana e Bianca também completam esse elenco.

Mas há como sempre houve o delicado e impressionante balé que é o espetáculo de Chacal como mestre-de-cerimônias do CEP - e que vai além de simplesmente conduzir uma coisa levando a outra, e que em muito, para o bem ou para o mal, estabelece o espírito profundo de cada ópera mensal. Trata-se de estilo realizado com precisão em poucos e eficazes instrumentos: os poemas, os bichos, as vozes, os personagens, as sonoplastias, o caminhar irrequieto, até as interrupções, as inócuas tentativas de controle, a preocupação com o tempo, os passos que rodeiam e atravessam ao fundo. Chacal apresenta o CEP como o bailarino que é - seja o balé o que for. Estava claro para ele que era hora de retomar o CEP

⁵⁸⁶ CHACAL. Entrevista ao autor. 19/12/2019

⁵⁸⁷ Id.

Quando voltou pronto para colocar as coisas em seus devidos lugares - ou enfim fora deles - Chacal descobriu: o CEP tinha ganhado um edital. O evento havia sido inscrito no Fundo de Apoio ao Teatro por aquela jovem turma - ao longo dos anos, diversas outras tentativas foram ensaiadas ou arriscadas por esse tipo de suporte financeiro, nenhum com sucesso, até aquele final de 2015. Longe de ganhar uma fortuna, mas o CEP finalmente teria algum dinheiro para ser realizado.

CURADOR DE GENTE

Passou o ano-novo, passou o carnaval, e quando o primeiro CEP de 2016 chegou, com a promessa de um bolso mais cheio e um jovem futuro melhor, San encontrou-se diante de um cenário inesperado e inflamável. “Descobri que não tinha mais ninguém na organização - que só tinha sobrado eu e Chacal”⁵⁸⁸. A cizânia havia sido proporcional ao quebra-pau: completa. Ouro é veneno, e com a conquista do edital vieram as diferenças que se revelaram irreconciliáveis. A galera da Netuno queria administrar o dinheiro junto com Chacal, em divisão igualitária e proporções coletivistas, mas Chacal deu pouco papo para a sugestão: ele havia aberto uma firma, se mergulhado em burocracias, no mais, era fundador e realizador do CEP há 25 anos - lhe parecia justo, também como MC e nome forte por trás do evento, que ganhasse um pouco mais e que cuidasse do cofre. Faz sentido, mas a sabedoria juvenil, ainda que inexata, também é valiosa, e não teve jeito: Gabo ficou, mas o resto da turma debandou. O CEP para 2016 seria feito por Chacal, Gabo e San.

Minha relação com o Chacal era de muita admiração, era uma oportunidade incrível trabalhar com ele. Mas, ao mesmo tempo, eu via que ele não tinha braços para fazer a parada acontecer sozinho. Então montei uma equipe muito boa: No início era com a Flora de Carvalho fazendo design e as artes, depois ela saiu e entrou o Vidi Descaves. Chamei a Raquel Dimantas para fazer o cenário, Theodora Duvivier para fotografar, e o Gabo na produção junto comigo. Eu apresentava com o Chacal.⁵⁸⁹

Além de recolocar a poesia falada no centro, San trazia uma turma como arma, vívida e ávida, que passou a frequentar e se reconhecer por ali. Depois de anos comatosos, enfim começava a nascer uma quarta geração do CEP, a partir também da retomada do procedimento do encontro. “As pessoas diziam que eu era um curador de mesa de bar”, diz San. “Eu ficava de olho em quem era bom, quem era interessado, quem era interessante”⁵⁹⁰. A turma começou a ir, a se apresentar, o CEP voltou a encher e, aos poucos, a respirar.

Esse novo público começou a frequentar ainda em 2015, mas falando muito mal do CEP. Eu mesmo ia mas não entrava. Ficava na porta - brinco que só fui ao CEP de verdade a trabalho. O pessoal falava mal porque o formato ainda não estava muito ajustado,

⁵⁸⁸ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

⁵⁸⁹ Id.

⁵⁹⁰ Id.

era muito duro, estava recomeçando do zero. Aos poucos todo mundo foi entendendo o que estava fazendo ali - a gente no palco, os artistas e o público.⁵⁹¹

Se enxergar-se no palco é elemento determinante para a fundação de um novo momento - e, com San, essa turma passa a viver esse espelhamento (e o que mais seria se não isso a definição de "movimento" ou "geração" em sua instância mais franca e direta?). Assim, é também fundamental que os artistas acompanhem o processo, e que surjam nomes para ocupar, com corpo e obra, o espaço do palco - desse palco-espelho.

Com a chegada de San a turma que ocupa o CEP voltou a ser formada nas mesas de bar, nos esbarrões de rua, na troca de olhar, nos assuntos em comum, na curiosidade. Flaneur, escritor e boêmio por natureza, San consegue retomar a formação de um circuito, de bares e lugares, para a divulgação de "seu" CEP - com uma diferença óbvia e irrelevante para o sentido do procedimento, mas radical no que diz respeito aos signos de uma época: San jamais imprimiu uma filipeta de papel e entregou na rua, e a divulgação desse "novo" CEP foi integralmente feita no papo ou pela internet.

É claro que todo apontamento é injusto, e mesmo que levantasse artista a artista quem se apresentou no período - e agora coloquemos tal questão em três décadas de perspectiva - ainda sim seria pouco, mas, injustiça seja feita, alguns desses encontros foram especialmente instrumentais para a fomentação, entre palco e plateia, desse novo momento. Ana Frango Elétrico, as bandas Almoço Nu, Xana Xou, Mulheres de Buço, Os Dentes e Exército de Bebês, Catarina Lins, Tereza Seiblit, Marcelo Reis de Mello, Leonardo Marona e a turma da Oficina Experimental de Poesia, Juliana Travassos e a Editora Garupa, Maria Isabel Iorio, Breno Góis, Paulo Damasio, Agatha Kreisler e tantos outros ajudaram a formatar esse novo CEP que surgia então - e, entre eles, Julia Klien e o coletivo Vera K, e Italo Diblasi.

Com sua memória imbatível para poemas contemporâneos, bastaram trinta segundos de conversa apoiados em uma garrafa gelada para saber que Italo era um animal da fauna cepiana. Poeta e arqueólogo, boêmio e falador - desses que convocam um poema no meio da noite e transformam uma mesa em um sarau - ao tornar-se amigo inseparável de Zarvos, Italo ajudou a pavimentar o novo caminho do evento, com a galera, o espírito gregário e a alegria de ver os poemas acontecerem.

⁵⁹¹ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

Para San, dois poemas-manifestos foram determinantes como símbolos desse momento - e um deles, "Um manifesto, nem isso", é de autoria de Italo.

Hoje é o aniversário da execução
de García Lorca e se alguma coisa
mudou desde então, foi pra pior
eu estou na Central do Brasil
esperando que alguém me ligue
com uma notícia boa
não tenho vontade de voltar para casa
não tenho vontade de ir trabalhar
não tenho vontade de quase nada
e espero me apaixonar nos próximos minutos
há qualquer coisa de perverso em tudo isso
penso em Antônio Conselheiro
e em seu cadáver profanado
a santidade do mundo
é sempre mais perigosa
que qualquer diabo
(...)
tenho profetizado o fim dos tempos
com uma vontade aguda
de que o mundo dê merda
e quando isso acontece
é quando estou mais feliz, eu me digo,
basta desse teatro – vamos ver
até onde eles estão dispostos
a levar isso aqui
e eles estão dispostos a levar
a coisa bem longe
desde que não tenham que fazer
acontecer com as próprias mãos
quando eu era pequeno a minha avó
matou um porco com as próprias mãos
a mesma avó que me limpava o rabo
e que agora não existe mais
(...)
eu estou estudando a tristeza
eu sempre fui bom de estudar
eu sempre fui bom em ser triste
há dias em que sinto certo nojo
de ser homem
gostaria que todos menstruassem
para variar
às vezes recordo as pessoas
que amei e me pergunto se elas
estão mais felizes que isso
preciso logo colocar uma filha no mundo.

Apesar da retomada, os efeitos dos anos de baixa eram ainda visíveis - a impressão para muitos dessa geração era de que se tratava de um evento esvaziado de sentido e de gente. Até 2015, a pesquisadora Julia Klien nunca havia ido ao CEP, e só sabia algo sobre a partir de experiências e relatos terceiros - que nem sempre eram animadores. "A sensação que tinha era de que o CEP era muito zoadado. Meia

dúzia de gatos pingados, microfone sempre aberto, e pronto. Não era um rolê que minha geração frequentava"⁵⁹².

Tais impressões só começaram a ser revertidas em 2016. "Eu passei a ir quando o San começa a produzir, e não tinha ideia do que era o CEP antes. Minha referência do CEP é o San"⁵⁹³. Foi nesse período que a turma da Julia começou a se misturar a outras turmas e fervilhar novo momento ali - o quarto de sua história em verdadeira ebulição.

O rolê começou a dar certo, virou um programa, ficou legal. San fez bombar um evento que estava esquecido com a minha geração. Virou um evento *cool* - com bandas boas, poetas bons, uma turma boa. E o CEP serviu muito pra mim, na época, como um lugar de confluências de rolês, com o pessoal de outras universidades, pessoal mais velho do CEP, pessoas de outras partes da cidade. Eram pessoas que possivelmente não se conheceriam, e que passaram a se frequentar. Isso pra mim é a cara da "era San" no CEP⁵⁹⁴.

A ideia de que, para Julia - personagem que também se tornou relevante e ligada ao evento com intensidade nos últimos anos - a grande referência do CEP, para além de Chacal e Zarvos, é o San ilustra bem a salutar volatilidade e capacidade de adaptação às novas turmas que o evento ainda possui. Mesmo sobre Zarvos, que tornou-se amigo de Julia nas franjas do CEP mas não propriamente no palco, ela jamais o viu produzindo e apresentando uma noite - Zarvos é, para essa turma, uma espécie de eminência parda, uma personagem mítica que não atua na derme do evento, e sobre a qual eles mais conhecem os relatos do que propriamente os fatos.

A confluência de grupos e gerações diferentes em mistura possível a que Julia se refere é também determinante: assim foi em todos os melhores momentos do CEP. Nesse período, mesmo quem já tinha caminho e afeto prévio pelo evento - fosse Cabelo, fosse Pedro Rocha ou eu -, também voltou a participar dessa confluência. O CEP renascia em uma versão mais comportada e compacta, mas ainda assim luminosa e viva como não se via há quase dez anos.

É justo dizer que o bom comportamento e o tamanho reduzido do público, por mais que fosse sintoma dos tempos, era também efeito de causas concretas - em especial das novas determinações que passaram a imperar em teatros, centros culturais e boates por todo o país com rigor após o trágico incêndio na Boate Kiss, em Santa Maria, no Rio Grande Sul, em 27 de janeiro de 2013. Com o Sérgio Porto não

⁵⁹² KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

⁵⁹³ Id.

⁵⁹⁴ Id.

foi diferente: a lotação do teatro foi reduzida, adaptações estruturais e espaciais foram feitas, e a vista grossa se tornou, com razão, impossível. Mesmo com menos gente dentro do teatro, sem fumaça alguma da porta pra dentro e com a (quase) absoluta civilidade na coxia e nos camarins, o CEP novamente reluzia.

OCUPA CEP

O sombrio processo de impeachment ainda não tinha chegado ao fim, mas quando Michel Temer assumiu interinamente a presidência da república em 12 de maio de 2016, por conta do afastamento temporário da presidente eleita Dilma Rousseff, os efeitos do golpe jurídico-político então em andamento paralisaram o país feito um gás venenoso – e em maio, após Temer anunciar a extinção do Ministério da Cultura, prédios do MinC foram ocupados por manifestantes em todo o país. No Rio de Janeiro a ocupação foi massiva, e rapidamente ganhou a adesão de movimentos sociais, políticos e artísticos. A juventude ajudou a ocupar o prédio do MinC e, aos poucos, o histórico edifício Gustavo Capanema, em especial no vão de seus pilotis, foi tornado em uma espécie de centro cultural, onde shows, eventos e discursos passaram a acontecer praticamente todos os dias.

Botika envolveu-se com especial intensidade no processo, tendo dormido nos primeiros dias dentro do prédio ocupado junto com outros ativistas. A tensão era alta, sob constante ameaça de invasão policial, e por isso a festa tinha real sentido de resistência - a presença das pessoas trazia segurança à ocupação, que protestava não somente contra a extinção do Minc, como também contra o próprio golpe que viria a derrubar de vez a presidenta eleita em 31 de agosto daquele ano. Manter, portanto, a agenda de eventos funcionando era fundamental, e não demorou para que Botika convocasse a mim para juntos organizarmos mais um CEP - agora dentro do prédio do MinC.

A produção em si foi rápida e simples: a estrutura só podia ser o que a própria ocupação oferecia - pequeno sistema de som e luz e nada mais. Também não precisávamos de muito para convidar os artistas, que topavam na hora. Havíamos conhecido a cantora e compositora Ana Frango Elétrico poucos meses antes tocando na ocupação do Colégio Amaro Cavalcanti, a primeira escola do Rio a aderir ao movimento estudantil que vinha ocupando escolas em todo o Brasil. Falamos poemas na ocupação, Ana foi o claro destaque do evento, e não tivemos dúvidas em convidá-la para o CEP no prédio do MinC.

Se juntaram à Ana na programação as poetas Laura Liuzzi, Amora Pêra, Pedro Rocha, o grupo Mulheres de Buço, os cantores Matheus Torreão e Rubel – e San trabalhou comigo e com Botika na produção e apresentação. O evento foi bonito como praticamente tudo realizado no Capanema ao longo dos 73 dias de

ocupação - o plano era ficar no local até o governo Temer enfim "cair", mas no dia 25 de julho a Polícia Federal retirou o movimento de lá, que migrou alguns dias depois para o Canecão, fechada havia seis anos, e que também voltou a receber público e arte durante a ocupação. O Canecão segue abandonado e fechado e, no momento dessa escrita, o Ministério da Cultura está novamente extinto, transformado em secretaria pelo ainda mais sombrio atual governo federal.

O momento em 2016 era, portanto, trágico para o país, e participar das ocupações foi uma maneira não só de resistir politicamente como também de nos mantermos sãos e ativos. Todo o movimento das ocupações, que acompanhou o início da implosão política nacional, ajudou a insuflar ainda mais o surgimento de coletivos - que havia começado em 2013 e ganhado força com o levante feminista do Movimento Fora Cunha, em 2015. Foi processo fundamental para a solidificação do novo CEP, que em 2016 ampliava em muito o que havia começado no ano anterior - e que se tornaria ainda maior no ano seguinte: em 2017 o CEP voltaria a lotar o teatro todos os meses. Antes de 2016 terminar, a notícia do falecimento do querido Aimberê César, performer e amigo de quilate, praticante do zen-nudismo e que tanto lançou o próprio corpo em performance dentro do Sérgio Porto, entristeceu o CEP em algumas de suas melhores memórias.

Enquanto isso, nada no país parecia acontecer fora do cenário político em chamadas: cada passo era medido pela régua de temas socioculturais urgentes que haviam sido calados ao longo dos anos, e que se confirmavam em emblemas absolutos da real identidade nacional. Misoginia, racismo, homofobia, violência, desigualdade social, racial, de gênero - parte do Brasil parecia enfim tentar encontrar-se com essas piores faces nacionais, enquanto outra parte (e ambas metades obviamente mudavam, como ainda mudam, de elenco ao vento de cada tema) perseguia e lutava para novamente calar os fatos.

Foi no início de todo esse processo que o segundo poema-manifesto apontado por San como essencial para época foi escrito por Julia Klien. De energia luminosa e inteligência inspiradora, Julia não se diz poeta, ao menos não no sentido concreto do termo, que leva a pena ao papel em versos, mas "Manifesto Carnigráfico" significa de certa forma as transformações pelas quais o CEP viria atravessar, como também revela a poeta que, mesmo não sendo, ela é. Julia é também a voz mais alta a vencer com rouca doçura e inteligência o alarido do bar.

Sob o signo
 Do transtorno
 Da insubordinação irrestrita
 Da expressão metastática do corpo
 Excitado

Eu proponho
 Uma autocracia da poesia em todos
 Os seus espasmos
 A irradiação de uma arte genitalizada
 O têsão como método

Pela ebulição da linguagem
 Tatear as texturas do caos

TODOS OS MODOS de carnificar
 A palavra
 TODOS OS MODOS esquizoeróticos
 De estar na vida

Contra todas as contenções
 33 latejos por segundo
 Cadenciar todos os quadris

Pelos dispêndios
 Asfixiar todas as manhãs

Lábios, os laminados
 Peles, as permeáveis
 Corpos, os convulsivos

Pelo sopro e pelo breu
 Dilatar todos os sussurros

Delírios, os violentos
 Devires, os violentos
 E todos os vulcanismos

Pela indocilidade
 Tatuvar todas as retinas

Pelos afetos
 Afiar todos os gumes

Pelo derrame
 Alojvar todos os fluxos

:

Toda superfície será página
 Toda página será cama

A poesia será vaginal ou não será⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ KLIEN, Julia. Manifesto Carnigráfico (VERA K) Publicado originalmente na revista Vera K., sob o pseudônimo de Vera K., em 2015

O poema aponta em gesto frontal para uma das mudanças mais impactantes e positivamente transformadoras derivada das jornadas de junho de 2013: o levante feminista, superando as próprias jornadas como ponto de virada sociocultural no país. A tomada feminista seria também a principal transformação vivenciada pelo CEP a partir de 2018.

