

# MPB E A POESIA CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO SOBRE O LIVRO *MPB: MUITA POESIA BRASILEIRA* (1982) DE LEILA MÍCCOLIS<sup>1\*</sup>

Jéssica Maciel de Andrade<sup>2</sup>

Poesia:  
minha insana profilaxia.  
( Leila Míccolis)

**RESUMO:** Este ensaio busca investigar a relação entre a poesia e a música popular brasileira na obra *MPB: Muita Poesia Brasileira* (1982) da poeta Leila Míccolis. Discutiremos sobre Míccolis e sua poética, depois, dividimos o trabalho em três grandes tópicos: 1) Poesia e música, em que lançando mão de Daghlion (1985), Paz (2012) e Tinhorão (1998) teceremos discussões sobre essa relação desde os primórdios; 2) Poesia marginal e a década de 70 no Brasil, que busca dar conta de um pequeno panorama da situação política brasileira e sua relação com a poesia marginal; 3) A relação entre as epígrafes e o texto literário que abrange a influência recíproca entre as epígrafes e os textos literários; 4) Leila Míccolis: na contramão da relação MPB e poesia, em que analisaremos uma seleção de poemas do objeto de estudo a fim de melhor compreendermos como essa relação se dá em Míccolis. Como resultado, assinalamos que Míccolis usa como mote-temático aquilo que os compositores-poetas brasileiros colocam na boca do povo. Ela recolhe deles, de ditos populares, entendendo o poder corrosivo da palavra.

**PALAVRAS-CHAVES:** Poesia contemporânea, música popular brasileira, poesia marginal, Leila Míccolis.

**RESUMEN:** Este ensayo busca investigar la relación entre la poesía e la música popular brasileña en la obra *MPB: Muita Poesia Brasileira* (1982) de la poeta Leila Míccolis. Discutiremos sobre Míccolis e su poética, después, dividiremos el trabajo en tres grandes tópicos: 1) Poesía y música, donde utilizaremos Daghlion (1985), Paz (2012) e Tinhorão (1998) tejeremos discusiones sobre esa relación desde los primordios; 2) Poesía marginal y la década de 70 en Brasil, que busca dar cuenta de un pequeño panorama de la situación política brasileña y su relación con la poesía marginal; 3) La relación entre las epígrafes y el texto literario que abarca la influencia recíproca entre las epígrafes y los textos literarios 4) Leila Míccolis: en contra de la relación MPB y poesía, en que analizaremos una selección de poemas del objeto de estudio a para comprender mejor cómo esta relación se da en Míccolis. Como resultado, señalamos que Míccolis usa como mote-temático aquello que los compositores-poetas brasileños colocan en la boca del pueblo. Ella recoge de ellos, de dichos populares, entendiendo el poder corrosivo de la palabra.

**PALABRAS-CLAVE:** Poesía contemporánea, música popular brasileña, poesía marginal, Leila Míccolis.

---

<sup>1</sup> Ensaio apresentado na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), ministrada pela Professora Doutora Cláudia Roberta e sob orientação da Professora Doutora Renata Pimentel, no curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol, da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), em 2017.2.

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: [jessicamaciel95@gmail.com](mailto:jessicamaciel95@gmail.com).

\* Aos falserinos, Raul Colaço, Amanda Mirella e Heloísa Maciel o meu mais terno obrigado por me ajudarem a passar não só pelas loucuras do TCC, mas pela vida.

## INTRODUÇÃO

A linguagem não é só o meio da sedução,  
é o próprio lugar da sedução.  
O próprio das palavras é desviar-nos  
do caminho reto do sentido  
(Leyla Perrone-Moisés).

Leila Perrone-Moisés, em seu ensaio *Promessas, encantos e amávios* (1990), apresenta a linguagem como o lugar da sedução. E complementa alertando sobre como o discurso de quem seduz não necessariamente diz o que queremos escutar; no geral, aliás, fala daquilo que temos horror de ouvir e leva o seduzido a mudar de caminho. Esse desvio da linguagem nem sempre deixa clara a ambiguidade que nos faz questionar: quem seduz quem? O poeta que seduz o leitor já é por si um seduzido pela própria linguagem, ele apenas difere de nós por ser um seduzido primeiro.

A nossa sedutora primeira nesse caso é Leila Míccolis, uma das grandes esquecidas da poesia contemporânea brasileira: começa a publicar na década de sessenta<sup>3</sup>, mas é na década de setenta que se projeta mais, juntamente com a geração mimeógrafo<sup>4</sup>, marcada por uma juventude – que precisava ser – debochada, anarquista, irônica e revolucionária, haja vista o período político em que se encontrava o Brasil. Míccolis, portanto, faz questão de seduzir pelo modo debochado como fala o que não queremos ouvir.

As temáticas desses escritores marginais, diferentemente dos escritores canônicos, trata de fatos cotidianos, expressões coloniais, gírias, ironias, rotina, política, enfim, tudo encontra espaço na poesia, o que gerou, muitas vezes, uma crítica que não via com bons olhos as obras desses autores:

Distanciando-se do caráter “sério” dos escritores e intelectuais engajados dos anos 60, e dos diversos autores politizados da literatura brasileira, inclusive os modernistas, quase todos comprometidos com um projeto ideológico, poetas como Leila Míccolis e outros se impõem pelo deboche, pela procura de modos alternativos de vida e de comportamento (...) (SILVA, s.d.)

---

<sup>3</sup> Seu primeiro livro publicado, *Gaveta da Solidão*, data de 1965.

<sup>4</sup> Na década de 70 observamos o surgimento dos poetas marginais: em decorrência da censura, muitos escritores não conseguiam editoras para publicação de seus materiais, assim surgiram as edições caseiras, quase que panfletárias, a fim de fazer a poesia chegar ao leitor, seja em edições mimeografadas, coladas em envelopes ou grampeadas.

Nascida no Rio de Janeiro em 1947, Leila Míccolis é escritora, roteirista, ensaísta, editora e poeta – “porque em poetisa todo mundo pisa”<sup>5</sup> - brasileira. Formada em direito pela UFRJ, publica seu primeiro livro de poesia em 1965, intitulado *Gaveta da Solidão*. Já em 1977, desiste de exercer a profissão de advogada e decide dedicar-se exclusivamente à literatura. Apesar de ter uma obra vasta, nossa sedutora não é bastante estudada no meio acadêmico, um dos motivos que levou à execução deste trabalho. São elencados dez trabalhos como fortuna crítica à obra de Míccolis, em sua maioria artigos ou ensaios mais curtos, todos disponíveis em sua plataforma no seu site *Blocos Online*, bem como estão lá alguns de seus poemas e textos em prosa. Sobre o livro que trataremos aqui, não há nenhum trabalho, até onde pudemos averiguar.

Compactuamos com as definições de poesia de Octavio Paz, quando corrobora que esta, sendo instância da arte e estando em um contexto de uma política capitalista, torna-se cada vez mais importante e diretamente mais rechaçada, na medida em que o homem moderno lê cada vez menos *A outra voz*, perde cada vez mais sua sensibilidade e criticidade perante o humano.

Poesia: pedra de escândalo da modernidade. (...) Entre a revolução e a religião a poesia é a outra voz. Sua voz é outra porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é hoje mesmo, antiguidade sem datas. (...) Poema: forma verbal de pouca utilidade e preço vil. Poesia: gasto dispêndio, desperdício. (PAZ, 2012)

Aproximam-se essas ideias à produção de Míccolis. Dona de uma poética inquietante, apoiando-se no discurso vigente a fim de subvertê-lo, lança mão de temas tais quais o papel da mulher dentro da sociedade burguesa, a temática LGBT, o próprio corpo usado como arma efetiva de combate para transformações sociais<sup>6</sup>. E sua produção constitui-se, então, como *A outra voz* apresentada. Geralmente, escreve de forma concisa e se valendo de uma musicalidade prosódica, além de explorar a dimensão discursiva da fala e sua potencialidade. A poesia de Míccolis é um solapamento que relaciona ditos

---

<sup>5</sup> Referência ao poema Geração Inde(x)pendente, publicado pela primeira vez no livro *O bom filho a casa torra* (1992)

<sup>6</sup> Como descreve Paulo César Andrade da Silva em seu ensaio “*A política do corpo em Leila Míccolis*”

populares subvertidos, quase como uma conversa<sup>7</sup>, em que o leitor se vê abalado diante do poder desequilibrante de sua poética. Utilizaremos como primeiro exemplo a dicotomia lucidez\loucura dentro do texto desta poeta:

#### COERÊNCIA<sup>8</sup>

Sei que me fazes mal,  
mas prefiro tal  
à tua ausência.  
Nesta imensa loucura  
à lucidez me rendo:  
na vida, eu aprendi, dose a dose,  
que, neurose, é tudo o que não se aceita,  
querendo... (MÍCCOLIS: 2013, p.53)

“Coerência” caminha na linha tênue entre a loucura e a lucidez. O eu poético aqui afirma preferir o mal que lhe é feito pela presença de seu interlocutor ao mal de sua ausência. Um jogo de palavras muito bem articulado que revela a complexidade de que trata o poema: os sentires contraditórios do humano. Uma loucura que atinge patamar tal que se torna lucidez rendida. Percebe-se, no poema, a perversão da palavra neurose (que é comumente vista como um conjunto de problemas de origem psíquica que conservam a referência à realidade): aqui, depois da alusão à dose – que normalmente é relacionada a remédios ou bebidas - é vista como ensinamentos ao longo da vida; ressignificar-se essa palavra mostrando sua relação com o ato de negar algo querendo-o. Leila brinca com a dupla função do remédio: a depender da dose, pode ser veneno ou cura.

O sentimento aqui, em Míccolis, é da linguagem como uma armadilha para driblar padrões literários e políticos, para questionar as formas de poderes vigentes. Isto é, Míccolis apoia-se muitas vezes no discurso vigente para subvertê-lo. Como vemos no poema abaixo:

#### NOVA INQUISIÇÃO

Minha fama é negra,

---

<sup>7</sup> Antonio Vicente Pietroforte, em seu prefácio para a obra completa de Míccolis, a descreve como poeta conversadora; seus poemas, mesmo com rimas, estão mais próximos da poesia coloquial através do chiste.

<sup>8</sup> Todos os poemas deste ensaio serão grafados da mesma maneira que aparecem em seus livros, ora no centro, ora no início da página.

sou mau elemento;  
censurarão meus versos  
pra servir de exemplo?  
(MÍCCOLIS: 2013, p.37)

A fama dos escritores marginais da época, que se opunham ao regime ditatorial, era comumente adjetivada como *negra* (no sentido de *ruim*), definição que traduz o quanto tais versos incomodavam, ainda que somente com esses questionamentos os artistas pudessem passar pelos anos de chumbo. É frequente a alusão aos versos censurados, que quase nunca possuíam editor e eram distribuídos em panfletos mimeografados – por isso tal geração também pode ser chamada de geração mimeografo. A ironia, a concisão, bem como a intensidade do que se diz mostra Míccolis aqui quase provocando o interlocutor, questionando se será censurada por falar, punição de quem decide questionar uma ditadura.

Sobre a relação feminina e seu papel na estrutura familiar, Míccolis já nos aponta para os problemas chegados com a participação das mulheres no mercado de trabalho e a relação de homens possivelmente estudiosos de Marx, supostamente bem esclarecidos sobre a divisão de tarefas, mas que, em casa, não levam isso a sério:

VÃ FILOSOFIA  
Falas muito de Marx,  
de divisão de tarefas,  
de trabalho de base,  
mas quando te levantas  
nem a cama fazes...  
(MÍCCOLIS: 2013, p. 73)

Este breve poema demonstra o deboche proposto pela autora ao apresentar um provável marido que luta na rua pela distribuição do poder; que se engaja na luta de classes, mas que não vê o seu lar como um ambiente de divisão de tarefas.

Sobre a poesia erótica de Leila Míccolis apontaremos o “Poema ao mais recente amor”

Poema ao mais recente amor

Estar entre teus pelos e dedos,  
entre tua densidade,  
neste transpirar sob medida  
aos teus gemidos.  
Estar entre teus trópicos,  
entre o teu desejo e o meu prazer;  
beber parte de teus líquens e teus rios  
percorrendo-te da foz até a origem,  
e pura a cada amor partir mais virgem. (MÍCCOLIS: 2013, p. 112)

Se analisarmos o aspecto sonoro dos quatro primeiros versos, perceberemos que o fonema s traz um sibilo, sugerindo o sussurro desse amante em relação ao outro corpo que é explorado. As imagens aqui são um apelo ao corpo “Estar entre teus pelos e dedos\ entre tua densidade” há uma cena aqui que começa a ser pintada relacionando a natureza e o amor carnal.

“Estar entre teus trópicos\ entre o teu desejo e o meu prazer;” nesses dois versos quase tempo um truncamento projetado pela letra t, quase como um momento de adaptação e troca entre os dois corpos que se tocam nos trópicos, zonas mais quentes, a zona erógena aqui ganha outro nome.

As imagens da natureza chegam ao ápice em “beber parte de teus líquens e teus rios\ percorrendo-te da foz até a origem,” seria denso, úmido, terreno de prazer e mistério; potência de vida e liberdade dos desejos do humano, em “teus líquens e rios” voltamos ao s que parece sussurrar as águas do corpo que esta sendo explorado.

Temos uma dose de ironia no último verso que vai de encontro à ideia popular de que a cada amor ou ato sexual saímos impuros. Esse transpirar sob medida é para o poema o que purifica.

Sobre o texto de Míccolis lançaremos mão de uma descrição feita por Paulo César Andrade da Silva em seu ensaio: *A política do corpo em Leila Míccolis*:

No caso de Leila, sua poesia se caracteriza pela utilização da sexualidade como arma de combate, para denunciar uma série de aspectos relativos à posição da mulher na sociedade burguesa: a sua exploração pelo homem, o falso moralismo, a castração imposta pela sociedade, através de condicionamentos de comportamento sexual. Pode-se dizer que, nessa linguagem poética, o próprio corpo é usado

como arma efetiva de combate para as transformações sociais.  
(SILVA, s/d)

Neste trabalho analisaremos poemas de seu livro “*MPB: Muita Poesia Brasileira*” (1982), no qual Leila leva ao extremo a relação poesia-música popular. Nesta obra todos os poemas possuem uma ou mais epígrafes advindas da música popular brasileira; dessa forma, há uma ressignificação da epígrafe dentro dos poemas que buscam diferentes formas de dizer o que a música popular já havia dito. Mícolis usa a música popular quase como ‘ponte’ para a sua literatura, gerando um círculo que une poetas ‘feitos’ letristas e letristas ‘feitos’ poetas, girando a roda da palavra que canta a canção da poesia.