O "Manifesto Carnigráfico" é escrito como parte do surgimento do Vera K em 2015, coletivo de poetisas que também se torna uma revista - a primeira apresentação do texto no palco foi também a primeira participação de Julia no evento. Subiram, enquanto Vera K, a poeta Catarina Lins, a poeta e atriz Tereza Seiblit, a poeta e professora Ana Kiffer e Julia – a poeta e cantora Adriana Maciel participou da apresentação através de uma gravação. Todas haviam escrito poemas sobre essa personagem fictícia que dava nome ao coletivo.

Essa foi uma noite muito especial. Estávamos bêbadas de vinho, e a bebedeira nos ajudou a criar uma ambiência dionisíaca interessante. A Cata foi a primeira a ler, depois entrava a voz da Dri no áudio, numa gravação linda. Foi tudo partiturado, a performance foi legal. Depois da Dri veio a Ana, que leu de costas. Eu tava na plateia, e falei o manifesto no gogó, alto, sem microfone. Foi muito legal, e o pessoal gostou muito.⁵⁹⁶

Ainda em 2017, uma curiosa conjugação de coincidências fez do CEP de abril uma edição explosiva – a começar pela comemoração dos 60 anos de Zarvos. Além de alcançar a lotação, o evento terminou com a Guarda Municipal tendo de dispersar os atrasados, que tentavam pular o muro do Sérgio Porto e alegavam serem “amigos do Zarvos” para justificar a invasão. Esse CEP aconteceu quando Chacal não estava no Rio nem mesmo no Brasil, e foi todo conduzido somente por San.

O motivo da ausência oferece sabor ainda mais curioso : em um impressionante fechamento de círculo, Chacal então viajava, junto do poeta Ricardo Domesneck e da professora Ana Chiara, para Zurique, para uma performance conjunta dos “dois Ricardos” no reencarnado Cabaret Voltaire - um acontecimento "que rola uma vez na vida", como bem definiu, simples e resoluto, o próprio Chacal.

Enquanto isso, no Humaitá, placas de trânsito ou de sinalizações urbanas ornamentavam o cenário, preparado com fitas amarelas como de isolamento policial para o *CEP 20.000 Zarvolândia* - uma em especial, trazida por Ana Frango

⁵⁹⁶ KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

Elétrico, posta ao centro do palco, parecia feita para celebrar o aniversário de Zarvos: “PERIGO 60 km”. “A diretora do Sérgio Porto, quando viu o cenário, me procurou: ‘Santiago, me diga por favor que essas placas são alugadas’”, recorda San. “Só pude responder que eram”⁵⁹⁷.

Diversos poetas de épocas variadas leram poemas de Zarvos, e o evento pareceu bonito e caótico, como teria de ser. “Foi maravilhoso e catastrófico. Roberto Athayde subiu no palco e nunca mais saiu. Caio Paiva se apresentou com Dahmer, vocês da velha guarda falaram poemas”⁵⁹⁸, lembra San. Ironicamente, duas placas de sinalização do próprio teatro foram roubadas durante o evento. A identidade do gatuno ou gatuna é até hoje um mistério.

⁵⁹⁷ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

⁵⁹⁸ Id.

CADERNOS

Julia pode não se entender como poeta nem carregar "o peso de querer ser poeta"⁵⁹⁹, mas é definitivamente uma forte pesquisadora de poesia. Por isso foi natural para Chacal convocá-la para ser uma das editoras dos *Cadernos do CEP*, surgidos em 2017 para registro de um momento, sintoma do que Julia chama de "anseio contemporâneo por arquivar"⁶⁰⁰. A concepção dos *Cadernos* veio de San, que chamou Italo para ajudá-lo na curadoria e realização. Havia o público, os poetas, os poemas: "Porque não transcrevemos o conceito do CEP, de misturar tudo, para o papel - e juntar, por exemplo, uma Ana Frango Elétrico aos 18 anos com o Zarvos com mais de 60 em um livreto?"⁶⁰¹, propôs San. Chacal, depois de topar a empreitada em parceria e se animar com o projeto de uma nova publicação, sugeriu que Julia fizesse parte do conselho.

A ideia foi reunir grupos de poetas em cada *Caderno*, trazendo ainda um "posfácio crítico" comentando. A curadoria seria sempre rotativa, para (tarefa impossível) "evitar a treta"⁶⁰². Feitos manualmente, os *Cadernos* eram primos de segundo grau da *Coleção Séc. XXI*, mas com o devido crédito de total originalidade a seus desenvolvedores - além da diferença conceitual e curatorial primordial de serem antologias coletivas, é certo que seus feitores não tinham maior (ou nenhum) conhecimento sobre os livrinhos da *Coleção* - a "Ressonância Mórfica" acontecia outra vez.

A fagulha para a criação dos *Cadernos* só acendeu, porém, porque San já participava há alguns anos do projeto Colaboratório - um coletivo artístico/gráfico/editorial que atua entre o trabalho de uma editora independente e um grupo artístico, desenvolvendo publicações e revistas de arte. O Colaboratório começou publicando "Janela Destravada", de Carlos Meijueiro, e foi responsável pela interessante "Revista Suco", um projeto de revistas em formatos e linguagens experimentais, que lançou 18 números. O grupo também oferecia seus serviços de edição a custos baixíssimos para edições em quantidades pequenas. Curiosamente, não há segredo algum por trás do trabalho: somente uma boa impressora, o esmero dos participantes e a dedicação a costurar a mão cada (belo) exemplar.

⁵⁹⁹ KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

⁶⁰⁰ Id.

⁶⁰¹ Id.

⁶⁰² PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

Os *Cadernos do CEP* utilizaram essa estrutura inicial para serem concebidos. Já corria o ano de 2017, o dinheiro do edital havia acabado, mas o CEP encontrava-se novamente encantado - lotado de ponta a ponta, com o cheiro da pólvora dos bons momentos tomando-lhe o ar, como parte incontornável da agenda cultural da Zona Sul da cidade. A primeira edição do *Caderno* contou com poemas de Ana Fainguelernt (nome em pessoa física de Ana Frango Elétrico), Bernardo Valença, Fernanda Morse, Maria Isabel Iorio e Rafael Zacca, e sua chegada foi anunciada em matéria no Suplemento Pernambuco, estrelada por uma entrevista com Chacal. Na segunda edição, reunindo a poesia de Ana Carolina Assis, Catarina Lins, Leonardo Marona, Liv Lagerblad e Lucas Matos, a colaboração é celebrada pela pena de Chacal na apresentação do compêndio:

O CEP 20.000 sempre foi um espaço diverso, da fala, do grito, do sussurro, do corpo em chamas e das performances fulgurantes. Na fase heroica dos anos 90, publicar não era um desejo comum, era ainda caro e distante. Para xs poetas, bastava ir lá e falar seus poemas para aquele auditório intenso e turbulento(...)

Agora, neste milênio que ora avança, já íntimo do digital, e com pequenas editoras invadindo a praia do mercado, o CEP tem vontade de pegar carona nessa onda. Em parceria com o Colaboratório, experiência gráfica autogerida e que viabiliza a produção subterrânea, o CEP - através de seu conselho *jedi*, integrado por Julia Klien, Italo Diblasi, Santiago Lampreia e eu - lança uma série mensal de mini antologias dos poetas que o frequentam e orbitam seu universo⁶⁰³.

O posfácio crítico fixo foi batizado com o feliz nome de "Uma Boa Pinga a Título de Posfácio", operando trocadilho com o bar de estimação do CEP de então. Se Zarvos diz que uma geração se forma no bar, o Boa Pinga sendo tomado por uma centena de jovens saindo do Sérgio Porto em cortejo tornou-se cena a ser celebrada com frequência infalível. "As noites mais lindas do CEP foram concluídas no Boa Pinga", lembra Julia. "Eu adoro crítica de bar, é na verdade a que eu mais gosto. Não é uma mera extensão do CEP, é um cenário em si mesmo, é algo acontecendo"⁶⁰⁴. Alguns trechos selecionados do posfácio crítico da segunda edição do *Caderno* ilustram a experiência aprofundada e efetivamente singular (e também delirante e ébria, no sentido mais expansivo e instigado possível) a que Julia chama de "crítica de bar", e que efetivamente tinha início no Boa Pinga.

"Como falar de irmã, de irmãos, almas febris do CEP, sem ser parcial. Foda-se a crítica. Serei parcialíssimo. Serei o amor de quem não sabe e ama. Como um

⁶⁰³ CHACAL. In: ____ *Caderno do CEP* nº 2.

⁶⁰⁴ KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

primeiro olhar que se quer para sempre. Borandá!"⁶⁰⁵, escreve Chacal em um dos textos. Enquanto isso, em outro, Julia aponta para "uma poesia que não se contenta nem em apenas discotecar os ruídos externos (...) nem em puramente afirmar uma voz, numa possível subscrição da autonomia do poema"⁶⁰⁶.

Oposto ao devaneio medido em arroubos ou à gritaria cambaleante e desmedida que nossa primeira imaginação poderia sugerir sobre uma "crítica de bar", o mais interessante sobre as diversas "Boas Pingas a Título de Posfácio" é o colocar na prática de outra hipótese de olhar teórico e de escrita crítica. De certo modo, o plano-piloto *beat* e contracultural, desvendado por Ginsberg em seu esquema de transposição do charme pessoal para a fala-com-a-musa, também fica sugerido, ao menos como franca tentativa, transposto para a teoria e a crítica literária.

Assim como na *Coleção Séc. XXI*, muita gente publicou pela primeira vez nos *Cadernos do CEP* - e, de forma tocante para um "velho" frequentador como eu, o CEP se tornava novamente um *outro*. Raramente eu conhecia todos os poetas de uma edição dos *Cadernos*, da mesma forma que raramente conhecia uma parte grande sequer dos poetas jovens que se apresentavam no evento. A natureza do CEP exigia de mim - e imagine de quem veio ainda antes - total desapego, para assim, e só assim, poder celebrar aquilo como também a minha história: com o CEP deixando de me saber. Os *Cadernos* são também símbolos dessa continuidade – dessa vida do evento.

Os *Cadernos* surgiram como uma consequência dessa turma, desse momento encantado do CEP, sempre cheio, das pessoas com tesão de falar seus poemas. Eu conheci muita gente que chegava com 17, 18 anos, totalmente desavisada, e que queria comprar, assim como gente que colecionava todos os números dos *Cadernos*⁶⁰⁷.

Inicialmente o trabalho gráfico era totalmente *clean*, com capa lisa em cor chapada, informações escritas, o bom e velho logo do CEP, e dentro os textos em clareza reluzente - eram um registro, como um documento. "Não se tentava ser de outro jeito. Era como um poema mandado por WhatsApp, por e-mail, como as pessoas pediam pra levar o poema pra casa depois da leitura"⁶⁰⁸. Chacal, no entanto, não estava satisfeito com a parte visual, e decidiu alterar para uma estética mais

⁶⁰⁵ CHACAL. In: ____ Caderno do CEP nº 9.

⁶⁰⁶ JULIA, K. In: ____ Caderno do CEP nº 2.

⁶⁰⁷ Id.

⁶⁰⁸ KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

suja e próxima dos zines. Ele tinha razão, e o resultado foi melhor e mais forte - Julia ficou satisfeita ao ver os *Cadernos* superando a questão mera do arquivo. "Essas soluções caseiras, domésticas, eram naturais, eram engraçadas, eram experiências", diz Chacal, alinhando a operação com a estética de seus livros em mimeógrafo. "Foi esse espírito que retomamos com os *Cadernos do CEP*"⁶⁰⁹.

Na edição de número 9, reunindo a "velha guarda" que o novo projeto gráfico foi primeiro aplicado. Trazendo Pedro Rocha, Amora Pêra, Pedro Lago, eu e uma seleção de poemas de Ericson, o número é charmosamente adornado por xerox aparentes, cantos de folha evidenciados, restos e lixos incluídos e ressignificados como adornos visuais.

Os cadernos do cep, assim como o tecelão, seguem. Costurando aqui e ali, suas heroínas e heróis que, bichos de pena, tangem a lira direitinho. Aqueles que ousam atormentar os verbetes, acostumbrados à vida fácil do ininteligível papo furado(...)

Os cadernos do CEP estão de volta. Arrependei-vos e rejubilai-vos! Rejuvenesçam o espírito, o fêmur, a porra toda e venham aos pulos para o CEP, assustar os outros com sua irresistível forma de encantar, microfone, luz, galera, esperar por isso. Quem sabe suas palavras entram nesses deploráveis "cadernos"? Borandá! Boralá!⁶¹⁰

Se os cadernos floresciam melhores, o mesmo não podia ser dito da relação entre San e Chacal. Sobrecarregada pelo convívio ao quadrado entre os *Cadernos* e a produção do evento, a dupla trocava cada vez mais faíscas. Para Julia os dilemas começaram com a entrevista para o Suplemento Pernambuco, na qual o "conselho jedi" é somente uma vez mencionado; para San, no entanto, o início da treta é anterior "O Chacal inicialmente gostava muito, dava opiniões, vinha me falar que eu tinha a cara do CEP", afirma. "As coisas estavam dando muito certo e acho que o Chacal se sentiu um pouco ofuscado"⁶¹¹.

Não por acaso, em algum momento do segundo semestre de 2017, San decidiu convocar dois jovens ainda mais jovens do que ele para ajudar nas tarefas: Vicente Pessoa e Luiza Paranhos tornavam-se também parte da equipe. Mas o mal-estar entre ele e Chacal resistia e, fosse qual fosse o motivo, o fato é sempre mais pesado que o diagnóstico, e no início de 2018, San pediu suas contas e caiu fora - dos *Cadernos* e do CEP. Era mais um ciclo jovem que se encerrava.

⁶⁰⁹ CHACAL. Entrevista ao autor. 19/12/2019

⁶¹⁰ CHACAL. In: ____ Caderno do CEP nº 9.

⁶¹¹ PERLINGEIRO, S. Entrevista ao autor. 13/06/2019

Na condução do evento, em seu lugar ficaram Chacal, Vicente e Luiza. Nos *Cadernos*, Italo, em lealdade ao amigo, também saiu. "Ficamos só eu e Chacal", diz Julia. "Aí eu pensei: ou a gente arranja suplentes, ou não vai ter como. Conversei com Chacal, e a gente decidiu chamar o Victor Squella e a Bel Iorio"⁶¹². O conselho seguia "jedi", com excelentes curadores - Victor, além de poeta, é também um pesquisador arguto e dedicado, e Bel Iorio destaca-se como uma das melhores poetisas de sua geração.

O CEP estava sempre cheio, e o impacto da saída de San não abalou, em princípio, essa frequência. Simbolicamente, porém, era a quarta geração que começava a se afastar, e o CEP movia-se como um estranho autômato – para o bem e para o mal.

⁶¹² KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

RESPEITA!

Por ser uma caixa que, em um constante movimento de sístole e diástole, se preenche e se esvazia de gente, é difícil definir o CEP em um só semblante - quem seria, ao longo de trinta anos de atividade, a espectadora ou o espectador médio do evento. Mas é claro que alguns elementos se impõem, por força das contingências, tingindo o CEP de realidade. O fato, por exemplo, de seu palco principal ser no bairro do Humaitá, no coração da zona mais abastada da cidade, é um deles - e desta face se desdobram outras.

Diferentemente da absoluta maioria de eventos e acontecimentos culturais similares, o CEP 20.000 carrega consigo não só uma história longa e os diferentes contextos, momentos e transformações do país, sua cultura e política, desde 1990 e até hoje. Não seria justo nem possível, assim, moldar a história do CEP em uma natureza linear e definitiva.

Em um evento ligado essencialmente à classe média, talvez o ponto mais gritante e de mais difícil transformação ao longo dos anos tenha sido o fato do público e do elenco de artistas ter sido de vasta maioria branca. É claro que quando falamos de CEP, falamos mais de Brasil do que do evento, e diversos artistas negros passaram pelos palcos de lá com importância determinante. Mas também é claro que, num espelhamento preciso, o CEP é uma pequena amostra da sociedade brasileira - segregada e desigual.

Por isso a questão racial é a mais aparente ali dentro. Se todo lugar era assim, com o CEP não seria diferente - e até hoje. "Carol Luiza é uma pessoa importante de ser citada, porque durante todo esse tempo ela foi a única pessoa negra naquele espaço", diz Bel Iorio, referindo-se à sua amiga e poeta ao longo do período a partir de 2015. "Não sei como ela aguentou, é uma pessoa totalmente emancipada, mas era muito louco como ela era quase sempre a única pessoa negra ali"⁶¹³.

O amplo e franco paradoxo parece mesmo ser a única medida que se aproxima do justo. Ainda que se trate de um evento criado por um artista homossexual e repleto de outros homens e mulheres homossexuais em seu público e elenco sem qualquer restrição, pode haver como sempre houve traços eventuais de homofobia. E, da mesma forma, a questão da mulher: o CEP é tão machista quanto sua época

⁶¹³ IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

e, mesmo que em sua melhor média seja um pouco mais aberto e amplo do que outros locais, é ainda muito pouco.

Leca Colasanti não pensava sobre a questão da mulher nos primeiros anos do CEP. "Naquela época tudo em qualquer lugar era feito por homens brancos, então não tinha muito esse olhar - esse véu não tinha sido levantado"⁶¹⁴. Leca era comumente chamada de "musa" do evento, inclusive em matérias de jornal, o que hoje é percebido como no mínimo uma escolha lexical velha e viciada, que acabava por reduzir a importância de sua presença.

Essa coisa da "musa" eu lembro que achei engraçado, lembro da reportagem, eu já tinha a marca, fiz a foto com a blusa da minha marca, eles me levantaram, e eu fiquei feliz em ser "musa" - pra mim eu era frequentadora e amiga. Eu sabia que eu era uma figura de vulto no contexto daquele grupo - que tinha um destaque social ali, de agregar, de estar presente nos lugares, isso eu sabia. Mas não entendia que isso dialogava com o que estava acontecendo em cena. Que era um prolongamento, um outro lado, da festinha, como elemento importante também do que o CEP é.⁶¹⁵

Para Viviane Mosé, por mais que concretamente o CEP fosse conduzido por um ou mais homens em sua época, a experiência foi por ela percebida de forma tão igualitária quanto era então possível. "Eu nunca senti o CEP como um lugar de homens brancos, héteros, etc..."⁶¹⁶, ela diz.

Nunca senti maiores dificuldades como mulher, como artista. Eu poderia ter coordenado o evento, me sentia acolhida pra isso – eu é que não quis. Mas tivemos um número enorme de mulheres, Thalma de Freitas, Bianca Ramoneda, Márcia X, Bia Grabóis, Thiare, Elisa e Maria... Márcia X me deu muita força, ela fazia coisas incríveis lá dentro. Eu falava poemas femininos, falava muito de ser mulher. Tinham muitas mulheres atrizes. Nunca vivi maiores diferença no CEP.⁶¹⁷

Ao longo de sua história, foram diversas as mulheres que se destacaram e ajudaram a contornar o CEP, assim como a confirmar seu sentido. Durante o início dos anos 2000, nenhum artista era mais forte sob os holofotes do Sérgio Porto e do interesse crítico que Viviane - e nos últimos anos, coletivos femininos como Mulheres de Buço e Slam das Minas, e artistas da música como Ana Frango Elétrico, Mãe Ana e Xana Xou representam o equivalente hoje ao que Viviane foi.

⁶¹⁴ COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

⁶¹⁵ Id.

⁶¹⁶ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

⁶¹⁷ Id.

É fato, porém, que até 2017, Thiare havia sido a única mulher a oficialmente produzir, apresentar e fazer a curadoria do CEP - sintoma inquestionável e impossível de se relativizar no todo: era pouco, ainda é. Da mesma forma, é evidente uma maioria de nomes masculinos estampando as filipetas do evento ao longo dos anos.

A partir dos anos 2010, porém, o tema se encontrava em debate muito mais amplo e urgente. Não é possível apontar qualquer luz ou régua sobre o assunto no contexto da poesia sem falar - ou mesmo partir - de um livro: antes do amadurecimento desse novo momento feminista, antes do Fora Cunha, e até mesmo antes das jornadas de junho de 2013, houve *Um Útero É Do Tamanho de Um Punho*, segundo livro de poemas da gaúcha Angélica Freitas.

Julia Klien dá um salto corajoso ao medir a dimensão de Angélica e seu segundo livro para sua geração como tão impactante quanto fora Ana Cristina César. Junto de *Um Útero...*, o trabalho de outras poetisas como Ana Martins Marques, Bruna Beber, Marília Garcia, a luso-carioca Matilde Campilho e tantas outras confirmou esse novo pavimento, esse asfaltamento refundador que a poesia brasileira viveu e vive de lá para cá. Numa lista de cinco ou dez melhores ou mais interessantes poetisas do Brasil, não seria nada injusto hoje que só aparecessem mulheres. Não demorou para que essa luz refletisse sobre o CEP - que, a partir de 2015, começou a lentamente se transformar.

O movimento em enxurrada das mulheres dentro do CEP, com Mulheres de Buço, Vera K, as poetisas na produção, nos cadernos, não foi combinado ou alinhado. É bonito como acontecem essas ondas, com muitas mulheres foadas juntas. Não sei precisar sociologicamente os motivos, mas havia uma coisa fermentando ali, e o resgate de mulheres que já frequentavam o CEP, como a Teresa Seiblitiz e a Cris Flores, que voltam a habitar o evento de uma maneira muito brilhosa.. E tem a Ana Frango Elétrico, como um símbolo da geração dela. Poucas coisas me empolgaram como a Ana quando ela apareceu. É esse algo acontecendo, que a gente não sabe precisar bem o que é, mas que é muito forte. Algo acontece, e não é causa e efeito.⁶¹⁸

Além, portanto, da efetiva transformação que esse novo momento operou, a renovação no público pela primeira vez não era por equivalentes sociais mais jovens somente: grupos que sempre frequentaram o CEP em minoria agora apareciam em número vistoso. Foi nesse contexto que, em junho de 2018, um grave incidente se deu durante uma edição: a denúncia de um crime, no palco, pela voz da vítima, que era também a voz de uma poeta ao microfone.

⁶¹⁸ KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

Numa leitura do CEP 20.000, no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, uma das poetisas que ia se apresentar falou que só leria seus poemas quando o homem que havia tentado estuprá-la se retirasse da sala. O que se seguiu foi um profundo silêncio, sem que quase ninguém – organização, plateia ou coletores – soubesse reagir à demanda legítima da poeta (que, ali, estava num ambiente de trabalho). Além do grito de duas mulheres, uma das editoras dos Cadernos do CEP se levantou e exigiu que ele se retirasse. Um amigo dele protestou. Ele saiu. A poeta leu e foi embora. O agressor voltou e permaneceu no teatro.⁶¹⁹

A descrição é precisa e objetiva sobre o que ocorreu dentro do espaço em 28 de junho de 2018. Como a situação se desdobrou na justiça, da mesma forma que nas notas e manifestos que seguiram o ocorrido os nomes foram omitidos "por medidas de proteção judicial à poeta"⁶²⁰, aqui se dará o mesmo. O teatro, no entanto, estava cheio, e a colocação foi clara e direta, tão contundente quanto possível.

Nos dias que se seguiram, o que vimos foi, entre os poetas, a reprodução da lógica misógina de culpabilização da vítima e relativização do seu relato. Alguns colegas, na grande maioria homens, clamaram pelo direito de resposta do acusado, numa óbvia demonstração de desconfiança da palavra da poeta.(...) Como é possível que nossos textos, que tantas vezes denunciam a misoginia, sejam celebrados por esses poetas, mas, no momento em que o acusado de estupro é um deles, se comportam como se nunca nos tivessem lido? Essa conta não fecha.⁶²¹

A sugestão de que a maioria dos presentes simplesmente não soube reagir à demanda da poeta parece igualmente precisa e correta - salvo pelas duas mulheres que tiveram presença de espírito e coragem para de fato cumprirem o que era pedido, que o acusado em questão saísse do teatro. A permanência do acusado nos arredores - mesmo no bar Boa Pinga, após o CEP - inflamou ainda mais o que já era um incêndio. "Por que ninguém expulsou ele depois? Por que nenhum homem disse pra ele ir pra casa?", pergunta Maria Isabel Iorio, uma das organizadoras dos *Cadernos* naquela noite, e referência do movimento *Respeita!*, que nasceria por conta do ocorrido. "Eu sei tanto quanto todo mundo sobre o que fazer nessas horas"⁶²².

Na busca pela maior clareza dos fatos, vale frisar que o acusado não era nem jamais havia sido ligado à produção do CEP em qualquer nível, e que frequentava o evento como qualquer outra pessoa. Da mesma forma, é importante sublinhar que o abuso em questão não ocorreu dentro do CEP ou nas dependências do teatro, e nem havia ocorrido na data da denuncia - mas sim meses antes e, segundo consta,

⁶¹⁹ In: ____ Manifesto Respeita! Disponível em <https://respeitaeponto.wordpress.com/>

⁶²⁰ Nota publicada no Facebook

⁶²¹ Id.

⁶²² IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

em um bar da região. Foi, no entanto, de fato no palco do CEP que a poeta encontrou o espaço, a urgência, a necessidade que lhe levou à denúncia expressa.

Dois dias depois, em trágica tonalidade ingênua e apressada, Chacal decidiu, de pena própria e em seu nome, publicar um post no Facebook comentando o ocorrido. A intenção podia ser boa, mas a maneira, o estilo e as conclusões apressadas precipitaram o precipício: ao manter seu reconhecível estilo literário pop e veloz para comentar o caso, Chacal acabou por sugerir certa leveza ao que não era em nada leve. No mais, trata-se de tema espinhoso e complexo a cada passo, e pressupor máximas em princípio justas pode sempre acabar por soterrar e isolar ainda mais no peso dos fatos a vítima. O debate se acalorou, e o próprio Chacal mudou o tom, pediu desculpas a quem pôde, e inseriu adendo em caixa alta no post original:

ESSE POST INFELIZ RESULTOU NUMA DISCUSSÃO SEM FIM. ERREI. NÃO RECONHECI A CORAGEM DA MENINA DE SE EXPOR NO CEP. DEFENDI O INDEFENSÁVEL. PEDI RESPOSTA AO IRRESPONSÁVEL. ERREI E PEÇO DESCULPAS. MANTENHO O POST PORQUE PODE SERVIR PARA ALGUM INÍCIO DE CONVERSA.⁶²³

No calor do exato instante, a cena toda durou poucos e intensos minutos. Hoje é possível concluir que o certo a ser feito poderia ter sido interromper o CEP, não dar prosseguimento ao evento, procurando não expor a poeta, oferecendo lhe toda assistência. "Eu não sei o que poderia ter sido feito, mas o que foi feito foi pouco", diz Bel Iorio, Se não havia exata autoridade em alguém para expulsar um presente, o bom senso, para dizer o mínimo, esse sim parece sugerir que seria razoável que algum amigo do acusado o levasse para fora, para um táxi, para casa, para longe de onde tudo se dava imediatamente.

Da mesma forma, o efeito do post do Chacal piorou o que já era terrível. Bel e Julia decidiram assumir a liturgia do "cargo" de editoras dos *Cadernos do CEP* e redigir uma nova nota. "Qual era a vontade de fazer isso de fato? Nenhuma. Eu tava preocupado com a pessoa, não com o CEP. Mas foi nossa função ali"⁶²⁴, conta Bel, que enquanto isso ajudava na busca por advogada e psicóloga. Assinado por Julia Klien, Luiza Paranhos, Maria Isabel Iorio, Nathalia Gastim, Thiago Gallego, Pessoa Vicentosa e Victor Squella - basicamente os curadores dos *Cadernos do CEP* junto dos apresentadores e artistas do dia da denúncia - o *post* começa

⁶²³ CHACAL. Post no Facebook.

⁶²⁴ IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

explicando, como no texto do manifesto *Respeita!*, o que aconteceu. Em seguida, reflexões importantes são postas em pauta no esforço para corrigir a rota inerte ou torta pela qual as coisas vinham sendo conduzidas não "em nome" do CEP, mas em associação.

Se um evento de poesia é necessariamente um evento engajado na construção de mundos e demolição de tantos outros. Um evento como o CEP só pode continuar existindo na medida que for político, resistente, afirmativo.(...)

Erramos em expulsá-lo apenas durante a leitura em questão. Não se repetirá. O CEP não pode ser palco para violência ou intolerância. Repudiamos qualquer atitude que faça uma pessoa se sentir insegura/ameaçada no evento, quer o agressor se sinta responsável ou não. **NENHUMA MULHER TERÁ DE CONVIVER COM ABUSADORES.** Não toleramos quaisquer atitudes LGBTQIAfóbicas, racistas, machistas, misóginas e assumimos um compromisso com qualquer pessoa que se sinta agredida/não acolhida. Nossos nomes seguem assinados abaixo justamente para que saibam a quem procurar.

Essa nota omite o nome do abusador por medidas de proteção judicial à poeta. Oferecemos todo o apoio a ela, que teve a coragem e a força de denunciar seu abusador na última quinta. A construção desse espaço precisa passar por um engajamento ético e político. Cientes de que o CEP não é um tribunal, mas deve ser um espaço de posicionamento e ativismo, nos colocamos à disposição para receber quaisquer questões e denúncias em um trabalho contínuo para que o silêncio da quinta-feira jamais se repita.⁶²⁵

Foi necessário que Bel e Julia tomassem o poder dentro do para que uma resposta à altura fosse composta - e ela veio no mês seguinte, através da ocupação *Respeita!*. Iniciada por Bel, Julia e, à distância, pela poeta Adelaide Ivánova, que morava em Berlim, o movimento começou a partir do que aconteceu, mas rapidamente mirou de forma mais ampla a questão. "O *Respeita!* foi criado não pra resolver o CEP, mas pra justamente debater isso no nosso meio de trabalho", diz Bel. "A questão não era o CEP, era a própria cena de poesia"⁶²⁶.

Estamos reunidas com o desejo de criar, entre nós, uma genealogia de educação política, para que saibamos não somente nossas demandas, mas como agir diante das opressões. Para isso precisamos de repertório e treino, de experiências coletivas, de estarmos juntas na vida real, criando uma rede de educação política feminista (...) é necessário que comecemos a falar dos nossos direitos laborais, como mulheres e como trabalhadoras desprotegidas pela informalidade. É necessário imaginar juntas pelo bem-estar de todas e todos.⁶²⁷

Além de se reunirem, debaterem o tema, publicarem o manifesto e ajudarem a poeta denunciante, o grupo decidiu ocupar o espaço da próxima edição do CEP. "Se eu sou poeta, eu preciso tentar mudar esse ambiente, eu preciso entender como

⁶²⁵ Nota publicada no Facebook

⁶²⁶ IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

⁶²⁷ Manifesto Respeita! Disponível em <https://respeitaeponto.wordpress.com/>

é que eu posso entrar pra fazer alguma coisa diferente", diz Bel. Aos poucos o intento da ocupação foi ganhando adesão, e uma convocatória se deu, para levantar o elenco de apresentações. O processo, no entanto, era pesado, e Bel estava em vias de desistir quando, Cris Flores, artista ligada à história do evento e próxima a Chacal, compreendeu a importância do movimento e decidiu oferecer sua força, energia singular e talento para ajudá-lo a seguir.

Quem esteve do meu lado nesse movimento muito foi a Julia Klien, mas ela tinha um compromisso fora do rio e não ia poder estar no próprio CEP, e a Adelaide que tava em Berlim. A minha sorte foi que surgiu um ser chamado Cris Flores, que eu nem conhecia, já tinha visto ela no CEP, mas não conhecia - e ela chegou com toda aquela energia maravilhosa dela quando eu tava quase desistindo, porque tava muito pesado. A Cris chegou dando um gás, ajudando em tudo, e aí todo mundo também chegou.⁶²⁸

Intitulada *Respeita, CEP 20.000*, a ocupação não anunciou artistas ou grupos nominalmente como programação - o evento foi divulgado feito uma "Ocupação do espaço pelo movimento Respeita", na qual uma "coalizão de poetisas mulheres + produtoras, cantoras, artistas visuais, atrizes, performers, e todas que quiserem chegar junto no levante"⁶²⁹ iriam representar o movimento. Apresentado como um esforço coletivo pelo "fim da naturalização da presença de agressores, da cultura do estupro, pelo fim da culpabilização da vítima, do silenciamento e da supremacia masculina neste espaço"⁶³⁰, o convite se estendia aos homens para estarem na plateia.

No dia, quem demorou para chegar simplesmente não entrou: o local estava completamente lotado - de tal forma que, enquanto lá dentro as artistas se apresentavam em reunião histórica, lá fora um grupo grande de outras mulheres (e poucos homens) se acumulava diante do portão - foi preciso que uma decisão inédita e tocante fosse tomada: a ocupação inteira migraria para o lado de fora, primeiro para a entrada do Sérgio Porto depois para o pequeno largo do outro lado da rua, para que todo mundo pudesse ouvir e participar.

Foi um CEP muito bom em termos de qualidade. Teve toda sorte de trabalho: trabalhos de denúncia, trabalhos inventivos, tudo de todo tipo. Lotou, a gente foi pra rua, e foi uma responsabilidade muito louca, que eu tive na hora, de lidar com isso lá fora, no meio da rua.(...) Eu passei o Slam das Minas na frente de todo mundo, porque só o Slam era capaz de segurar aquela galera. (...) Claro que tinha muito mais mulheres brancas, por

⁶²⁸ IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

⁶²⁹ Divulgação do evento no Facebook.