## 2. POESIA E MÚSICA

*O poema é um fluxo e refluxo  
rítmico de palavras (Octavio Paz)*

Se pensarmos na relação poesia-música, voltaremos ao princípio da linguagem humana. Na verdade, se voltarmos ainda mais, percebemos que a linguagem e o *ritmo* estão juntos antes da própria fala; a linguagem nasce do ritmo ou pelo menos todo ele prefigura uma linguagem (PAZ, 2012). Com o passar do tempo termos tomados da poesia (como elegia, idílio, cesura) foram sendo utilizados pela música, da mesma forma que palavras como melodia, dissonância, harmonia, anacruse foram tomadas pela poesia. Destacada essa correspondência e tornando-se outras possíveis, há um fato muito simples a ser observado: o fato de ambas as artes terem como base material a sonoridade.

Dessa forma, se pensarmos que a poesia em sua gênese esteve ligada à música e à dança, remontamos à poesia grega – tanto a lírica quanto as tragédias ou epopeias – feita, essencialmente, para ser *cantada* em público; também assim eram feitas as baladas, as barcarolas, as canções trovadorescas em seus diferentes tipos. O próprio soneto (forma poética fixa celebrada e consagrada através de séculos) se liga à sonata pela semelhança sonora e raiz etimológica da nomenclatura segundo Daghlian (1985):

A convivência de músicos e poetas, a reflexiva (mútua) colaboração e até identificação, metaforizadas na Arcádia e, na cultura clássica antiga, concretizada em grandes mitos, também constituem fatos históricos comprovados. Franz Schubert gostava de se valer de poemas de Goethe, Schumann preferia os de Heine.

Desvinculadas posteriormente, Música e Literatura apresentam-se como artes distintas. Mas continuam a manter ligações, variáveis de acordo com diferentes épocas e culturas.

No Brasil a relação entre erudito e popular foi se presentificando através da ideia dos trovadores provençais:

Embora os historiadores da literatura brasileira jamais tenham atentado para o fato, a verdade é que as relações entre os chamados poetas cultos e a música popular brasileira começaram no Brasil muito mais cedo do que se imagina. Já no século XVII o poeta Gregório de Matos tocava viola (...) ao que se depreende por tais versos, o relacionamento poético-musical assim iniciado por Gregório de Matos não podia ser mais livre (...) (TINHORÃO in: MÍCCOLIS, 1982)

Menos de cem anos depois temos Domingos Caldas Barbosa dando continuidade a essa tradição brasileira. Cantando o lírico em Lisboa para as mulheres da corte sob a forma de modinhas e lundus. Tratando de temas amorosos de maneira direta, às vezes aberto ao desafio da moral vigente, abriu terreno para que no campo futuro a moderna poesia cantada pudesse se dirigir às grandes massas (TINHORÃO, 1998).

No documentário<sup>9</sup> *Palavra (en)cantada* (2008) de Helena Solberg apresenta muitas falas de estudiosos, compositores e poetas, dentre as quais podemos destacar uma sobre a relação entre a poesia e música popular brasileira, feita por Adriana Calcanhoto, especificamente em relação à poesia provençal, em que aponta: “Os trovadores provençais lidavam com uma coisa entre a poesia e a música. (...) Eu acho que o impulso de transmitir alta poesia através do som e do canto permanece.”

Ao chegarmos no romantismo temos o encontro direto entre poetas eruditos e letristas das canções de rua com os músicos populares: isso ocorre ao incorporar-se, a partir do romantismo literário de 1830, a colaboração entre

---

<sup>9</sup> Documentário propõe e analisa trajetória do cancioneiro popular brasileiro a partir dos trovadores provençais, discutindo com profundidade a relação entre música e poesia e costurando a discussão com depoimentos e performances. O documentário dura uma hora e vinte e cinco minutos.

Domingos Gonçalves Magalhães e o músico português naturalizado brasileiro Rafael Coelho Machado, que chegara ao Rio em 1835 e publica *Ramalhete das Damas*. Ainda que nem todas as composições tenham sido fruto do trabalho dos dois, podemos observar que Gonçalves Magalhães é autor de muitos versos publicados nesse volume. (TINHORÃO, 1998)

Ainda em *Palavra (en)cantada* (2008) nos aponta José Miguel Wisnik:

São momentos felizes de conjunção (...) Eu acho que no Brasil é um momento de conjunção desses que acontecem em ciclos culturais que dependem não se sabe de quais fatores. Mas sabe-se que no Brasil a poesia e a música vieram a se encontrar e produziram uma ligação que é ao mesmo tempo da poesia com a música e é da cultura letrada com a cultura oral ou se quisermos do erudito com o popular. (2008:14:26)

Depois da semana de 22, escritores como Mário de Andrade com sua *Lira Paulistana*; Oswald de Andrade com seu *Cânticos dos cânticos para flauta e violão*; Cecília Meireles com *Vaga música* e *Cancioneiro da Inconfidência* se mostraram bastante próximos da música em suas obras, além de terem sido musicalizados por Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Marlos Nobre. A bossa nova surge trazendo inovações musicais e um “poetinha” se consagra como perpetuador da poesia pela música: Vinicius de Moraes, um poeta dos livros (e famoso produtor de sonetos) se torna letrista ao lado do compositor Toquinho; o erudito e o popular se fundem, a poesia está agora na boca do povo. Porém, é através do movimento tropicalista que esses caminhos se estreitam ainda mais.

Na poesia jovem da década de 70, o experimentalismo vem marcado pela procura de coerência entre prática intelectual e existencial. Os poetas-músicos, os fundadores do movimento tropicália, - liderados por Gilberto Gil e Caetano Veloso; o grupo-núcleo contava ainda com Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) e Rogério Duprat. Nara Leão, José Carlos Capinam, Torquato Neto e Rogério Duarte também tiveram alguma influência no movimento - admitem as influências oswaldianas necessárias para a antropofagia nacional. Artistas com The Beatles, Rolling Stones e João Gilberto são incorporados nas mesmas músicas-poemas geradas pela realidade em choque pela constatação da ameaça interna da ditadura Militar. Tanto a Bossa Nova como o rock dos Beatles, na Inglaterra, e

de Roberto Carlos, no Brasil, foram influências musicais fortes para a Tropicália.

“A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (VELOSO, 2012: 242). Isso se justifica à medida que o artista se sente rejeitado pelos sociólogos nacionalistas de esquerda e burgueses moralistas de direita, e, ao mesmo tempo, atraído por “irracionalistas” (2012: 240) ou “supra-racionalistas” (id. ib.). “Esse ‘antropófago indigesto’, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai” (2012: 252).