⁶³⁰ Id.

exemplo. Mas foi a primeira vez que aquela galera toda se reuniu imbuída do mesmo espírito no CEP. E foi muito incrível(...)

Pra mim foi uma ocupação realmente histórica. Não foi só um grande abraço entre mulheres: vieram, por exemplo, três poetas de Minas Gerais pra denunciar no Sérgio Porto abusos que elas estavam sofrendo em Juiz de Fora. Elas vieram pra isso, ninguém sabia quem eram elas.⁶³¹

A baixa presença masculina na ocupação foi, no entanto, outro fato sintomático que o acontecimento naturalmente apontou, mas a ocupação *Respeita!* foi indubitavelmente o último acontecimento de grande impacto dentro da história do CEP, significando, para o mal, uma terrível denúncia ocorrida dentro do evento e uma sintomática primazia masculina em sua história mas, para o bem, a importância da presença feminina e a força dessa luta invadindo de forma luminosa o evento.

Foi um grande gesto para gente, para o CEP, uma resposta, mas que não foi nem ouvida pela maioria dos homens. Chacal estava, Zarvos, você, Pedro Rocha, mas muitos não estavam. Não teve um debate - foi um gesto político, situado naquele local. Eu acho que todos os homens que frequentam o CEP deveriam ter estado. E todo mundo que estava no dia e viu a cena deveria ter estado lá. Pois a mensagem que chega é de não se importar. Eu queria que todo mundo lidasse com a questão.

Trata-se de ponto incontestável: que os homens estejam dispostos a ouvir, a colocarem-se na posição de escuta é o primeiro passo. A poeta que denunciou agradeceu o movimento, mas entendeu que era melhor não ir e não ser citada nominalmente. O CEP estava ocupado pelas mulheres, e assim deveria estar. É um evento que tem seu relevo na medida da cena literária ou da poesia de cada época, e também na medida de sua longevidade, seu elenco e histórico. Um gesto político, concreto e forte, foi feito ali, naquela noite - fora da internet, sem apoio da grande mídia, mas na concretude do encontro, da vida real.

A gente poderia ter lidado com a questão só pela internet. Esculhambado os envolvidos e pronto. Mas a gente parece tão viciado no discurso protegido da internet, que chega à vida real e a gente não tá pronto pra nada - e foi isso que aconteceu no dia. É um abismo mesmo. A gente não sabe lidar com a realidade. A gente não fez um CEP, fez uma ocupação. A gente ocupou esse nome, é diferente. Era um trabalho de resposta, mas com construção. De vivência, de estar lá.⁶³²

A ocupação foi o ponto mais agudo e crônico de um processo que vinha se dando desde 2015. Na medida, hoje latente, de que não basta não ser racista, é preciso ser antirracista, a ampla liberdade que antes era dada dentro do CEP passa a ter

⁶³¹ IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

⁶³² Id.

de ser gesto direcionado - a fim de tornar o evento mais inclusivo, com maior presença de mulheres, pessoas negras e periféricas, trans e mais. Se o CEP voltar a ser como era, sem esse esforço, é provável que minguue até perder seu sentido.

Os *Cadernos* seguiram até o fim de 2018, e foram então descontinuados. Depois da ocupação, tudo se reconfigurou e ainda está se reconfigurando. "Foi uma explosão, uma catarse e, ao mesmo tempo, uma demolição, uma conclusão - foi tudo junto"⁶³³.

Pois o CEP seguiu, festejando seus 29 anos em agosto - com duas celebrações: uma imensa performance sonoro-poética, conduzida por Bernardo Oliveira com Zarvos e Chacal recebendo poetas, e outro evento, trazendo, entre outras, Bel Iorio de volta pela primeira vez depois da ocupação (lançando seu livro *Aos Outros Só Atiro Meu Corpo*) e, em seguida, Viviane Mosé lançando os livros *Frio* e *Calor*. Na ocasião, voltava também San à coordenação e condução do evento.

Mas o fato é que, depois da ocupação, o CEP nunca mais foi o mesmo - pelo esforço das tantas mulheres que o ocuparam, e das que toparam mexer em suas entranhas. "Claro que mudou o CEP, porque a gente acreditou que era importante. Mas não vejo nenhuma grande mudança estrutural na cena da poesia"⁶³⁴, diz Bel. Seja como for, mudar parece ter sido a tendência natural do CEP, sua ética, seu espaço como um espaço de manobra. Ali, na ocupação em 2018, o CEP acabou ou recomeçou. Não há outra opção.

⁶³³ KLIEN, Julia. Entrevista ao autor. 28/06/2019

⁶³⁴ IORIO, M. I. Entrevista ao autor. 01/02/2020

CONCLUSÃO

*Tendo inquirido todas as camadas, anali-
sado as minúcias,
consultado os doutores e calculado com perícia,
Não encontro gordura mais doce do que aquela que
se prende aos meus próprios ossos.*

*Em todas as pessoas enxergo a mim mesmo, em nenhuma
vejo mais do que eu sou, ou um grão de cevada a menos.
E o bem e o mal que falo de mim mesmo eu falo delas.*

Walt Whitman

Trata-se da habilidade de escrever da mesma maneira que você... vive!

Allen Ginsberg

O CEP é feito de pessoas, mas não precisa de ninguém. Melhor dizendo: precisa de todos, e sobretudo precisa de pessoas singulares, muitas vezes da energia de uma só pessoa, para que ele exista - mas ele não depende, na vasta perspectiva do tempo e dos fatos, feitos e fins, de uma pessoa em si para acontecer, existir e seguir existindo. Talvez de Chacal, mas o afastamento de Zarvos, depois de Michel e, ainda assim, o surgimento da minha geração, da geração de San, de Domingos, Thiare, da ocupação feminista e de outros momentos luminosos na resina temporal do evento, comprovam o dito: talvez Chacal, mas possivelmente nem ele. O CEP não precisa de ninguém por ser todas essas pessoas e nada mais. E talvez ele já tenha chegado ao seu fim - ou ainda esteja em seu começo: a ver.

Evidentemente ele também não precisa de mim nem do texto presente - que ao arriscar investigar, remexer, iluminar sua história, corre o risco de desfigura-lo. Nem muito menos precisa de qualquer diagnóstico: vivo ou morto, sempre vivo, ele será o que só ele é. Curioso hoje perceber que, quando me aproximei do CEP, em 2000, sua longevidade não era assunto no arcabouço de temas: o decênio era como a conquista de algo que ainda ardia em brasa, e que prometia ir além. Mais do que feito de gente, o CEP é feito da soma de pessoas - de seu coletivo.

Esse sentimento, que tomava conta de tudo, era esse sentimento da coletividade. Como um convite. Estar diluído na coletividade, sem saber o que vai acontecer. Você não é o dono dos eventos – como é a festa de rua, o bloco de carnaval. A potência realmente bonita dessas coisas – com o risco, o desconhecido. Isso acontecia, mesmo que fosse chato. O Luiz Fernando Gabão, invadindo o palco pra falar o *Tabacaria*, do Pessoa, de memória, na íntegra, era chato e incrível ao mesmo tempo. Estabelecia um sentido, mesmo que também fosse desesperador. ‘Não sou nada, não posso querer ser nada...’, Fudeu! Tem trocentas páginas, não vai acabar nunca! Na verdade eram só uns 15 minutos, mas no CEP esse tempo é uma eternidade.⁶³⁵

A necessidade de uma experiência, um olhar, uma apreensão menos distópica e mais utópica - no sentido do anseio por uma sociedade mais justa, uma experiência social melhor - que muitas vezes pode ser visto como ingenuidade inócua ou reprodução superficial de um sonho mofado, se faz em verdade hoje urgente: o cinismo protegido do pragmatismo absoluto busca justificar o horror do que já era natimorto e envelheceu mais cadavérico ainda, por mais poderoso que possa parecer. Por isso a heterotopia utópica, a utopia concreta da experiência do CEP e de sua história pela memória das pessoas que a fizeram e viveram se apresenta com

⁶³⁵ GUIMARAENS, D. Entrevista ao autor. 08/02/2019

contundência e frescor, mesmo que amanhã o CEP encerrasse suas atividades - como se pudéssemos inverter as pontas da linha pontilhada e colocar o início desses 30 anos no hoje, cabeça por rabo, e o fim da história em 1990.

Nós devemos reinventar a utopia - mas em qual sentido? Existem dois significados falsos para utopia: um é a velha noção de se imaginar uma sociedade ideal que sabemos que nunca será realizada; o outro é a utopia capitalista, no sentido de novos desejos perversos que a você não só é permitido como até solicitado que os realize. A verdadeira utopia é quando a situação é de tal forma sem solução dentro das coordenadas do possível que, a partir do puro impulso de sobrevivência você precisa inventar um novo espaço. Utopia não é algo da imaginação livre, utopia é questão da mais profunda urgência, você é forçado a imaginá-la. É a única saída, e é disso que precisamos hoje.⁶³⁶

Pois há, entre a utopia e a heterotopia (a imaginação e a "instantaneidade do instante"), algo terceiro que gruda em nós, que é menos ainda do que a memória, como um cheiro, que conduz a lembrança à fala. Nesse ponto reside a dor das muitas histórias que tiveram de ficar de fora dessa história aqui inscrita - tantas que sequer pude alcançar e tomar conhecimento, e outras que não tiveram cabimento, por mais inesquecíveis e fundamentais - de tantas pessoas que não puderam aparecer, falar, ser citadas ou mesmo que não foram lembradas: a elas o meu mais franco perdão. Não há a ambição de dar conta de coisa nenhuma, quanto menos de tudo - a utopia da própria utopia.

Um mapa do mundo que não inclui a utopia não merece sequer ser olhado, por deixar de fora o único país no qual a Humanidade está sempre pousando. E quando a Humanidade pousa por lá ela olha ao redor e, vendo um país melhor, de lá ela zarpa. Progresso é a realização das utopias.⁶³⁷

Hakim Bey em seu panfleto-manifesto sobras as Zonas Autônomas Temporárias deixa claro, como uma espécie de necessidade, o compromisso de não dar conta de totalidade alguma nem de fechar conclusões sobre a proposta. Pelo contrário: as TAZs são logo pontuadas feito fossem quase delírios, anseios, rascunhos - poemas. Assim como nas heterotopias de Foucault, esse é um texto que lança ideias e até mesmo sensações, sem se preocupar em defendê-las à exaustão do tema ou ao fundo do debate proposto - feito gesto que ao mesmo tempo descobre, revela e sugere. Talvez não seja por acaso que os dois se apliquem tão bem ao CEP - algo

⁶³⁶ ŽIŽEK, S. 2005.

⁶³⁷ WILDE, O. 2003. p. 40

que dá no campo da "compreensão pela ação" mais do que pelo escrutínio intelectual. "Só indo / vendo / ouvindo / vivendo".

Apesar de sua força sintetizadora para o meu próprio pensamento, não pretendo, no entanto, que a TAZ seja percebida como algo mais do que um *ensaio* ("uma tentativa"), uma sugestão, quase que uma fantasia poética. (...) Apesar do ocasional excesso de entusiasmo da minha linguagem, não estou tentando construir dogmas políticos. Na verdade, deliberadamente procurei não definir o que é a TAZ - circundo o assunto, lançando alguns fachoos exploratórios. No final, a TAZ é quase auto- explicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades.... Compreendido em ação.⁶³⁸

É claro que certas tonalidades absolutas e até dramáticas do texto de Bey possuem função crítica e reflexiva, e não só o trecho acima como experiências práticas - o próprio CEP incluído - curam possíveis conclusões fechadas. Mas a sugestão das TAZs como uma "fantasia poética", na perspectiva do CEP é por demais precisa e nos faz embarcar no justo delírio: se no texto o aspecto fantasioso e poético é aplicado como adjetivação de coisa que não sucede - ou que não precisa suceder -, no CEP é a fantasia poética em seu sentido literal que o faz real acontecimento: é a fantasia poética que potencialmente faz do evento uma Zona Autônoma.

O mapa não é exato, o mapa não pode ser exato. (...) A Revolução fechou-se, mas a possibilidade do levante está aberta. Por ora, concentramos nossas forças em "irrupções" temporárias, evitando enredamentos com "soluções permanentes". (...) O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta (...)⁶³⁹

E o CEP não acabou: uma nova edição é anunciada por Chacal enquanto escrevo - utopia tornada heterotopia tornada de volta utopia e seguindo. O CEP é sempre a tentativa de se tornar sua própria utopia heterotópica - ou melhor: ele a encarna de forma passageira e fugaz, e retorna à sua utopia como um peixe incapturável, coberto pelo sabão de uma ideia. É por isso que o CEP não é o Chacal nem do Chacal, mas também é - tanto quando é o/do Zarvos e de todos que puderem e quiserem lá estar ou falar sobre - não como um mero gesto democrático de partilha, mas como dado fundamental: é disso, dessa tomada para si, desse ser de todos, mesmo dos que falam "mal" *no* e *do* evento, que o CEP é feito.

O imperativo sentido de coletividade impõe também outro ponto que nem mesmo deve ser visto como debate, mas sim como elemento determinante, essencial, uma virtude do CEP: em meio ao seu tanto de gente se apresentando, nem

⁶³⁸ BEY, H. 2001. p. 4

⁶³⁹ Ibidem. p. 8

sempre o que se dá no palco é efetivamente *bom* - seja lá o que uma arte "boa", "de qualidade", queira dizer. Lá o bom pode ser ruim, e o ruim pode ser muito melhor - como exemplifica o querido Mauriçao, poeta, performer e também personagem histórico do CEP em toda sua longevidade.

Foi num CEP desses de fevereiro (...) lá estávamos nós, uma meia dúzia de gatos pingados olhando a passagem de som quando o Chacal aparece com aquela cara de quem tá armando azia pra quem nem bebeu ainda e começa a nos convencer a formar uma orquestra pra apresentação ainda naquela noite! Éramos uns sete caras quem só estavam ali tão cedinho para não pagar ingresso, do grupo só dois eram realmente músicos, eu, por exemplo, não consigo nem batucar com isqueiro na mesa sem sair do tom. Nós topamos!

Entramos no anexo do camarim, onde tinha um monte de bugigangas e um piano decente, começamos a ensaiar o som mais deprimente jamais tocado em palco algum, porque na hora da apresentação preferimos que o concerto fosse executado dali mesmo, tal era a dificuldade de organizar alguma coisa. O que sabia tocar menos ruim sentou ao piano e ficou dedilhando uma viagem autista, eu fiquei esfregando duas garrafas de plástico cheias de lixo dentro, um outro batucava num atabaque com o couro frouxo, também tinha uma violinha plástica de camelô e uma vassoura esfregando a madeira. Nada fazia sentido naquela insana, primeira e última orquestra de camarim.⁶⁴⁰

Se a experimentação pressupõe o erro, um coletivo de experimentações lança necessariamente, na determinação mais ampla e geral do que o evento pode ser, as noções qualitativas pré-determinadas de avaliação artística pela janela. Não que não existam critérios, gostos, êxitos e fracassos - existem, e de forma inclemente, mas sempre recriadas a cada nova formação, e nunca previamente identificáveis.

Eu não tava muito ligada num valor artístico, no que aquilo simbolizava, aquele espaço. Pelo contrário, eu achava um bando de maluco, um pessoal "achando que era artista", eu tinha muito essa viagem. Pra mim era o encontro da galera. Eu entendi o espaço do microfone aberto, que aquilo primava pela democracia, pela abertura, pelo espaço. Mas o fato de ter muita coisa que eu achava ruim me chamava atenção.

Mas eu achava divertido. Era divertido ter coisas ruins. O CEP era um programa, que tinha muita força na questão social, do encontro. Era cheio de vida, de cerveja, de música, mas com uma programação muito irregular. Por ser filha de artista, eu achava que sabia o que era arte de verdade, e que aquilo estava muitas vezes abaixo. Eu achava bom de verdade o Boato, o Michel, o Guiga, Acordabamba, o Chacal, o Alex, depois o Pedrinho, eu amava. Mas pra mim a coisa da presença física ali era indissociável. Eu achava o CEP muito divertido. Era mais num lugar de alegria e brincadeira do que eu achava que tinha um imenso valor artístico. Era mais um acontecimento mesmo.⁶⁴¹

A fala acima é de uma personagem-símbolo, frequentadora das mais emblemáticas do CEP desde seu início - e Leca tem razão, mesmo que ou quando não tenha. A percepção da potência pelo encontro a qual ela se refere não reduz nem

⁶⁴⁰ ANTOUN, M. *Inventário*. 2000. p. 82

⁶⁴¹ COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

mesmo compete com a qualidade incontestável de diversos artistas que se apresentaram, mas não é exagero perceber que o encontro - das pessoas e das artes - é o maior legado e a grande obra do CEP em sua perspectiva de evento, de coletivo, de movimento.