Quando Gilberto Gil retornou de uma viagem a Pernambuco, quando todos já viviam no Rio de Janeiro, é que começaram a prestar atenção ao rock britânico, sobre isso Caetano Veloso comenta em *Verdade Tropical* (2012):

A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessavam como o rock’n’roll dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. (VELOSO, 2012, p.164)

A TV Record era a emissora de televisão de referência nacional no quesito música. Exibia programas como “O fino da bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, representantes da MPB, e “Jovem Guarda”, apresentado por Roberto Carlos, um dos protagonistas do rock brasileiro. Além dos programas, os festivais de música do canal atraíam o público universitário. Foi em 1967 que o movimento foi lançado. Caetano, acompanhado dos Beach Boys, cantou “Alegria, alegria”, música que ficaria conhecida como um dos hinos da Tropicália. No mesmo festival, Gil cantou “Domingo no parque”, acompanhado do grupo de rock Os Mutantes. O acompanhamento de guitarras elétricas chocou o público. Na época, a MPB e o *iê-iê-iê* (maneira brasileira de se referir ao rock que aqui se fazia) brigavam entre si, mas, de certa forma, as duas músicas foram bem recebidas pelo público e o movimento ganhou força. Após o festival de 1967, Caetano compõe a música “Tropicália”, o nome da

música acaba por se estender também ao movimento, que ganha corpo e notoriedade (VELOSO:2012).

Com uma preocupação centrada nos “tempos modernos”, a tropicália traz uma música-poema que se desenvolve de forma alegórica e visual. Tropicalistas e de herança concretista, tendo ainda desdobramentos do poema-processo, muitos poemas expostos visavam apresentar uma nova forma de fazer poesia a partir de uma nova linguagem. Com um espírito revolucionário, o grupo de poetas do movimento inovaram os poemas visuais, já explorados anteriormente pelo movimento concretista; esses são exemplos do experimentalismo que fervia entre os poetas dessa década. Entre os poetas, que citamos anteriormente, a retomada da tradição de vanguardas, claramente, aponta para os limites das linguagens industriais. A convivência entre os poetas, o modo de apresentar os poemas através dos *happenings* poéticos – quase como eventos para vivenciar a literatura –, poetas ligando-se à MPB – Wally Salomão, Ana Cristina César, Chacal, Afonso Romano de Sant’Anna têm uma ligação mais direta a esse grupo.

Leila Mícolis acaba se inserindo nesse grupo não apenas à maneira dos seus colegas mais próximos, mas também usando da MPB para reconsagrar seus temas. A resignificação aos moldes da antropofagia oswaldiana acontece em boa parte da sua obra, não apenas em nosso livro de estudo.

### **3. POESIA MARGINAL E A DÉCADA DE 70 NO BRASIL**

O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou  
(Caetano Veloso)

Antes de começarmos a desenvolver a pesquisa acerca da relação entre a poética de Mícolis e a música popular brasileira, é importante situar a poeta em seu momento histórico, a fim de se perceber o quanto a poesia marginal da década de 70 tornou-se um movimento revolucionário na vida dos poetas e leitores brasileiros.

É preciso destacar que se vivia em meio ao *sufoco* pós AI-5, o quinto de dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar nos anos que se seguiram ao golpe de estado de 1964 no Brasil. O AI-5, o mais severo de todos os Atos Institucionais, foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. Isso resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, em intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais, ações que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado. Suspensão de *habeas corpus*; ilegalidade de reuniões políticas não previamente autorizadas pela polícia; o poder do presidente de decretar a suspensão dos direitos políticos dos cidadãos considerados subversivos, privando-os por até dez anos da capacidade de votação ou de eleição; a censura prévia de música, cinema, teatro e televisão (uma obra poderia ser censurada até mesmo por motivos vagos, como subversão da moral ou dos bons costumes) e a censura da imprensa e de outros meios de comunicação.

Eis que surge o poeta marginal, sob o jugo de uma censura política violenta gerando a descoberta de espaços alternativos para a sua produção intelectual. Temos nesse cenário o *boom* da imprensa e do teatro independentes, da poesia alternativa. Diferentemente do que se pensa, em decorrência da enorme efervescência de poetas, surgem as tendências mais heterogêneas, unidas pela bandeira em comum da postura anarquista. Os poemas são divulgados por meio de mimeógrafos, revistas de grande circulação, coleções de poetas contemporâneos; surgem os *happenings*, eventos nos quais a poesia é declamada de forma itinerante. O poeta da década de 70 torna-se personagem importante na produção cultural brasileira, a poesia sobe à tona, *fatal e a todo vapor*.<sup>10</sup>

O eixo Bahia-São Paulo dava o tom da poesia pós-tropicalista. Declarava então Torquato Neto “Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada.” O sentimento da linguagem como cilada, como armadilha eficaz para driblar os padrões literários e/ou políticos, para questionar as várias e dissimuladas formas do poder

---

<sup>10</sup> Referência aqui ao disco “Fa-Tal - Gal a Todo Vapor” (1971) sob a direção de Wally Salomão, poeta e compositor de várias músicas cantadas por Gal Costa neste show. Lançamos mão aqui desta referência para apontar de pronto como os poetas e intérpretes caminhavam juntos pelos anos de chumbo.

constitui-se como o caminho possível de uma poesia que quer ser guerrilheira. (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 29)

Para os novos poetas a retomada das vanguardas se faz necessária, especialmente da vanguarda concretista, que experimenta criticamente o alcance e os limites da linguagem. Entretanto, na poesia jovem da década de 70, o experimentalismo caracteriza-se pela procura da coerência entre prática intelectual e existencial, isto é, os poetas se voltam à ênfase na experiência pessoal como espaço da crítica social, em um momento especialmente difícil da política brasileira. O sentimento de asfixia vivenciado cotidianamente é trabalhado com amor e humor. De repente poetas tomam as ruas. A poesia rola de mão em mão através de panfletos; montam-se shows, os grandes *happenings*: a poesia “vai à luta”. (HOLLANDA; PERREIRA:1982)

Alguns dos poetas que mais se destacam nesse momento são: Cacaso, Roberto Schwarz, Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski, Chacal, Alice Ruiz, Ana Cristina César, entre outros. Observaremos abaixo alguns poemas desse grupo de poetas, de forma que seja possível tecer uma breve análise sobre eles e se forneça um panorama ligeiro do cenário a que se alude.

Começaremos por Alice Ruiz, poeta e haikaista, nascida em Curitiba, PR, a 22 de janeiro de 1946. Aos 26 anos publicou pela primeira vez seus poemas em revistas e jornais culturais. Lançou seu primeiro livro aos 34 anos. Compõe letras desde os 26 anos - tem diversas canções gravadas por parceiros e intérpretes. Lançou, em 2005, seu primeiro CD, o *Paralelas*, em parceria com Alzira Espíndola, pela Duncan Discos, com as participações especialíssimas de Zélia Duncan e Arnaldo Antunes. Segue um poema publicado na década de 70 que aponta para o regime político da época:

Medo – Alice Ruiz

MEDO

de amar e ser  
desarmado ME  
DO armar e ser  
desarmado ME  
DO estar e ser  
desarmado ME  
DO mar e ter

falta de ar ME  
DO que dorme  
e que ME DOME  
o MEDO  
DO  
ME  
DO

Aqui a relação constante do eu poético com o medo. Na verdade, revela a relação, em geral, dos brasileiros que se opuseram ao regime ditatorial. Medo de ser\ estar desarmado. O jogo de palavras aponta para uma possível luta armada “desarmado ME\ DO armar e ser” uma dicotomia entre o medo de ser desarmado e o medo depois com as sílabas separadas – menos medo? – quando o ser se arma.