É um centro de experimentação que serve mesmo. Pra você descobrir coisas, não só como artista, mas na hora de fazer. Eu já me apresentei várias vezes, com várias formações diferentes. Já fiz backing vocal, já fiz participação especial, já fiz show, já falei poesia. Dá pra você se experimentar como artista, mas também experimentar essa troca com o público.⁶⁴²

O que atrai ao CEP e, no CEP, uns aos outros, não é somente a qualidade das obras, mas uma hipótese de pertencimento que justamente não cobra de quem vem certo crivo comercial, qualitativo ou mesmo estético - pelo contrário: talvez cobre mesmo somente o não-pertencimento como prerrogativa inviolável. É isso que possivelmente separa uma coisa da outra - e pode enfim definir o tipo de gente que fez e faz o CEP: aqueles que, mais do que suportam, anseiam pelo que falha, pela potência do que é incompleto, pela junção de pares tão ímpares. Não sendo assim, parece improvável que se possa sobreviver ao meio-ambiente do evento.

O CEP é um grande investimento afetivo, ético, temporal, e com isso ele pode variar muito. Tem dia que o CEP é uma merda - você está mais disperso que o normal, mas é uma experiência mesmo, e parte da nossa apreensão do CEP é condicionada também pela dispersão - é algo característico e suplementar da experiência do CEP. Mas mesmo o CEP ruim, é melhor que tenha - e quando é foda é a melhor coisa, que bom que é foda. Aí é um alento na vida da gente.⁶⁴³

Muitas vezes a instabilidade das apresentações, a variação de qualidade, acaba por afastar espectadores - não é incomum que essa busca apressada e viciada por certa qualidade seja apresentada como motivo de alguém não frequentar o evento. Mas a mesma inconstância é parte da possibilidade irrestrita de ampliação e combinação, de multiplicidade que o CEP pode oferecer aos seus artistas em âmbitos estéticos e até mesmo existenciais, como em um contraponto salutar às demandas e determinações do mercado de trabalho ou das etiquetas comportamentais.

Eu não era mais do teatro, eu tinha largado o jornalismo, pro CEP eu era organizada demais, pro teatro eu tava desorganizada demais, e eu também não era da literatura, eu vinha da poesia falada. Eu passei a não ser de lugar nenhum. Não era confortável, mas a gente é o que a gente é. O CEP gerou crises de pertencimento gerais. Pois foi por conta

⁶⁴² FREITAS, Thalma de. In: ____ ZARVOS, D. 2006. Min: 00:01 (Parte 2)

⁶⁴³ KLIEN, J. Entrevista ao autor. 28/06/2019

desse meu caminho alternativo que eu fui contratada pela Globo! E no meu programa, várias pessoas do CEP foram entrevistadas ao longo de 20 anos. Eu entendi que o não pertencimento é um lugar pra se estar, da onde eu não saio mais.⁶⁴⁴

A escola do CEP, portanto, é miscelânea, fronteira, indefinida e volátil - e exige que também sejam assim seus alunos. Sempre foi natural que o evento fosse povoado de artistas multimídias, capazes de se afirmar em frentes diversas não só da arte, mas também de ofícios e mesmo vidas diferentes em uma só. Tanto Bianca quanto Michel são artistas que fizeram dessa multiplicidade um estilo, um sentido, uma expansão de possibilidades existenciais, estéticas e também profissionais.

‘Recusar o fosso falacioso entre arte e entretenimento’ sempre foi um mandamento pra mim. Eu sempre achei que era uma falácia - que era possível fazer alguma coisa que tivesse identidade, singularidade, transgressão, radicalidade, que fosse um tanto herético mas também pastelão, comunicativo - sempre achei que poderia ser assim, e sendo entretenimento também. Pro CEP eu sou alguém que atingiu completamente isso, mas pra lógica do establishment, do showbusiness, eu sou periférico. Não tenho um programa na Globo - e mesmo se eu vier a ser, vai ser num projeto em um formato meu. A minha história é feita dessa combo.⁶⁴⁵

A fala de Michel, ao se entender, enquanto artista e profissional, como *um* CEP traz, como ele próprio confirma, uma noção autocrítica profunda, que também pauta o desconforto e a dor a que Bianca se refere. "Eu sofria muito com isso naquela época, mas de algum modo mantive minha posição. Naquela época exigia-se muito que você dissesse qual era sua atividade profissional - e você tinha que ter uma"⁶⁴⁶, diz, lembrando a impressão de que, por fazer diversas coisas, não era tão levado a sério - como se não fizesse em verdade nada. A explosão da internet e o acesso irrestrito às tecnologias, trouxe certa redenção para uma história que ainda corre.

Levou muitos anos pra me entenderem como autor, ator, diretor, o que for. Passaram-se muitos anos, eu fiz muito isso e hoje é aceito. Naquela época era um negócio estranho. Tanto que por anos eu respondia que era simplesmente ‘poeta’ - e eu ainda gosto muito de ser poeta. Você é o que você deseja ser, o que não consegue ser, o que cada pessoa acha que é⁶⁴⁷.

E talvez tal espírito se resuma ao sentido de ser poeta a que Zarvos se referia quando conheceu Michel, que se formava mais por um ser e estar, por um jeito de

⁶⁴⁴ RAMONEDA, B. Entrevista ao autor. 30/05/2019.

⁶⁴⁵ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁶⁴⁶ Id.

⁶⁴⁷ Id.

agir do que propriamente pela pena e o papel - ainda que esses, ou outro tipo de expressão e poesia, em algum momento e de alguma forma, se façam necessários. Permanecer no CEP, fomentar aquele acontecimento, escrevendo, falando, se apresentando, estando, é já uma forma de ser poeta. “Eu ainda acho, do ponto de vista conceitual, que tudo parte do olhar e do gesto do poeta – entendendo o poeta como um sinônimo de artista. Um sinônimo artístico de artista”⁶⁴⁸.

O poeta é alguém que revela uma face mais que oculta, talvez inexistente: que cria novas realidades, novas possibilidades. Eu entendo que essa seja a função do poeta – e escolhendo mesmo a palavra função como uma provocação, e detestando usar a palavra ‘provocação’ que virou um lugar-comum, no sentido oposto ao que eu quis dizer agora. Então não é uma provocação, mas é do poeta inventar conhecimento, inventar o mundo.

Então é ‘ser poeta’ – mas esse expediente não é circunscrito à relação com a língua. É o que chamam de ‘plot twist’ nos filmes, quando sua expectativa é transgredida - é onde o poema acontece. Senão seria um fato ordinário. Levantar, abrir a porta, de maneira autômata, sem nada, isso não é o poema. Se, no meio disso, você insere alguma coisa que transgride a expectativa, uma nova via, uma invenção, você é um artista, um criador – um poeta.⁶⁴⁹

A primeira aparição do conceito de heterotopia em Foucault se dá no prefácio de *As Palavras e as Coisas*, ao se debruçar sobre texto de Jorge Luís Borges e aplicando-o ainda como hipótese dentro da linguagem - do texto. E se dessa raiz há muito o que se extrair para entender a ideia, sua base parece ser mesma a poesia - seja em seu significado literal, como uma composição harmoniosa de versos em ritmo, sonoridade e imagens, seja no sentido lustrado aqui e acolá por Zarvos e Michel, ou em qualquer outro aspecto, mais visceral e desordenado. A poesia, em todos os sentidos, pode atuar como espécie de fundamento da heterotopia.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos “ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.⁶⁵⁰

Na fricção entre utopia e heterotopia apresentada no início do prefácio de *As Palavras e as Coisas*, Foucault fala sobre o encontro - sobre como, em tal fricção, na reunião das mais diversas categorias de animais, imaginários ou não, apresentadas pelo autor Jorge Luis Borges, "o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde

⁶⁴⁸ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁶⁴⁹ Id.

⁶⁵⁰ FOUCAULT, M. 1999. p. 9

elas poderiam avizinhar-se", escreve, apresentando somente o "não-lugar" da linguagem como possível resposta. "Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação"⁶⁵¹, conclui Foucault.

Quando cruza a ponte entre a linguagem e o espaço, do prefácio para a conferência do Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris, o conceito oferece uma oportunidade - como a hipótese de ponto determinante para também compreender a resposta heterotópica que o CEP oferece para sua própria utopia, através justamente de um espaço concreto para a "vizinhança" de pessoas, obras, sentimentalidades, estéticas aparentemente "sem relação". Se para Foucault "O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se", esse lugar se torna o sentido da reunião. O CEP, em sua determinação miscelânea, abriu-se desde o princípio como espaço para encontros desconexos.

Era tudo: o entorno, o posto, o *after*, ficar ali no balcão, tomando cerveja, e uma coisa da fauna: a fauna era muito bonita, atraente, sedutora. Tem esse respiro de liberdade, do jovem, do estranho, do desajustado, pessoas muito diversas, do encontro - ali é um eixo disso, e isso dava uma sensação muito boa, de pertencimento nesse lugar excêntrico - de uma cena.

Minha lembrança é de um olhar de encantamento no rosto das pessoas, vendo algo no palco - de comunhão na plateia. Catarse de alegria, de dançar - era um movimento de sístole e diástole a dinâmica do evento - contraindo e relaxando, sempre, igual o mar.⁶⁵²

O fato de desde 2006 não haver um "segundo" CEP hoje se mostra uma quebra importante no equilíbrio dialético que originalmente havia - e que houve por mais da metade de sua história. Se antes sempre se tinha a hipótese de um contraponto, um negativo para outro positivo, hoje o CEP em sua única versão (por mais múltipla e habitada que seja) tornou-se o centro de sua própria história - sem a contestação, a pluralidade incapturável, a multiplicação que antes havia.

O CEP 20.000 lembra a importância de um espaço a ser ocupado. Um espaço de liberdade, da experimentação, que cabia da loucura à seriedade, da perdição ao descobrimento. Aquele espaço me proporcionou oportunidade pra trabalhar meus materiais emocionais, meus desafios, os aspectos do mundo exterior e interior que eu precisava equacionar e que não sabia como. Um espaço de troca, de exposição, de ambição também. Me deu profundidade, sanidade, reconhecimento, auto-estima, e tenho certeza que deu pra cidade, pras pessoas que puderam participar e pras pessoas que tiveram contato com quem participou - porque é uma reação em cadeia: acho que a gente precisa se dar conta da importância de um espaço a ser ocupado.⁶⁵³

⁶⁵¹ FOUCAULT, M. 1999. p. 9

⁶⁵² COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

⁶⁵³ PECINI, C. Entrevista ao autor. 01/01/2020

Debaixo da maturidade que o CEP apresentava no início dos anos 2000, o já citado sentimento de que era necessário crescer, ir além daquele tamanho (tão louvável mas ainda subterrâneo) era senhor. Michel achava que o CEP era "meio relegado", que Chacal e Zarvos em suas disputas perpétuas freavam um possível crescimento do evento - e não compreendia como os artistas dali não eram imediatamente ovacionados no país inteiro. Ainda não era claro para ninguém que o *underground* não é somente uma condição comercial, mas também uma determinação estética e ética.

Talvez hoje o CEP pudesse sim ter seu lugar próprio, como uma garantia de sua continuidade que significasse também um reconhecimento de sua importância - como possui, por exemplo, o Nuyorican Poets, em Nova York, café fundado em 1973 que desde então recebe poetas e artistas no local que um dia Allen Ginsberg chamou de "o mais integrado do planeta". Acontece que o CEP mal ou bem ainda hoje - seja pela doença juvenil da vanguarda, pela eterna adolescência do rock ou por traços de contundência e fúria que ainda guarde - disputa seu espaço na indústria cultural, e encontrar um lugar de pacificação seria também uma morte em vida.

(...) Lembro-me da vez em que interpretei o Paulinho Nacos de Carne, personagem do sincretismo zarviano fruto de pesquisas para lá de Sana. Uma bela tarde encontro Zarvoleta – ainda não nos conhecíamos nesse outono de 92. O ator de sua experimentação tinha desistido e eu, bem, eu... disse: "Deixa comigo!". Ensaíamos três dias, dez minutos de texto corrido e corremos para o CEP. A algazarra de luz e talento amamentada com cerveja e cachaça exigia de mim uma concentração absurda. Conforme o texto corria, os brancos iam aparecendo ao mesmo tempo que a algazarra aumentava seu volume. Eles eram exigentes! Buscar a atenção compreendia melhorar minha performance. Fui laçá-los como se laça uma égua. Aquilo era mais cruel do que teatro infantil. Du caralho! (...) O CEP 20.000 deve servir de exemplo para outras incubadoras culturais em todo o Brasil, mas ainda é considerado marginalia. Uma tragédia. Evoé!⁶⁵⁴

Talvez tenha sido justamente por nunca ter cumprido a impressão de que deveria se tornar outra coisa, maior, mais estabelecida, que o CEP tenha se mantido vivo, divertido e efervescente por tanto tempo - como segue e pode seguir. O CEP não é um trampolim, um meio para se chegar a algum lugar: ele já é o lugar. E por isso é tão legal: por não vermos que ele, feito de gente, é sua própria potência máxima sempre. Você já chegou - cada um vive sua trajetória ali dentro. O CEP sempre tem o tamanho que deve ter.

⁶⁵⁴ TIEFENTHALER, Paulo. Inventário. 2000. p. 95

Não faltou nada pro CEP – o CEP deu super certo. Ter um teatro seria uma coisa completamente possível, se alguém quisesse fazer. Normalmente em um grupo tem um momento que tem briga. O nosso talvez tenha tido briga demais desde o início.

Ao mesmo tempo, os CEPs que eu era responsável lotavam, tudo andou. Eu não entendia como os músicos, o Rubinho Jacobina, o Boato, não eram sucesso nacional. Mas ontem, pensando nisso, me toquei que uma vez por ano o CEP era capa do Segundo Caderno, no Globo - e isso era o máximo que poderia ser alcançado para, por exemplo, um artista de teatro. É o ápice – e o CEP tinha isso.⁶⁵⁵

Outra sugestão de desdobramento que sempre foi futura mas que hoje se mostra menos aposentada e capturada é o que Michel um dia chamou de "Mapa da Mina" - tornar a experiência do CEP em workshops, cursos ou palestras sobre sua feitura em outras cidades. A ideia seria aplicar o *know-how* acumulado e assim "formar agentes culturais (...) que deem prosseguimento à dinâmica de organização, divulgação de um evento de arte-multimídia e experimental, a fim de fomentar a cultura de uma cidade/geração"⁶⁵⁶.

Esse seria um desdobramento possível e potencialmente interessante: transmitir o conhecimento de base não para reproduzir o CEP em outras cidades, tarefa vã, mas sim para movimentar cenas e cenários tendo a poesia e a experimentação artística como combustível a partir de uma conduta, de uma espécie de método. A experiência que Botika teve ao lado de Zarvos, pouco tempo após deixar a produção do CEP, na concepção de outro evento similar mas em outra parte da cidade, revelou-se exemplar. Na concepção do evento *Tudo é Palco*, Botika assistiu em primeira mão à prática fundamental de Zarvos como feitor e produtor cultural, repuxando como um fio conectado aos passos dados em Kreuzberg diretamente para o fazimento do *Terça-feira Poética* e até o CEP.

Tudo É Palco nasceu como uma parceria direta entre Botika e Caíque, filho e pai, a partir da experiência no CEP: o modelo parecia que poderia ser reproduzido em outro bairro, mais precisamente na Tijuca, não sob os auspícios da RioArte mas sim do SESC. Caíque propôs a parceria, e Botika procurou Zarvos, para fechar em trio o grupo que tocaria a novidade. "Eu liguei para o Zarvos para chamar ele para fazer o Tudo é Palco e ele me respondeu: 'Legal, mas quem tem que me ligar para me chamar para trabalhar é o seu pai, não é você'"⁶⁵⁷. Com a liturgia devida, Zarvos topou, e o trabalho começou.

⁶⁵⁵ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁶⁵⁶ MELAMED, M. Inventário. p. 120

⁶⁵⁷ BOTIKA. Entrevista ao autor. 28/01/20

Na Tijuca eu vi o Zarvos trabalhando do zero, diferente do que a gente viu no CEP, que já existia há dez anos quando a gente entrou - lá ele justamente ensinou para mim e meu pai. "Eu e o Botika vamos passar os próximos meses frequentando os bares da Tijuca para conhecer a galera", ele disse. A gente ia para os bares, para as noitadas, mapear a galera e conhecer as pessoas. A gente ficava bebendo, vendo a juventude e falando. Até que finalmente eu me vi repetindo a pergunta original do Zarvos, "Você é poeta?" para o pessoal dali. Ali eu vi em primeira mão ele fazendo a receita dele.⁶⁵⁸

Botika não tem dúvidas de que o evento deu certo por terem seguido à risca o método e as recomendações. A mesma coragem que o trio fundador do CEP teve com o Tertuliano, Zarvos teve de ter com a direção do SESC. "Ele disse que tinha que ter bebida, tinha que dar um jeito para ter cerveja"⁶⁵⁹. Evidentemente o SESC não permitiu, mas eles rapidamente deram um jeito, convidando um ambulante para vender garrafas geladas na porta do espaço - Caíque tinha a função nos bastidores, como grande articulador que era, de avalizar as singularidades do evento e as idiosincrasias de seus organizadores. Em pouco tempo conseguiram que um bar improvisado funcionasse na entrada do teatro, dentro do SESC - era parte essencial do tal mapa da mina. "Tem que estar nos bares conhecendo as pessoas, vendo quem gosta, quem precisa participar, negociando as liberdades, porque tem que ter juventude, tem que deixar o bicho pegar"⁶⁶⁰.

A gente falou para o Sesc que ia ter maconha e que ia ter loucura e pessoas falando coisas loucas. A direção do SESC disse que não podia, mas pôde - rolou tudo de forma mais discreta do que no CEP, mas rolou. E foi lindo, o Zarvos fez uma coisa acontecer bem rápido, e tudo isso com muita sensibilidade, para saber quem é quem, com quem tinha que falar, o que tinha que falar, como falar como fazer, e quem tinha que se apresentar, quem tinha que estar perto.⁶⁶¹

Outra determinação seguida que Zarvos colocou como essencial foi incluir na produção alguns jovens da região. Assim, juntaram-se ao trio original Carolina Casarin e Diogo Brandão - e a equipe do *Tudo É Palco* realizou um bonito evento, como uma abertura de espaço para a juventude apresentar seus trabalhos em progresso, fosse na poesia, no teatro, na performance, na música, dentro do teatro do SESC Tijuca. Em 2009 a direção do espaço decidiu convocar uma nova equipe e rebatizar o evento mantendo o mesmo formato - agora sob o nome de *Geringonça*. "Eu fiquei puto, porque deu a impressão de que eles aprenderam a fazer e mandaram

⁶⁵⁸ BOTIKA. Entrevista ao autor. 28/01/20

⁶⁵⁹ Id.

⁶⁶⁰ Id.

⁶⁶¹ Id.

a gente embora. O Zarvos me ensinou que tudo bem, que tinha sido um trabalho feito. Era normal"⁶⁶².

A gente ia beber na Tijuca como um compromisso profissional. Depois começamos a fazer encontros semanais com o pessoal do SESC, meu pai e a garotada que a gente conhecia nas bebedeiras. A gente avisava "quarta-feira vamos estar numa sala no Sesc esperando vocês. Levem o violão, levem a poesia, encontrem a gente lá". A gente escutava, debatia, fazia uma mesa enorme. Era O menino do bar, a garota que a gente conheceu na noite anterior, ia lá para falar um poema ou mostrar uma canção a fim de participar do evento que ainda nem existia. Foram meses de trabalho, só fomentando a cena para o evento começar a rolar.⁶⁶³

O palco italiano do SESC Tijuca inibia a dissolução da quarta parede, assim como a arquitetura do local dificultava o trânsito totalmente livre da plateia para fora do teatro, durante o evento. "Eu amava era a liberdade de entrar e sair do palco, do foyer. Esse trânsito era essencial, a coisa da cerveja, de poder entrar, fumar dentro do teatro, fumar maconha lá dentro"⁶⁶⁴, diz Leca, sobre o CEP. Para Chacal, a dessacralização do palco enquanto espaço isolado, mais do que mero despojamento, é também parte do convite que o CEP naturalmente é - do motor para a experimentação, da engrenagem que atrai e fomenta novos artistas a participarem. "Essa coisa de que você tá no palco uma hora e outra hora na plateia desmitifica o palco como algo inatingível. A pessoa sente que também pode fazer e no mês que vem tá no palco"⁶⁶⁵.

Quando me apresentei no CEP 20.000 - lá se vão alguns anos - foi uma experiência singular na minha vida. Eu que não sou bailarina e nunca tinha dançado sozinha num palco antes (nem depois) me libertei de toda e qualquer vergonha e me diverti rodopiando à música do João Nabuco e ao recital do Guilherme Zarvos. Tenho o maior carinho por essa lembrança e pelo CEP 20.000.⁶⁶⁶

Não por acaso, é natural que os relatos migrem do palco para plateia como cenários memoriais sem perder qualquer especialidade ou mesmo espetacularidade. "Muitos foram os bons momentos que o CEP 20.000 já me proporcionou, tanto no palco quanto na plateia", diz o músico Baia, artista de destaque no escopo do CEP, em seu depoimento para o *Inventário*. "Foi no CEP que comecei a ter contato mais

⁶⁶² BOTIKA. Entrevista ao autor. 28/01/20

⁶⁶³ Id.

⁶⁶⁴ COLASANTI, A. Entrevista ao autor. 06/10/2019

⁶⁶⁵ CHACAL. In: ____ ZARVOS, D. 2006. Min. 00:32 (Parte 2)

⁶⁶⁶ SÁ, Carolina. In: ____ Inventário. 2000. p. 33

direto com a poesia e foi lá também que vivi um dos momentos mais poéticos da minha vida: o encontro do meu grande amor"⁶⁶⁷.

Nunca mais havíamos nos visto. Nos vimos novamente no CEP, local perfeito para um reencontro artístico-amoroso-passional. Um encontro que não encontra lugar pra se encontrar, além de um espaço livre, sem compromisso, sem censura, como o CEP. Lá revi meu amor pela arte, pelo meu amor e pela cidade maravilhosa.⁶⁶⁸

Entender o CEP como um local que oferece sentido e cenário possível a encontros que não encontravam lugar para acontecer parece ser uma maneira auspiciosa de localizar criticamente o evento. Em meio às hipóteses heterotópicas e o sutil transmutar entre utopia e heterotopia que se pode extrair do ideário foucaultiano aplicado sobre o CEP de fato, essa foi uma equação tornada possível ali dentro.

(...) Uma noite, encostado na parede, assistindo às performances bem ao meu lado, estava o Paulo Coelho. Levei até um susto, olhei-o e mandei: Vai recitar também? Ele quase deu um pulo: Eu? Eu não! Estava ali, a meio metro de mim, o homem dos cem milhões de livros, assistindo à galera mandar poesia. Me lembro do Tavinho, no início, adorando alugar o palco com longos poemas de vinte minutos, tudo de cór, quase uma peça de teatro.⁶⁶⁹

Encontro, portanto, é palavra-chave desde o início e até aqui. Mesmo hoje, seja entre pessoas, entre amores, seja entre artistas e estéticas, entre espectador e suas descobertas, o encontro é ponto pacífico de significado de sua importância - e para quem produziu o evento esse significado naturalmente se desdobra.

Quando entrei pra produção comecei a receber uma quantidade de livros, de discos, no Baixo Gávea, em casa, pelo correio, na rua, dos artistas que queriam se apresentar. Era uma coisa impressionante. E aí entrava a parte de fazer uma curadoria do que era mais legal, mais interessante, do que deveria entrar, pra depois negociar com o Chacal e mesclar com as coisas que ele trazia.⁶⁷⁰

Pois esses encontros também se traduziam para os produtores do CEP em material físico, especialmente numa época anterior ao domínio digital e virtual. Todos que cuidaram do CEP até meados dos anos 2000 colecionaram singelas toneladas de fitas, CDs demo, livros, zines, papéis e tudo mais que hoje pode ser guardado em um link ou no máximo uma pasta isolada em um computador. "Eu encontrei um

⁶⁶⁷ BAIA. Inventário. 2000. p. 22

⁶⁶⁸ JABOR, Andrea. Inventário. 2000. p. 20

⁶⁶⁹ LAGE, Pedro. Inventário. 2000. p. 97

⁶⁷⁰ MAIA, T. Entrevista ao autor. 24/05/2019

grupo, desenvolvi minha trajetória no CEP. Mas o mais importante foi ter visto milhares de artistas durante anos fazendo as coisas mais diversas"⁶⁷¹, diz Michel.

O CEP 20.000 é o espaço mais importante da renovação da arte carioca nesta década. Gente da melhor qualidade encontrou ali o seu palco. E fez do CEP a sua tribuna, escola, tubo de ensaios, laboratório, filmes, vídeos, exposições, instalações, performances, teatro, música. E muita, muita poesia. Se cultura parecia algo apagado, triste, inerte e sem brilho, o CEP iluminou, conduzindo a chama. Lá no CEP as noites são de festa, combinando arte e diversão. Bom também para se paquerar, dançar, gritar, rir, conversar, se tocar, olhar nos olhos. O mais carioca dos programas culturais da cidade. Onde o Rio se reencontra com sua irreverência mais criadora.⁶⁷²

Trata-se da formação de um bando que, com sua "abundância e prodigalidade", Hakim Bey posiciona em perfeita oposição à avareza que a família nuclear burguesa acaba por produzir como reação ao temor pela escassez. Enquanto a família é fechada, o bando é aberto, em nome da "afinidade" entre "iniciados que juram sobre um laço de amor"⁶⁷³.

A família nuclear, com suas consequentes "dores edipianas", parece ter sido uma invenção neolítica, uma resposta à "revolução agrícola" com sua escassez e hierarquia impostas. O modelo paleolítico é mais primário e mais radical: o bando. (...)

O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc. (...) Muitas forças estão trabalhando - de forma invisível - para (...) resgatar o bando em nossa própria sociedade da Simulação pós-Espetacular. (...) Hoje em dia, o "bando" de alguém inclui amigos, ex-esposos e amantes, pessoas conhecidas em diferentes empregos e encontros, grupos de afinidade, redes de pessoas com interesses específicos, listas de discussão etc. (...) a contra-estratégia óbvia emerge de forma espontânea na quase inconsciente redescoberta da possibilidade - mais arcaica e, no entanto, mais pós-industrial - do bando.

Mesmo que hoje os bandos formados dentro do CEP não necessariamente mais funcionem da mesma forma que um dia funcionaram, traços e laços dessa comunhão ainda seguem, superando em intensidade afeto entre seus "membros" - e grupos dentro de outros grupos, interseções entre bandos que não em princípio dialogariam - esses mesmos sentimentos em seus núcleos familiares.

O CEP 20.000 é um imenso lugar sereno e nasceu da boa vontade de deus com a permissão do diabo. Brotou no corredor do Rio de Janeiro e divide o Humaitá em dois, observando irônico os milhões de coitados dentro de seus carros no eterno movimento de nossa cidade. Indiferente ao processo de mumificação da criatividade no mundo, este lugar é, na verdade, um imenso exílio. Lá, meninos vadios viram poetas. Loucos que a sociedade esqueceu transformam-se em reis. Gente que apodreceria na incompreensão do mundo

⁶⁷¹ MELAMED, M. Entrevista ao autor. 01/03/2019

⁶⁷² MELO, Mano. *Inventário*. 2000. p. 73

⁶⁷³ BEY, H. 2001. p. 9

deita e rola, canta e dança, virando um coração que bate dentro do mundo. Uma fábrica de promessas. Uma máquina de gerar alegria (por redundância, um brinquedo).⁶⁷⁴

E é possível que o próximo capítulo do CEP seja mesmo seu fim - tanto quanto, pode ser mais um renascimento, uma sobrevida de mais três décadas, um desdobramento até então impensável, uma nova e mais pungente turma a tomá-lo para si. Afinal, o fim para tais casos parece sempre impossível - ou por acaso a leitura do *Uivo* na galeria Six algum dia realmente terminou? Os punks movendo-se por Londres chegaram a seu destino? Os marginais, os hippies, o Boato, o primeiro CEP, o último CEP, cada troço chegou enfim ao fim?

Falar do CEP é reviver uma colônia de borboletas acordando no meu ventre e ansiando a liberdade pela minha boca - lembrar de um dia chuvoso, quando a banda não apareceu e o público acolchoou com um loop de palmas improvisadamente ensaiada o hip hop que de mim saiu - e estar entregue ao momento e por ele ser surpreendida e suprida.⁶⁷⁵

Como tudo que dura, que resiste, o tema do fim paira como proposta, como afirmação, como sombra, como questão – e o poeta e performer Alex Hamburger, também um dos fundadores do CEP, levanta tal debate com franqueza rica. Para Alex, frisando todo amor evidente pelo evento – no qual ele ainda se apresenta de quando em quando - é possível que o ciclo do CEP como um todo já tenha se concluído, amadurecido e chegado a um ponto de excesso, em que o sentido vital do evento se afirma mais como um eco do passado do que como um som presente. Alex, diante de tal dilema, retoma o antigo tema da possível necessidade do CEP de se transformar em outro algo diferente do que ele sempre foi e ainda é.

Com toda a sinceridade e risco de suscitar incompreensões, considero a longevidade do CEP um tanto quanto excessiva. Embora não tenha a menor dúvida de que ele foi uma iniciativa marcante para a Poesia Contemporânea Carioca (PCC - rs), sempre achei que a partir de um certo momento (alguns anos atrás), ele deveria enveredar para um outro formato, procurar se renovar, transformar, embora não saiba a princípio exatamente como, é somente algo intuitivo meu por achar que um evento tão recorrente pode ter perdido num certo momento da sua infindável trajetória aquele élan vital, aquele frescor dos ventos renovadores dos primeiros anos.⁶⁷⁶

O fato, porém, é que o CEP é o que pode ser - e o que Chacal quer e consegue fazer. O CEP se recusa a desaparecer - e o faz por clamor popular, mesmo que

⁶⁷⁴ DAHMER, A. *Inventário*. 2000. p. 20

⁶⁷⁵ D., Cláudia. *Inventário*. p. 39

⁶⁷⁶ HAMBURGER, A. Entrevista ao autor. 29/06/2019

de um punhado de cem, duzentos ou mil pessoas, que ainda enchem o teatro e contrariam, na prática e na inclemência do tempo, a impressão privilegiada de testemunha de outra época que Alex oferece. Mesmo que a permanência do CEP fosse somente um mero anseio delirante e solitário do Chacal, um manuseio perpétuo e isolado de um sonho antigo criado com Zarvos, ele ainda assim valeria a pena pelo punhado de jovens que ainda preenchem a caixa vazia. Não há renovação maior e mais concretamente possível do que seguir existindo, 30 anos depois, com novas turmas ocupando o espaço do passado como um espaço novo.

A luta que não pode cessar mesmo com o fracasso final da revolução política ou social, porque nada, exceto o fim do mundo, pode trazer um Fim para a vida cotidiana, ou para as nossas aspirações pelas coisas boas, pelo Maravilhoso. E, como disse Nietzsche, se o mundo pudesse chegar a um fim, logicamente já o teria feito, e se não o fez é porque não pode. E assim como disse um dos sufis, não importa quantas taças do vinho proibido nós bebamos, carregaremos essa sede violenta até a eternidade.⁶⁷⁷

E por mais que o uso da palavra "legado" levante certa náusea, especialmente para um acontecimento que ainda ocorre - feito uma espécie de veneno lento para algo vivo -, quando discorre sobre tal tema, Alex levanta um ponto que se revela determinante: a viabilização. O CEP enquanto oferece viabilidade à criação dos artistas que o orbitaram e ainda orbitam. Fomentar diretamente, incentivar a produção artística e a afirmação cultural da forma mais direta e reta: com um palco aberto, um microfone ligado, uma luz acesa e uma plateia ávida. "Quanto ao seu legado e importância é algo que está fora de questão: ele simplesmente permitiu a ideia de se fazer um certo tipo de poesia hodierna no Rio"⁶⁷⁸, escreve Alex, lembrando o quanto isso "não é pouco", e levantando outras questões interessantes sobre a produção localizada a partir do CEP.

Na minha opinião, as atividades poéticas lá realizadas poderiam evoluir um pouco mais, "experimentar-se" mais, mas faltou um revezamento com outros gêneros poéticos, como a 'Poesia Visual' (poderia ter tido exposições de poesia no CEP?), 'Poesia Sonora', e outras interessantes hibridizações, linhas de força existentes e totalmente desconhecidas dos que ativavam aquele Centro; aproximá-lo um pouco mais talvez de alguns estudos acadêmicos mais sofisticados mas extremamente insufladores da revitalização da fruição. Devo reconhecer no entanto, que está é uma visão crítica que somente é possível de ser feita pelo fato do CEP ter existido e de ter heroicamente perseverado contra todos os prognósticos; e embora ele tenha adotado, segundo a minha visão pessoal, uma linha que considero, digamos, mais ingênua, sem muita densidade "experimental", tenho total convicção de que sem o seu advento, hoje estaríamos muitíssimo mais pobres em relação a uma das formas mais elevadas do espírito, mas que, não obstante, necessita urgentemente pesquisar

⁶⁷⁷ BEY, H. 2001. p. 27

⁶⁷⁸ HAMBURGER, A. Entrevista ao autor. 29/06/2019

novas maneiras de fazer poesia, caso contrário a sua colaboração não será um verdadeiro divisor de águas, como poderia ter sido.⁶⁷⁹

É claro que, além de olhar evento tão plural por sua lente pessoal, Alex trata aqui o CEP como uma espécie de movimento, possivelmente programático ou simplesmente programável, e não tanto como a caixa vazia de um algo feito por anseios éticos e estéticos plurais. "Havia a cena, mas não havia o movimento", diz Dado sobre a MPC, em diagnóstico que pode ser aplicado também ao CEP - não como conclusão trágica ou adoecida, pelo contrário: sua longevidade e a possibilidade de se afirmar, ainda hoje, como esse palco aberto e receptor, seguramente segue de pé, e não como uma fotografia do passado (ou uma utopia do futuro) por não ter de defender programa algum.