E segue “DO mar e ter\ falta de ar ME”, o primeiro verso parece falar da necessidade de se domar o medo; em seguida parece vir a falta de ar causada por ele. “DO que dorme e que ME DOME DO”: aqui, a princípio, a poeta parece trazer a dor ao poema, dor que dorme, e que doma o eu poético. A seguir temos quase que o engasgo causado pelo medo, o bloqueio que ele gera e faz até gaguejar. O jogo de palavras aqui se sobrepõe, o poema nos faz sentir o medo pelo modo como o apresenta, o consagra.

Outro grande poeta desse momento, que acabou falecendo muito precocemente foi Antônio Carlos Ferreira de Brito (Uberaba, MG, 1944 - Rio de Janeiro, RJ, 1987). Poeta, professor e ensaísta. Em 1967, estreia em poesia com *A Palavra Cerzida*. Em 1968, colabora nos jornais cariocas *Opinião* e *Movimento* e participa dos movimentos estudantis contra a ditadura militar. Assim como outros poetas da época dedica-se também à música popular brasileira, compondo letras para parceiros como Edu Lobo (1943), Elton Medeiros (1930) e Danilo Caymmi (1948)<sup>11</sup>. Segue um poema do autor:

O Futuro já Chegou

---

<sup>11</sup> Trecho adaptado de CACASO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: 2018

- Como foi?  
- Com revólver, arrebentou  
a cabeça. E nem o sangue bastou  
pra desatar seus cabelos.  
O desespero cortou-se  
pela raiz.  
- Impossível, como foi?  
- Assim.  
- Mas como?  
- Dizia que estava desanimado,  
que as coisas não faziam sentido.  
Ultimamente  
já nem saía de casa.

No poema acima podemos ver a relação de descrença do poeta marginal em relação ao futuro que chegara. Brasil: o país do futuro, nunca do agora. As esperanças plantadas antes do regime ditatorial apontavam para uma nação que prosperaria e que agora estancara.

A linguagem prosaica, como se fosse uma conversa, é transcrita no poema em forma de diálogo. De um lado a pergunta primeira relacionada à chegada de um futuro, o desejo de descobrir como ele é (personificando-se o futuro aqui), o que trouxe. Do outro a descrença de alguém que vê o desespero de um futuro em que não se crê na própria nação. O futuro aqui corta a si mesmo pela raiz diante de tamanha descrença. A narrativa lança mão de imagens reais de um suicídio ('do futuro') de um eu poético que, há tempos, percebia "que as coisas não faziam sentido" e, depressivo, desiste. Um futuro que chega morto.

Wally Salomão (Jequié, 3 de setembro de 1943 — Rio de Janeiro, 5 de maio de 2003) foi outro poeta brasileiro a compor esse conjunto. Na década de 1960, participou do movimento tropicalista. Foi também uma figura importante da contracultura no Brasil, nos anos 1970. Atuou em diversas áreas da cultura brasileira. Seu primeiro livro foi *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de 1972. Em 1997, ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura com o livro de poesia *Algaravias*. Seu último livro foi *Pescados Vivos*, publicado em 2004, após sua morte.

Foi letrista de canções de sucesso, como Vapor Barato, em parceria com Jards Macalé. Amigo do poeta Torquato Neto, editou seu único livro, *Os Últimos Dias de Paupéria*, lançado postumamente. Suas canções foram interpretadas por Maria Bethânia, Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Gal Costa, entre outros. Para focarmos um pouco sobre a presença da oralidade em sua poesia (traço que reverbera as ligações atávicas da poesia à musicalidade da voz/ fala e segue incorporada como traço estético da poesia moderna e contemporânea) analisaremos o poema “Exterior” retirado do livro *Lábia*:

Por que a poesia tem que se confinar  
às paredes de dentro da vulva do poema?  
Por que proibir à poesia  
estourar os limites do grelo  
da greta  
da gruta  
e se espriar em pleno grude  
além da grade  
do sol nascido quadrado?

A estrutura que Salomão projeta se assemelha a construções orais em que o falante não consegue muito bem definir o objeto a que se refere, então parte a elencar outros termos que melhor confinariam o objeto. Mas no texto Salomão busca expandir o seu sentido. O tema aqui é a poesia em si e seus limites; para tanto, temos o paralelismo entre grelo, greta, gruta, grude e grade e a aproximação sonora e espacial dessas palavras que parecem formar uma só imagem. As imagens sexuais aqui são uma metáfora para o próprio poético: que é denso, úmido, terreno de prazer e mistério; potência de vida e liberdade dos desejos do humano para além da censura, das grades da prisão em um tempo em que se usurparam os direitos de expressão, e mesmo os mais essenciais, da sociedade brasileira.

Outro nome imprescindível a este levantamento breve é Torquato Pereira de Araújo Neto (Teresina, 9 de novembro de 1944 — Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1972): poeta brasileiro, jornalista, letrista de música popular, experimentador ligado à contracultura. Torquato envolveu-se ativamente na cena soteropolitana, onde conheceu, além de Gil, Caetano

Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. Em 1962, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar jornalismo na universidade, mas nunca chegou a se formar. Trabalhou para diversos veículos da imprensa carioca, com colunas sobre cultura no Correio da Manhã, Jornal dos Sports e Última Hora.

Torquato Neto atuou como um agente cultural e defensor das manifestações artísticas de vanguarda, como a Tropicália, da qual participou, o cinema marginal e a poesia concreta, circulando no meio cultural efervescente da época, ao lado de amigos como os poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, o cineasta Ivan Cardoso e o artista plástico Hélio Oiticica<sup>12</sup>. Comentaremos abaixo o poema-canção “Geleia Geral”, um dos grandes hinos tropicalistas:

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia  
Resplandente, cadente, fagueira num calor girassol com alegria  
Na geleia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia  
Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove e a tristeza é teu porto seguro  
Minha terra é onde o sol é mais limpo e Mangueira é onde o samba é mais puro  
Tumbadora na selva-selvagem, Pindorama, país do futuro  
Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala, no Canecão, na TV  
E quem não dança não fala, assiste a tudo e se cala  
Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil:  
Doce mulata malvada, um LP de Sinatra, maracujá, mês de abril  
Santo barroco baiano, superpoder de paisano, formiplac e céu de anil  
Três destaques da Portela, carne-seca na janela, alguém que chora por mim  
Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim  
Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Pluralva, contente e brejeira miss linda Brasil diz "bom dia"  
E outra moça também, Carolina, da janela examina a folia  
Salve o lindo pendão dos seus olhos e a saúde que o olhar irradia

---

<sup>12</sup> Trecho adaptado de TORQUATO Neto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: 2018

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira e eu me sinto melhor colorido  
Pego um jato, viajo, arrebento com o roteiro do sexto sentido  
Voz do morro, pilão de concreto tropicália, bananas ao vento  
Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Das primeiras características do movimento tropicalista, há que se ater à carnavalização diante da vida e da arte, isto é, o riso frouxo que faz críticas, ironiza e torna carnaval os costumes da época, como em: “nunca fomos catequisados, fizemos carnaval”, sobre o conceito de carnavalização lançaremos mão de Bakhtin in Soerensen (s\l)

Na concepção de Bakhtin a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval na concepção do autor é o locus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente.

Há que saber também da dualidade do movimento: é local e universal, é cultura de raiz e *pop art* misturadas e deglutidas à moda Oswaldiana.

Seu título já faz referência a um trecho do texto de Décio Pignatari extraído da revista “invenção” que diz: “na geleia geral do brasileiro alguém tem de exercer as funções da medula e osso.”, posteriormente o título foi usado como nome de uma coluna de Torquato. Há também um trecho extraído do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade que diz: “A alegria é a prova dos nove”, além de fazer ode ao escritor podemos relacionar ao que esta frase significa no contexto tropicalista: na prova dos nove, como ‘operação matemática’, nada sobra; enquanto para Oswald e também para os tropicalistas, o que resta é a alegria.

Existe uma dicotomia entre a modernidade e a tradição, o refrão relacionado ao bumba meu boi, elemento cultural tradicional do Brasil; a alusão

a um LP de Frank Sinatra; o uso de expressões indígenas como Pindorama, nome designado a nossa terra pelos nativos/ índios. A enumeração caótica, o acúmulo de imagens, bem como o deboche estão presentes através dessas dicotomias: o sagrado e o profano; o moderno e o tradicional convivendo e denunciando a feição deste país, em uma sociedade permissiva, misturada, mas que mantém claras as diferenças de o que é considerado oficial e popular e os valores distorcidos aplicados a cada uma dessas esferas.

Se tentamos arrematar, então, um pouco do que viemos traçando como cenário poético, constataremos que a ênfase na oralidade, bem como na intervenção comportamental através do quadro de inquietação anárquica definem a poesia da década de 70 no Brasil. Os textos trabalham coloquial e ludicamente a linguagem, voltando-se para a realidade mais próxima do poeta: o cotidiano, o gesto, reivindicando o descompromisso, a brincadeira. No pós-tropicalismo temos o estreitamento da relação forte dos poetas-músicos com os ditos marginais; a liberdade de criar; a mensagem em choque permanente com o meio; os desdobramentos do poema processo; a herança concretista são linhas que orientam as distintas formas da poesia jovem experimental desta década.

Sobre as influências mútuas entre a estética e as produções do movimento tropicália, a produção da MPB e a poesia marginal; além da relação dessas três “vertentes de criação” com a política estabelecida na época e os “negros verdes<sup>13</sup> anos”, Caetano Veloso dava o seguinte depoimento:

Quer dizer, havia ao mesmo tempo a fossa do “a gente sempre se importa”, e também a necessidade de dizer “eu não quero mais me importar” também, entendeu? (...) E também não é nenhuma ambição nacionalista da minha parte querer afirmar o meu país frente aos outros, não. Eu, humildemente, aceito essa situação, entendo ela, mas é necessário apontar outra saída... não é que eu queira dizer que a gente via que era preciso mostrar às pessoas os muros do nosso confinamento, né? Pra daí você ter uma atitude saudável. Porque não sou nacionalista, somos uma nação e, queiramos ou não, nos comportamos como tal. (VELOSO, 2012:16)

Percebemos aqui a relação dicotômica do poeta e do músico brasileiro nesse momento. A necessidade de apontar uma saída, fugir dos muros e, por outro lado, a descrença geral em relação a esses apontamentos.

---

<sup>13</sup> Termo retirado do poema “E com vocês a Modernidade” do poeta marginal Cacaso.

#### 4. A RELAÇÃO ENTRE AS EPÍGRAFES E O TEXTO LITERÁRIO: UM BREVE COMENTÁRIO INTRODUTÓRIO

O fragmento escolhido converte-se  
ele mesmo em texto.

A releitura o desliga do que lhe é anterior  
e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido,  
converte-se ele mesmo em texto. (Antoine Compagnon)

Em *MPB: muita poesia brasileira* (1982) Mícolis utiliza das composições poéticas musicais, em formato de epígrafes, de onde parece nascer o “mote” dos seus poemas. Essa relação entre epígrafe musical e texto literário é observada durante toda a obra e norteia o estudo acerca da intertextualidade entre música e poesia. Há, nas epígrafes dos poemas de Leila, todo um arcabouço capaz de nos fazer notar o que saltava aos olhos da escritora, os nomes já consagrados que ela poderia utilizar. Os caminhos que percorria e os diálogos que estabelecia entre os já-ditos e sua composição, incluindo, dessa maneira, sua produção no mesmo espaço ocupado pelos textos já conhecidos. Sobre a intertextualidade lançaremos mão do texto: *Literatura comparada, intertexto e antropofagia* de Leyla Perrone-Moisés, no trecho a seguir, sobre Kristeva e a intertextualidade:

Segundo Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)”. O objetivo dos estudos da intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na obra nova. (...) As influências não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo do Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade. (PERRONE:MOISÉS: 1990)

Dessa forma percebemos que, para Kristeva, a literatura é um sistema de trocas, as influências alteram o suposto texto de origem e o texto segundo. Torna-se muito mais proveitoso, então, compreender de que modo, que processos formam o novo texto.

O diálogo entre a epígrafe e o texto altera os dois textos, tanto a epígrafe que é recortada de seu “original” quanto o poema, que, ao abrigar essa epígrafe, faz emergir um novo sentido para seus versos (COMPAGNON, 2007). Ao fazer uma leitura mais atenta, veremos que a epígrafe está diluída no

texto em versos, retomadas, ideias, palavras, apropriações, no “eu poético” que bebeu daquela fonte, de modo que o texto da epígrafe, quando bem apropriado pelo poema, parece se confundir com ele. Haverá, assim, rastros daquela epígrafe mesmo no corpo do poema.

Com a inclusão da epígrafe no texto literário temos um trabalho que suscita maior participação do leitor, para uma leitura mais enriquecedora: este terá que partilhar com o autor do texto as referências dadas na epígrafe.

## **5. LEILA MÍCCOLIS: NA CONTRAMÃO DA RELAÇÃO MPB-POESIA**

E a crítica que não toque na poesia  
(Caetano Veloso)

Começaremos agora, finalmente, a falar do nosso específico objeto de estudo: *MPB: Muita Poesia Brasileira* (1982) de Leila Míccolis. A epígrafe acima diz muito sobre a autora que vos fala, ou melhor, escreve. A impossibilidade de falar daquilo que é próximo, que é íntimo, nesse caso a poesia de Míccolis, gerou idas e vindas deste trabalho que finalmente resolveu se concretizar. Analisar poesia pode parecer algo desnecessário diante da própria obra poética de qualquer autor, mas, ainda assim, nós, estudiosos das letras, persistimos em uma tarefa quase desnecessária: materializá-la em outras palavras, explicando/ experimentando e fazendo proliferar/ ecoar imagens, sons e até sensações escritas no poema. Porque ler poesia não basta. É preciso degluti-la. A sedução da linguagem feita por Míccolis através da sua musicalidade prosódica traz da dimensão da fala, dos ditos populares, uma concisão potencial. Tudo isso corrobora para a necessidade de se escrever e falar sobre sua poética.