O nome é determinante. Trata-se de um centro de experimentação, não de apresentação. É um convite para uma tentativa. O CEP tem que entrar pra história do Rio de Janeiro como uma invenção carioca. Eu já falei pra 5 mil pessoas, sozinha no palco, em palestra, falando poemas, 8 mil no interior de São Paulo, e nada disso nunca chegou aos pés da felicidade, da plenitude de ser aplaudida e recebida no CEP. Essas outras coisas tornam uma relação palco-platéia, uma profissão; no CEP o público e a plateia são uma onda só. A diferença é a palavra "experimentação".⁶⁸⁰

Silviano Santiago reconhece, não sem antes deixar claro a complexidade cheia de nuances de se estabelecer a ideia de legado, a importância do CEP em seus 30 anos através da afirmação daquilo que sempre foi seu motor fundamental: a poesia falada. Mais do que ela em qualquer sentido estatutário, um certo retorno ao potencial oral da poesia em oposição ao legado escrito que então se impunha - e, em seus poetas, uma reação às determinações excludentes das gerações anteriores, como forças que hoje começam a alcançar reconhecimento e vulto significativo.

Não há dúvida que havia chegado o momento de contrabalançar o peso da linguagem escrita que nos vinha do legado de João Cabral e da atividade dos poetas concretos. O retorno à oralidade do poema e consequente abandono do circuito editora/livraria/leitor, já anunciado pelo Chacal nos anos 1970, a ser somado com a ideia de "endereço" que é colocada pelos poemas de Ana C., era a saída inevitável. Nesse sentido, os poetas do CEP 20.000 são *orgânicos*. Representam a reação orgânica do sistema literário aos imperativos excludentes das gerações anteriores (pense-se no paideuma concreto). Surgem e crescem como geração, naturalmente. O CEP 20.000 reorganiza os marcos da estrada literária, associando a contribuição dos letristas à dos poetas. Veja que o *mix* deu certo em escala nacional e internacional: Dylan, na cabeça, é Prêmio Nobel, e Chico, resvalando-se pela prosa, é Prêmio Camões. Lá fora e aqui, o legado da proposta do CEP é positivo. Os prêmios são tão positivos quanto, noutra e mais arriscada perspectiva, a dominância nos dias

⁶⁷⁹ HAMBURGER, A. Entrevista ao autor. 29/06/2019

⁶⁸⁰ MOSÉ, V. Entrevista ao autor. 29/03/2019

de hoje de saraus de literatura nas comunidades das megalópoles e do gênero poético conhecido como *slam*⁶⁸¹

Heloisa Buarque de Hollanda também enxerga no surgimento do CEP uma força capaz de renovar e principalmente, como se refere Alex, manter funcionando as possibilidades e capacidades poéticas de uma cidade, de uma época. Concorrendo com Silviano, ela vê os esforços de gerações anteriores, que se encontraram e se potencializaram através do CEP, ganhando hoje vulto central na produção e no debate poético e literário contemporâneo - assim como, no evento, a potência em concretude daquilo que se definiu como anseio e ponto de chegada do que chamamos de contracultura.

Acho que hoje está se cumprindo a utopia dos marginais. A poesia invadindo majoritariamente o cena literária e se expressando com força nunca vista (...) O CEP é uma "célula" revolucionária. Abrigou gerações e não deixou que se apagasse a chama poética durante todas essas décadas. É um lugar de encontro com toda a potência e abrangência que o encontro pode ter. É afinal a aproximação de vida e arte tão sonhada, é escola, e afeto, é treinamento, é paquera, é poesia.⁶⁸²

Mas antes, durante e depois de tudo, o CEP é feito das pessoas - elas são o CEP. É por isso a miríade de vozes que conduz o presente trabalho, e que, em justiça, talvez devesse ser o único e exclusivo texto a contar essa história: as falas das pessoas que lembram do CEP, que estiveram no CEP, que ouviram falar do CEP, que se apresentaram no CEP, que produziram o CEP, que inventaram o CEP - uma sucessão de aspas, e nada mais. Relatos dos mais diversos pontos de vista e idades, capazes de formar parte ao menos desse espectro infinito que um evento é. O relato seguinte, por exemplo, ocorreu já em 2019, sobre uma das mais recentes edições.

Mari Kaufman ia se apresentar pela primeira vez, então eu e Thiare decidimos levar meu filho Martim e Lola, filha da Thiare, ambos com 6 anos, pela primeira vez ao CEP - mas as crianças disseram que não queriam de jeito nenhum. Explicamos que era um evento de poesia, que o Vitor a Thiare tinha feito parte durante muito tempo, que era muito legal, mas eles só toparam com a condição de que veríamos a Mari e se quisessem depois a gente ia embora.

Na porta já encontramos um monte de gente, eles ainda desconfiados, mas pediram pra entrar. Entramos e sentamos, e o clima imediatamente mudou: Martim e Lola ficaram assistindo mudos e vidrados a uma menina falando um poema longo. Eles ficaram muito atentos a tudo, escolhendo os poemas mais engraçados, os que dão medo, os que dão coisas sem nome. Do que ele está falando? O que é abundância? Parece engraçado porque tem bunda no meio. Aquele homem é muito engraçado, ele é muito bom. Tia Mari, fica em pé que tá chegando sua hora.

Foi quando o Dimitri Rebello foi ao palco com mandiocas na mão, e cantou uma canção quebrando a mandioca e jogando pedaços pelo palco. O Martim achou aquilo incrível, e perguntou

⁶⁸¹ SANTIAGO, Silviano. Entrevista ao autor. 20/06/2019

⁶⁸² HOLLANDA, H. Entrevista ao autor. 19/07/2019

se podia pegar aquelas mandiocas do chão - eu disse que ali, no CEP, ele podia, e ele foi. Ele sentiu que ele era livre naquele espaço, no qual antes ele não queria estar, que ele podia transitar, e não teve nenhum constrangimento de sair da plateia e entrar no palco. Ele correu, dançou, cantou, e virou uma atração do CEP 20.000 junto com a Lola. Foi muito especial perceber que as crianças entendem muito rápido que aquele lugar é de liberdade. A liberdade de dançar sem ser convidado. Eles não queriam ir embora nunca mais.⁶⁸³

Enquanto constrói a própria obra como um dos mais importantes autores do país, nos últimos anos Zarvos se tornou especialmente calmo - com raras exceções, normalmente previamente anunciadas por ele, os encontros são plácidos e revigorantes, plenos em generosidade e calor. Da mesma forma com Chacal, igualmente importante em sua poesia reluzente, que segue incansavelmente produzindo o CEP ao lado de Vicente e Luiza - nunca é claro se San faz ou não faz parte da produção atual. A doçura foi também reinstaurada entre Zarvos e Chacal, e o CEP atualmente abre chamadas públicas para que artistas possam ocupar sua programação, que enfim voltou a ter um segundo dia - como nos anos 1990 e 2000, o CEP voltará a acontecer duas vezes por mês.

Michel é grande poeta, ator, autor e acaba de ter um lindo filho – amigo amado como também é Leca, autora e atriz de excelência, grávida de seu primeiro. Levi é pai, vive em Friburgo e segue escrevendo com a graça e o talento mais singular. Pedro Rocha está, junto de Amora Pêra, Daniel Castanheira, Raíssa de Góis, Pedro Lago, Marcelo Reis de Mello e o Slam das Minas em Montevideo no momento da presente escrita, para o sensacional Mundial Poético da cidade, criado por Martin Barea e que já recebeu diversos poetas do Rio e do CEP - e por lá e memória de Ericson é chamada e clamada a todo momento com amor e tributo. Viviane é filósofa de destaque, poeta de quilate e uma das maiores palestrantes do país - uma amiga querida, com quem eu e Pedro retomamos trabalhos, prenhes de futuro.

Tarso mora em São Paulo e se tornou um dos grandes especialistas em drogas no Brasil, Botika tem três filhas, mora em Friburgo, segue escrevendo e compondo como um dos mais iluminados autores e compositores de minha geração - João Vicente fundou o canal de humor Porta dos Fundos e hoje é ator e apresentador nacionalmente célebre. Doutor em literatura, Dado mora em Paris, mas volta todo carnaval para tocar seu maravilhoso bloco Panamérica Transatlântica. Cabelo é artista plástico de assombro e força internacionais, e promete que seu disco solo sairá em breve.

⁶⁸³ FÉLIX, N. Depoimento ao autor. 15/03/2020

Domingos também promete um livro de poemas para logo, enquanto seu trabalho no coletivo de artes plásticas e performance Opavivará viaja o mundo. Bel Iorio é uma das mais fortes poetisas de sua geração, além de ativista feminista inspiradora- como Julia Klien, que cursa o doutorado em literatura com louvor e segue como a voz mais alta e inspirada dos bares da gávea. Thiare é atriz e performer de mãos e olhos cheios, assim como é mãe da amada Lola e uma companheira perpétua de minha vida, e estuda atualmente para se tornar terapeuta. Estamos todos bem, ou ninguém está - como saber a diferença?

Fui descobrindo o amor, a contrução da
Política e da crença no futuro. Abandonei as
Mangueiras cheirosas de verde musgo um dia
Invasoras desapropriadas em nome dos Sem-Terra

Ainda não sabia que o país dos Mourões desmoronava
Apenas senti a tristeza pelo chão vermelho de terra que
perdera. E engoli mais uma perda. Fui para São Paulo
perder a facilidade do dinheiro. Fui ao Rio de Janeiro viver sem desejo de posse e
de rumo

Era a poesia que gritava seus encantos. Nunca achei
Que viver valia. Vida têm os outros. Eu tenho ouvido
para a vida que faz poema
(...)
Sou da família dos Mourões
De Ursula, Gonçalo, Léa, Gerardo e do menino Tunga
Eu pai de Guilherme, Michel, Ericson, Tarso, Botika,
Vitor, Paulo, Rod Pai de tantos guris, pai de
Isabella, Joana, Gisah, Tatiana, Francesca Sonia Betina
Luciana de tantas raparigas em fogo e flor
Eu macho mourão resolvi viver de vida.⁶⁸⁴

Se me refiro tanto aqui ao CEP como coisa autônoma, é porque isso, essa coisa, em verdade não é a obra de Chacal nem de Zarvos, mas sim a soma de todos os esforços - todas as hipóteses, poemas, brigas, amores, horrores, salvções, mortes, nascimentos, renascimentos, decepções e maravilhas que o evento regeu. O CEP nos ensinou que existiam outras formas de arte, outras formas de fazer arte, outras formas a serem sempre inventadas, outras formas de escrever, de falar, de se encontrar, de amar e viver. Em agosto comemoraremos os 30 anos - certamente no Sérgio Porto e depois no bar.

Muitos ainda se frequentam, alguns ainda frequentam o CEP, e todos somos amigos - mesmo quem nem se conhece. A utopia se encarna e ganha traços mais

⁶⁸⁴ ZARVOS, G. 2004. p. 162

profundos e concretos através desse laço invisível que parece cruzar a cidade como um fio, quiçá o planeta, tocando pessoas, esses poetas entre si - que são milhares de pessoas - e nos reunindo em uma experiência coletiva espalhada pelo tempo, que mais é uma impressão: do que houve ali, naquele dia, naquele teatro, naquele espaço, para aquela pessoa. Era, afinal, um poema.

Um dia o cigarro acabou. E latinha sem cigarro é uma janela sem o vazio entre. Não nos restou alternativa. Marchamos decididos até o Hospital Miguel Couto, alta madrugada, invadimos a cantina e saímos de lá, puf puf puf, fumando felizes. Outra noite depois de tudo fechado, uma menina virou e disse: eu sei onde tem uma birosquinha. Aquilo soou como um sino na noite que não tem mais fim e fomos, em delírio ambulatório, até a tal birosquinha que nada mais era que um cara com um isopor, vendendo latinha de cerveja no ponto final de um ônibus para Shangrilá.

Nesse clima ameno, os ossos se solidificavam e a alma se liquifazia. E a poesia era vertida como o vinho barato, quarta sim, quarta não, no palco do Sérgio Porto. Ali era configurado o delírio entre as pajelanças e patuscadas do Boato, a algaravia de Joe. Era também inacreditável a verve de Michel Melamed, um dos maiores produtores do CEP, Pedro Rocha, Guilherme Levi, Guilherme Zarvos, de Ericson Pires, do Cabaret Pé Sujo, de Éber Inácio, das canções de Marcos Paulista, da exuberância do texto e da fala de Viviane Mosé. Era uma turma do barulho, meus nefelibatas redivivos.⁶⁸⁵

⁶⁸⁵ CHACAL. 2010. p. 166

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Joshua. **Allen Ginsberg: The Artist as Mensch**. Site Popmatters. 2017. Disponível em <https://www.popmatters.com/first-thought-conversations-with-allen-ginsberg-edited-by-michael-schumache-2495391254.html>

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Eros Ramos de. Lançada revista de 'performances escritas'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1994. Segundo Caderno.

ALMEIDA, Rachel. Sergio Porto reabre este ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de julho de 2007. Caderno B.

AMARAL, Luiz Eduardo Franco do. **A voz do boato: poesia falada, performance e experiência coletiva no RJ dos anos 90**. 2014. Tese (Doutorado em Letras)

_____. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 16/02/2019 e 01/05/2019.

ANDRADE, Mario de. Os Compositores e a língua nacional. In: ____ **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

AOS 18 anos, a saudável irresponsabilidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 de maio de 2008. Segundo Caderno. (Autor não mencionado).

ARANTES, José Tadeu. Ressonância Mórfica: a teoria do centésimo macaco. **Revista Galileu**. 2002. Disponível em <http://galileu.globo.com/edic/91/conhecimento1.htm>. Acesso em 18/03/2019

ARAÚJO, Doralice. A TV Pinei e a construção coletiva da autoimagem. In: ____ **Comunicação e Informação**, V 7, n 2: dez. 2004.

ARAÚJO, Tarso. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro: 28/01/2020.

ARP, Hans. Dadaland. In: ____ **Dada: Art and Anti-Art**. London: Thames & Hudson, 1965.

BALL, Hugo. **Flight out of time - A dada diary**. Nova York: Viking Press, 1974.

_____. (org.). **Cabaret Voltaire - N° 1**. Zurique, 1916.

BANGS, Lester. Everybody's search for Roots (The Roots of Punk, Part I). In: ____ **Main Lines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader**. Nova York: Anchor Books, 2003.

BARBOSA, Marco Antonio. Grupo lança Zona e Progresso, prossegue com seu liquidificador rítmico e abraça o Brasil após longa turnê europeia. **Clique Música**. Rio de Janeiro, 29/10/2001. Disponível em <http://www.plap.com.br/plap/discografia.asp?id=18&num=9>

BECKER, Nina. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 30/11/2019.

BELKHADRA, Thémis. Goa Gil, the unbelievable story of trance music's spiritual father. **Traxmag**. 2016. Disponível em <https://www.trax-mag.com/goa-gil-the-unbelievable-story-of-trance-musics-spiritual-father/>

BEY, Hakin. **TAZ** - Zona Autônoma Temporária. São Paulo, Ed. Conrad, 2001.

_____. **Caos** - Terrorismo Poético & Outros Crimes Exemplares. São Paulo: Ed. Conrad, 2003.

BIVAR, Antônio. **O Que é Punk**. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Histórias e confidências de Antonio Bivar – O dramaturgo da marginalia brasileira hoje frequenta a sociedade literária inglesa. Entrevista concedida a Álvaro Machado. **Revista Trópico**. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1517,1.shl>

_____. Hippies, punks e Virginia Woolf. Entrevista concedida a Omar Godoy. **Revista Cândido**. Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=954>

BOTIKA. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 28/01/2020.

CABELO, Rodrigo. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 25/11/2019.

CACASO. Tudo da minha terra. **Almanaque nº 6**. São Paulo: Brasiliense, 1978

CADERNOS DO CEP. Rio de Janeiro. Edição Independente: 2017 - 2018.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade** - a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. Jovens contemporâneos preservem o brilho das antenas poéticas marginais. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1997. Caderno Prosa & Verso.

CASTANHEIRA, Daniel; ROCHA, Pedro. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 11/12/2019.

CEP 20 MIL QUADRINHOS. Rio de Janeiro. RioArte: 1994 - 1995.

CÉSAR, Ana Cristina; MORICONI, Italo. O poeta fora da República: o escritor e o mercado. **Revista Opinião**. 1977

CHACAL. **Muito Prazer**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

_____. **A Vida é curta pra ser pequena**. Rio de Janeiro: Frente, 2002.

_____. **Belvedere**. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify, 7 Letras, 2007.

_____. **Uma história à margem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. **Tudo (e mais um pouco)**. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. **Trab2**. Revista Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em trânsito. V. 1, p. 41-52. São Paulo: Pontocom, 2018.

_____. **CEP 20.000**: Um corpo que vibra. Rio de Janeiro, 126p. Dissertação de mestrado (Literatura, cultura e contemporaneidade) - PUC-Rio, 2019.

_____. **Entrevistas concedidas ao autor**. Rio de Janeiro: 17/04/2019, 04/09/2019 e 19/12/2019.

_____. CEP 20.000 - direito de resposta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1991. Caderno B.

_____. **Quampérius**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.

_____. **É proibido pisar na grama**. Belo Horizonte: Leve um livro, 2014. 14 p.

CHACAL; MELAMED, Michel; ZARVOS, Guilherme (org.). **Inventário - X Anos** - 1990 - 2000. Rio de Janeiro: RioArte, 2000.

_____. (org.). **CEP 20.000** - O Celeiro do Underground Carioca. Revista Trip. 2000. 1 CD de músicas e poemas (60min). Faixas musicais produzidas por Lucas Marcier.

CHACAL se despede do CEP 20.000 com novo espetáculo. **Globo.com**, Rio de Janeiro: 30/04/2015. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2015/04/chacal-se-despede-do-cep-20000-com-novo-espetaculo.html>

CHIARA, Ana. Poesia Tempo de morder a própria língua: os dois Ricardos no Cabaret Voltaire. **Revista Bioescritas/Biopoéticas**: pensamento em trânsito. V. 1, p. 11-26. São Paulo: Pontocom, 2018.

COELHO, Frederico. Onde se vê dia, veja-se noite: notas sobre a crítica em tempos de contracultura. In: ____ OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana. **Literatura e Artes na Crítica Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

COHN, Sérgio (org.). **Nuvem Cigana** – poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Azougue, 2007

_____. (org.). **Poesia Beat**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

COLASANTI, Alessandra. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 06/10/2019.

COLEÇÃO SÉC. XXI. Rio de Janeiro. Edição Independente: 2001 - 2006.

CONDE, Miguel. Vinte anos de experiência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de março de 2010. Caderno Prosa & Verso, capa, p.2-3.

CORSO, Gregory; GINSBERG, Allen. The Literary Revolution in America. In: ____ MILES, Barry (ed.). **Howl**: original draft facsimile. Nova York: Harper & Row Publishers, 1986. Tradução do autor.

CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. **The Dancer and the Dance**. Nova York: M. Boyars, 1985. Tradução do autor.

CÉSAR, Aimberê. Entrevista com Aimberê César. Entrevista concedida à Bianca Tinoco em 7 de março de 2009. **Revista Performatus**, ano 5, n. 17. 2017. Disponível em <https://performatus.net/entrevistas/aimbere-cesar/>

DAPIEVE, Arthur. O tempo não passa no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1990. Caderno B, p. 10.

DEFERT, Daniel. Heterotopia: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: ____ FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, Júlio César Valladão. **Entrevista concedida ao autor**. Rio de Janeiro: 16/01/2020.

DUMAR, Deborah. Poetas fazem performances sem ranço no espetáculo 'CEP 2000'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de março de 1991. Segundo Caderno.

FÉLIX, Nanda. **Depoimento ao autor**. Rio de Janeiro: 15/03/2020

FILHO, Juca. "poema de Juca Filho para Joe". In: ____ **Revista Mallarmar-gens**, 05/09/2017. Disponível em <http://www.mallarmar-gens.com/2017/09/7-poemas-de-juca-filho.html>

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FRADKIN, Eduardo. Classe artística comparece em peso à reabertura do Espaço Sérgio Porto. **O Globo**, 14 de julho de 2008. Segundo Caderno.

FREITAS, Angélica. **Um Útero é do Tamanho de um Punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GIL, Goa. Entrevista. in: ____ TAYLOR, Timothy D. **Strange Sounds**: Music, Technology and Culture. EUA: Routledge, 2001. Tradução do autor.

GINSBURG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. **Mente espontânea**: entrevistas selecionadas 1958-1996. Barueri: Novo Século Editora, 2013.

GOMES, Renata Gonçalves. A poesia de Chacal na revista O Carioca e no CEP 20.000. **Revista Estud. Lit. Bras. Contemp.** N. 56, e5618. Brasília: UNB, 2019.

GRUPO de estudantes aposta no inusitado para chamar a atenção. **Folha de São Paulo**. Rio de Janeiro: 08/08/1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/ult080898046.htm>

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARAENS, Domingos. **Amanhã tudo isso será tinta**: alianças de sangue e escrita entre Guimarães e Guimaraens. Rio de Janeiro, 254p. Tese de doutorado (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - PUC-Rio, 2014.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 08/02/2019.

GUSTIN, Marene. The Connection of Merce Cunningham and John Cage Chance. **The Austin Chronicle**. 26 de janeiro de 1996. Disponível em <https://www.austinchronicle.com/arts/1996-01-26/530489/>

GÜNEY, S.; KABAS, B. Migrant Spaces and Childhood: Growing up in Kreuzberg. **Revista Urbana**, 18, 1-23. Berlim: 2017. Tradução do autor. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/315836824_Migrant_Spaces_and_Childhood_Growing_up_in_Kreuzberg/link/59e5d626aca272390ee00dff/download

HAMBÚRGUER, Alex. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 29/06/2019.

HELENA, Letícia; MATTA, Daniela. Prefeito é vaiado na véspera do toque de recolher entrar em vigor no Baixo Gávea. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1999. Caderno Cidade.

HOCKENOS, Paul. In cold and claustrophobic 1980's West Berlin, you paid a high price for freedom. **The Local. Berlim**, 2018. Tradução do autor. Disponível em <https://www.thelocal.de/20180119/confessions-of-a-west-berliner-the-walled-city-was-for-those-who-could-hack-it-which-wasnt-everyone>

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **26 Poetas Hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. **Impressões de viagem** – CPC, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. A poesia marginal. In: ____ **100 anos de poesia**: um panorama da poesia brasileira do Século XX. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

_____. **Onde é que estou?** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 19/07/2019

IORIO, Maria Isabel. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 01/02/2020.

_____. **Aos outros só atiro meu corpo**. Rio de Janeiro: Urutau, 2019

JANCO, Marcel. **Cabaret Voltaire**. 1916. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas (Trabalho destruído)

JIMENES, Luanna. O Corpo Utópico e o programa performativo em ambiente urbano. **Revista Ara**, V. 7, n. 7. São Paulo: 2019.

JÚNIOR, Luiz Guilherme dos Santos. Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira. **Revista Estação Literária**. V. 12, p. 217-228. Londrina: 2014.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. IN:____ COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006

_____. A Educação do Não-artista. **Revista Art News**. Nova York: fevereiro de 1971.

KEROUAC, Jack. **Os Vagabundos Iluminados**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KLIEN, Julia. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 28/06/2019.

LEARY, Timothy. **Chaos and cyberculture**. EUA: Ronin Publishing, 2014. Tradução do autor.

LEMINSKI, Paulo. Céu embaixo. In:____ **Gozo Fabuloso**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

_____. Drops, a poesia sem gravata. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 nov. 1983. Ilustrada. p. 55.

LEVI, Guilherme. **Pacto**. Rio de Janeiro: Nenhuma Editora, 2014.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 31/05/2019

LEVINSON, Bruno. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 03/06/2019.

LIMA, Marleide Anchieta de. O lirismo gauche de Afonso Henriques Neto: reflexões sobre a poesia brasileira contemporânea. **Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies**. Vol. 3, n.1. 2014.

LITRON, Fernanda Félix. **Poesia marginal e a antologia “26 Poetas Hoje”**: debates da crítica antes e depois de 1976. Campinas, 334p. Dissertação de mestrado (Teoria e História Literária) - UNICAMP, 2007.

LUIS, Pedro. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro, 23/01/2020

LUNA, Pedro de. **Planet Hemp**: Mantenha o respeito. Caxias do Sul: Belas Letras, 2018.

MAIA, Thiare. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 24/05/2019

MARCUSE, Herbert. Liberation from the Affluent Society (Palestra em Londres, em 1967). In:____ COOPER, David (ed.). **The Dialectics of Liberation**. Baltimore: Penguin, 1968. Disponível em <https://www.mar-cuse.org/herbert/pubs/60spubs/67dialecticlib/67LibFromAfflSociety.htm>

MARQUES, Mario. Novos acordes do Rio. **O Globo**, 12 de janeiro de 1998. Segundo Caderno, capa - p.2.

MARQUES, Mario; MIGUEL, Antonio Carlos. Surge no Rio a MPC. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1997. Segundo Caderno, p. 10.

MAROVATTO, Mariano. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 08/02/2019

MAUTNER, Jorge. Guilherme Levi - O Século XXI do Brasil Universal. In: ____ LEVI, Guilherme. **Pacto**. Rio de Janeiro: Nenhuma Editora, 2014

McCLURE, Michael. Scratching The Beat Surface. In: ____ MILES, Barry (ed.). **Howl**: original draft facsimile. Nova York: Harper & Row Publishers, 1986. Tradução do autor.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor** – Uma história sem censura do punk. Porto Alegre: L&PM. 1997.

MEADE, Fionn. Root of an Unfocus: On Cunningham, Cage, and "Common Time". In: ____ **Merce Cunningham**: Common Time. Minneapolis: Walker Publications, 2017.

MELAMED, Michel. **Regurgitifagia**. Rio de Janeiro: edição do autor, 2004.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 01/03/2019

MILLER, Paula. Festas estranhas de gente esquisita. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1995. Revista RioShow, p. 16.

MILLER, Timothy. **The Hippies and American Values**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.

MIRANDA, Camila. **O fim do mundo, enfim**. 2016. São Paulo: DVD (112 min.)

MONTEIRO, Karla. Diversão e Arte - CEP 20.000, evento de poesia comandado por Chacal no Sérgio Porto, faz 18 anos sem perder o viço, apesar da falta de recursos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2008. Revista O Globo, p. 14.

MOORE, Ryan. Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction. **The Communication Review**. Vol.7, n. 3. EUA: 2004. Tradução do autor.

MORAES, Joana; CHAFFIN, Cássia. **Joe Romano** - Perfil em um minuto. Rio de Janeiro: YouTube (1 min.). Realização TV Pinel. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aBWQo1JfK1I>

MORAN, Ian P. Punk: The Do-It-Yourself Subculture. **Social Sciences**. V. 10. EUA: 2010. Tradução do autor. Disponível em <https://repository.wcsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=ssj>

MOSÉ, Viviane. **Pensamento Chão**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. **Frio & Calor**. Rio de Janeiro: Usinapensamento, 2017.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 29/03/2019

MOVIMENTO RESPEITA. **Manifesto**. 2018. Disponível em <https://respeitaeponto.wordpress.com/>

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**: volume 4. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

O CARIOCA. Rio de Janeiro. RioArte: 1995 - 1998.

O TEMPO. Rio de Janeiro. Edição Independente: 2001 - 2004.

OLIVEIRA, Adriano Saldanha Gomes de. Poesia Marginal. **Jornal do Brasil**, 26 de dezembro de 1990. Caderno B, Cartas.

PAES, Tavinho. CEP 20.000 X 5 [Acerto de Contas]. In: ____ **CEPensamento**. 2005.

PECINI, Cazé. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 01/01/2020.

PERLINGEIRO, Santiago. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 13/06/2019.

PIMENTEL, João. Portas abertas para a poesia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1996. Caderno Zona Sul. p. 19.

_____. Um poeta com loucura pelas palavras. **O Globo**, 05 de junho de 1997. Jornal do Bairro, p. 4.

_____. O endereço da poesia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2000. O Globo, Segundo Caderno, capa.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. **Pele Tecido**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

PODHORETZ, Norman. The know-nothing bohemians. **The Partisan Review**. EUA: 1958. Tradução do autor.

_____. Where is the Beat Generation going? **Esquire**. EUA: dezembro de 1958. Tradução do autor.

PORTO, Bruno. O CEP mudou. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 de julho de 2001. Revista Megazine, p. 14.

RAMONEDA, Bianca. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 30/05/2019.

REIS, Luiz Felipe. Chacal entrega o CEP 20.000 a uma nova geração de produtores e evoca sua história em peça. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de abril de 2015. Segundo Caderno.

REZENDE, Maria. **Substantivo Feminino**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2003.

REZENDE, Renato. **Guilherme Zarvos**: poesia e política. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

RICHTER, Hans. **Dada**: art and anti-art. Nova York: Thames & Hudson, 1997.

RIMBAUD, Arthur. **Uma Temporada no Inferno**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ROCHA, Felipe. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 16/08/2019.

ROCHA, Pedro. **11**. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. **Chão Inquieto**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. **A Experiência do Calor**. Rio de Janeiro: Lábia Gentil, 2014.

_____. **Nervo Verso**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2018.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro: 05/03/2019.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Os Sórdidos. **Revista Veja**. 07/07/1976.

SANTIAGO, Silviano. O Assassinato de Mallarmé. In: ____ **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Entrevista ao autor**. Rio de Janeiro, 20/06/2019.

SANTOS, André. Ericson Siqueira Pires (1971-2012). **Jornal da PUC**, Rio de Janeiro, 13/04/2012. Edição 253. Disponível em <http://jornalda-puc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=2665&sid=29&tpl=printerview>

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Noites do Humaitá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de junho de 2001. Revista de Domingo, capa, p. 25-29.

_____. Big bang poético. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 de abril de 2010. Coluna Gente Boa, Segundo Caderno, p.3.

_____. 'Menos violência e mais saliência' - Poetas comemoram os 20 anos do CEP 20.000. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2010. Coluna Gente Boa, Segundo Caderno, p. 5.

SARAU DO ESCRITÓRIO. **Mapeamento dos saraus da região metropolitana do Rio de Janeiro**. Disponível em <http://mufaproducoes.com/mapeamento-de-saraus-rj/>. Acesso em 20/10/2019

SAVAGE, Jon. **Teenage**: The Creation of Youth Culture. Inglaterra: Viking, 2007.

SETE anos comemorados em sete horas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1997. Segundo Caderno. (Autor não mencionado).

SCHITTINE, Denise. O bota-fora do CEP 20.000. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1999. Caderno B.

SCHOTT, Ricardo. Ousadia artística volta ao lar no Humaitá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de maio de 2008. Caderno B, p. 3.

SILOS, Jill Katherine. **Everybody get together**: The sixties counterculture and public space, 1964--1967. Durham, 242p. Tese de Doutorado. (Filosofia na História) University of New Hampshire, 2003.

SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. **O Discurso da Performance Art**: estudo semiótico dos regimes de manifestação da arte performática. São Paulo, 131p. Dissertação de mestrado. (Linguística) - USP, 2016.

STYCER, Mauricio. Onde estão os marginais de ontem? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1985. Caderno B, p. 8.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista** - Anjos: uma Vertente radical. São Paulo, 230p. Dissertação de mestrado. (Ciências Sociais) - PUC-SP, 2007.

TIME OUT: MUMBAI AND GOA. **Hippie and you know it**. Time Out Guides Ltd. London. 2011.

TINOCO, Bianca. Endereço do experimentalismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de maio de 2006. Caderno B, p. 8.

TOMKINS, Calvin. **The Bride and the Bachelors**: Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham. Nova York: Penguin Books. 1978

VIGNY, Alfred de. **Stello**. França: Forgotten Books, 2018

WHITMAN, Walt. **Folhas da Relva**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

WIENER, Jon. **Come Together**: John Lennon in his time. EUA: University of Illinois Press, 1990.

WILDE, Oscar. **A Alma do Homem Sob o Socialismo**. Porto Alegre: L&PM, 2003 (Publicado originalmente em 1891).

WILLER, Cláudio. **Os poetas malditos**. Revista Eutomia: Recife 11 (1): 2013

ZARVOS, Daniel. **CEP 20.000** - Centro de Experimentação Poética. 2006. Rio de Janeiro: YouTube (50 min.). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fqxcaYfZa1E>

ZARVOS, Guilherme. **Beijo na Poeira**. Rio de Janeiro: Pós-diluviana, 1990.

_____. (org.). **7+1**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

_____. **Mais Tragédia Burguesa**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1998.

_____. **Morrer**. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. **Zombar**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

_____. (org.). **CEPensamento 20.000** - Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

_____. **Branco sobre branco** - CEP 20.000/ CEPensamento (1990-2008) Uma possível rota. Rio de Janeiro: NONOAR, 2009.

_____. Entrevista Guilherme Zarvos. **Revista NAU**. N. 4. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. Entrevista concedida a Sérgio Cohn. Disponível

em https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/nau_4?fbclid=IwAR1Fwt2V7FRFxvoBLx_z33Wtek9dzkUNUysTFnRN53bCvBrhtKx_f3LNxy4

_____. **Entrevistas ao autor**. Rio de Janeiro: 29/05/2018, 30/01/2019, 06/02/2019 e 20/06/2019.

ŽIŽEK, Slavoj; TAYLOR, Astra. **Žižek!**. EUA: Lawrence Konner. 2005. DVD. 71 minutos.

ZYLBERBERG, Moisés; GUIMARÃES, Guilherme. **CEP 20.000** - Um endereço da arte nos anos 90. Rio de Janeiro: YouTube (12 min.). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tetT-e_ncS0&t=531s