Os poemas retirados do livro que iremos analisar surgem na contramão da relação mais recorrente entre Poesia-MPB, pois, ao invés de serem musicados os versos – o mais comum –, neles, a autora utiliza-se da Música Popular Brasileira como mote para realização dos poemas. Dessa forma, Míccolis coloca os poemas-canções como epígrafes e os usa – concordando, discordando, parodiando – para a realização de seus próprios poemas.

É importante destacar que não utilizamos a edição da obra completa lançada em 2012 para análise deste ensaio, haja vista a arbitrariedade que foi feita com essa obra específica nesta edição. Os poemas surgem todos sem as epígrafes, o que causa, obviamente, uma mudança em toda a interpretação e compreensão de o que é o livro em si. Para este trabalho utilizamos a edição primeira, de 1982.

Sobre a própria obra nos fala Míccolis:

(...) o nome de um livro dedicado principalmente aos poetas da música popular brasileira, uma homenagem que já venho prestando desde 1976, através de epígrafes transcritas em meus livros. Faltaram ainda muitas citações - queria colocar quase tudo de Chico, Aldir, Caetano, Gonzaguinha, Vitor Martins, Gil, Paulinho da Viola, Noel, Dolores, Adoniran, Antonio Maria, Lupicínio – mas não tive propósito de enumerar à exaustão letras que às vezes até me ajudaram a passar por momentos difíceis. (MÍCCOLIS: 1982, p 3)

Míccolis, assim como nós, viveu momentos marcados pelas belas canções da música popular brasileira e, assim como nós, parece não conseguir abrir mão de algumas de suas composições preferidas, utilizando, por vezes, mais de uma para se referir ao mesmo poema, como veremos mais adiante e segue completando: “Meu intuito foi apenas mostrar que ideia provoca ideia, rima gera rima, que o processo criativo é uma constante transformação das informações que nos chegam, através da música, importantíssima na poesia da década de 70.” (MÍCCOLIS, 1982). Dividiremos os poemas em espécies de categorias mais próximas – recurso de que lançamos mão para organizar melhor nossa abordagem - e faremos aqui um recorte da obra.

Começaremos por um curto, como grande parte de sua obra poética, no qual a epígrafe-mote é do compositor Ataulfo Alves:

“Mulher a gente encontra em toda parte  
Só não se encontra a mulher que a gente tem no coração”  
(Ataulfo Alves)

### **Pois é**

Tentar esquecer um amor  
com outro amor  
às vezes  
é apenas duplicar a dor. (MÍCCOLIS:1982, p.27)

O samba de Ataulfo Alves não só surge como epígrafe-mote, mas também como nome do poema de Míccolis. O trecho destacado, que trata de uma impossibilidade de verter a mulher amada, “a que a gente tem no coração”, bem como da presença de várias outras que não importam quando se ama uma específica.

Neste poema, Míccolis subverte um dito popular que diz “Para curar um amor, só com um outro amor”, experiente em subverter as palavras de ordem, Míccolis aqui surpreende e toma de assalto o leitor desavisado que poderia nem desconfiar da brincadeira de palavras que ela lança mão. *Pois é* aponta para a necessidade de se curar primeiro, esquecer só para não “duplicar a dor” que já é grande de tentar superar um amor. O jogo de palavra geram rimas que imitam os ditados populares: curtos, com ritmo e de fácil memorização.

Um dos clássicos de uma geração, ainda hoje sendo ovacionado, *Detalhes*, de Roberto e Erasmo Carlos serviu de epígrafe e deu nome a este poema de Míccolis:

“Se alguém tocar seu corpo como eu  
não diga nada  
não vá dizer meu nome sem querer  
à pessoa errada ”  
(ERASMO CARLOS E ROBERTO CARLOS)

## **DETALHES**

Não adianta nem tentar se afastar,  
durante muito tempo em sua vida vão ficar  
os momentos de dor e de alegria,  
de raiva e de magia,  
de sol e temporal,  
roubado no setor de arte postal  
(da Bienal)  
o signo do ãm,  
nosso cheiro no edredom...  
Nem adianta pensar  
em me esquecer com novo amor,  
pois é fácil de supor  
o que irá acontecer:  
na hora do prazer  
o teu lábio mordido,

machucado,  
de tanto gemer meu nome  
a cada gozo frustrado. (MÍCCOLIS: 1982, p. 34)

Lançada em 1971, *Detalhes*, faz parte do álbum homônimo de Roberto Carlos fazendo com que o compositor atinja, pela primeira vez na sua história, a marca de um milhão de cópias vendidas. A música fala de um amor encerrado, em que o homem, um tanto inconformado com o término fala sobre os detalhes que não serão facilmente esquecidos pela sua amada, mesmo com o fim da sua relação. O trecho escolhido por Míccolis fala, especificamente, do toque íntimo do casal, de como um terceiro pode trazer a memória da pele à tona, revelando o pensamento no antigo amado.

Míccolis escolhe dar o nome da canção ao poema: *Detalhes*. E começa o poema da mesma forma que começa a música “Não adianta nem tentar”, logo de cara, caímos no estímulo de cantarolar este início, mas logo há uma quebra de expectativa com os “se afastar” que é posto ao fim do verso. Dividimos, aqui, o poema em duas partes: a primeira vai até o verso “nosso cheiro no edredom...”, a segunda de “Nem adianta pensar”, até o fim do poema.

Na primeira parte do poema, percebe-se a musicalidade gerada pelas rimas emparelhadas, quase que tentando recuperar a musicalidade proposta por Roberto e Erasmo Carlos na canção “Não adianta nem tentar se afastar\ durante muito tempo em sua vida vão ficar”, além disso, diferente da canção, na qual o eu poético coloca-se, ele mesmo, na vida da amada: “Durante muito tempo em sua vida *eu* vou viver”, Míccolis parece ter uma visão menos romantizada em que lança mão dos momentos pelos quais os namorados passaram, estes sim, ficariam: “dos momentos de dor e de alegria\ de raiva e de magia\ de sol e temporal” e mais, apela para aquilo que aconteceu de bom e de ruim, mostrando uma visão um pouco mais real de um relacionamento com seus altos e baixos, haja vista a necessidade de rememorar não apenas o que foi bom.

“O signo do ãm”, mantra mais importante do hinduísmo que está relacionado ao que foi, ao que é e o que pode vir a ser, que está relacionado

ao escutar o próprio ser pode está aqui relacionado às fases desse relacionamento, o antes, durante e depois.

Na “segunda parte” do poema vemos o que estaria mais obviamente relacionado ao trecho destacado por Míccolis para abrir o poema. “Nem adianta pensar” aparece como uma pequena quebra rítmica entre as rimas emparelhadas de antes, quase como um solapamento para despertar o leitor ao que está por vir.

Diferente dos compositores da canção, que mesmo falando do ato sexual acabam suavizando as palavras, o eu poético aqui é mais direto e incisivo, como normalmente são aqueles que foram deixados e ainda amam. “Ao supor” o que aconteceria, o eu poético, em outras palavras, transpõe para o poema uma cena forte em que o Outro morde os lábios “de tanto gemer meu nome a cada gozo frustrado”, afinal, após o trecho da canção que aparece como epígrafe do poema temos: “Pensando em ter amor nesse momento\ Desesperada você tenta até o fim”. Míccolis aqui reescreve o poema deixando as imagens mais cortantes. Para além da melopeia que o poema emana, já depois do primeiro verso da segunda parte ele volta a ter rimas emparelhadas, a subversão cortante das imagens que surgem no poema são importantes para contrastar a sua relação com a canção-epígrafe.

Em alguns momentos no livro, Míccolis usa mais de uma epígrafe-mote para introduzir o poema, como é o caso de Reencontro que conta com as epígrafes de Noel Rosa e Paulinho da Viola:

“Perto de você me calo  
tudo penso e nada falo”  
(NOEL ROSA)

“Tanta coisa que eu tinha a dizer  
mas eu sumi na poeira da rua  
Eu também tinha algo a dizer  
mas me foge à lembrança”  
(PAULINHO DA VIOLA)

## **REENCONTRO**

Suor frio,  
pernas bambas,  
respiração ofegante:

na boca,  
gosto de tinta lavável,  
e você ali,  
como se nada houvesse. (MÍCCOLIS: 1982, p.36)

Aqui, neste poema, temos Leila lançando mão de dois compositores sambistas de grande nome na Música Popular Brasileira. *Último desejo* de Noel Rosa, lançada em 1937 e *Sinal Fechado* de Paulinho da Viola, de 1970. As duas, nos trechos selecionados, falam do reencontro pós fim de um enlace amoroso. Os dois trechos, cada um a sua maneira, falam dessa impossibilidade de fala com o Outro pelo que ele provoca.

*Reencontro* invoca imagens lapidadas: “Suor frio,\pernas bambas,\respiração ofegante” com uma sinestesia que provoca o leitor a quase sentir, temos um cruzamento de sensações; associação de palavras geram uma combinação de sensações diferentes numa só impressão. O logos aqui está a serviço das imagens geradas.

Os quatro últimos versos parecem falar desse “pensar e não dizer” a que Noel Rosa se refere na canção, pois traz o olhar do eu poético sobre o Outro que parece não se importar no reencontro, parece não ter sofrido o mesmo choque “E você ali, \ como se nada houvesse.”. Quase como uma reclamação-súplica depois de sentir o dessabor do “o gosto de tinta lavável”.

Seguindo o mesmo ritmo de mais de uma epígrafe, temos *Redespertar* que nos aponta para os compositores Chico Buarque de Hollanda e Paulo Vanzolini:

“Dar a volta por cima que eu dei  
quero ver quem dava.”  
(PAULO VANZOLINI).

“Olhos nos olhos quero ver o que você diz  
quero ver como suporta me ver tão feliz.”  
(CHICO BUARQUE DE HOLLANDA).

## **REDESPERTAR**

Foi difícil eu me manter  
sem teu beijo no começo,  
até hoje não esqueço  
a minha imensa agonia

as camas que eu não queria  
os gestos que me cansavam  
a minha amarga saliva  
quando acordava e sentia  
que eu ainda estava viva.  
Só que essa angústia passou,  
posso dizer depressa:  
tu perdeste teu ioiô,  
e eu, o ar de ré confessa...  
Agora que estamos quites,  
descascado o abacaxi,  
tenho de novo apetite  
pra seguir de onde eu morri.(MÍCCOLIS: 1982, p.58)

*Redespertar* com epígrafes de *Volta por cima* de 1962 e *Olhos nos olhos* de 1976, fala dessa “morte em vida” da qual passam aqueles que sofrem por um amor que lhes deixou e as fases pelas quais se passa até a volta a plenitude, ou dar volta por cima.

De início, os cinco primeiros versos, despertam para os sentires do pós termino, daquilo que se sente falta: “Foi difícil me manter\ sem teu beijo no começo”, e completa com a tentativa de esquecer um amor com outro amor que surgem na canção de Chico: “E tantas águas rolaram\ tantos homens em amaram\ bem mais e melhor que você”. Ou por Míccolis: “até hoje não esqueço,\ a minha imensa agonia\ as camas que eu não queria.”. Ainda que não quisesse, diferente do eu poético de Chico que usa esses homens quase para mostrar ao Outro que ela foi de outros, Míccolis parece um pouco mais honesta ao dizer da necessidade de sentir algo pós o baque, é preferível, nesse caso, a agonia de outra cama a tristeza pensando naquele que se foi. A partir do segundo verso, surgem os primeiros versos emparelhados do poema.

Mais adiante o eu poético ainda segue na angústia de se perceber vivo, mas sem se sentir como tal: “Os gestos que cansavam\ a minha amarga saliva\ quando acordava e sentia\ que eu ainda estava viva”, quase como o fel amargando na boca de quem sente essa tristeza.

Assim como nas epígrafes o eu-poético começa a superar o término e a constatar o que ele era para o outro: um brinquedo “tu perdeste teu ioiô” e

mais, faz referência a uma outra canção “e eu, o ar de ré confessa”, réu confesso de Tim Maia música que trata de um alguém que assume todos os erros de uma relação pedindo pela volta do amado(a), nesse caso há uma tomada de consciência pelo eu-poético de Míccolis que não mais quer mendigar um amor que não mais a quer. O poema encerra com “tenho de novo apetite\ pra seguir de onde eu morri”, o voltar à vida finalizando o ciclo da angústia, a volta por cima, o renascimento é o caminho ao qual finalmente o eu poético volta.

Fruto da junção do maior número de epígrafes temos *Resgate* que parece ir a fundo e passar por todos os ritos de um luto amoroso até a volta a si, até a remissão do eu-poético:

“O passado não foi o bastante para lhe convencer  
que o futuro seria bem grande só eu e você”  
(MAYSA)

“Já conheço os passos desta estrada  
sei que não vai dar em nada,  
seus segredos sei de cor”  
(CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E ANTONIO CARLOS JOBIM)

“Pra que rimar  
amor e dor?”  
(CAETANO VELOSO)

“É só o coração dizer não  
quando a mente  
tenta nos levar para a casa do sofrer.”  
(GILBERTO GIL)

“Hoje eu trago no peito a simples certeza  
de que amar nunca foi conjugar o verbo sofrer”  
(LUIZ GONZAGA JUNIOR)

“Mas eu não vou chorar  
eu vou é cantar  
porque a vida continua  
e eu não vou ficar sozinha no meio da rua.”  
(JORGE BEN)

“Começar de novo  
e contar comigo.”

(VICTOR MARTINS E IVAN LINS)

## RESGATE

Depois de você, desanimei:  
evitei namoros, viagens,  
esgotei minhas reservas de coragem,  
neguei-me as chances e os prazeres.  
Cheia de zelo, me inquietei pelo futuro,  
eu que sempre encontrei formar de vive-lo,  
sem me preocupar com a altura de seus muros. (MÍCCOLIS:1982, p.52)

Mas hoje começarei da estaca zero  
porque hoje preciso e quero,  
chega de morbidez:  
reagirei à tristeza, mais uma vez,  
escapando assim, por um triz,  
de gostar de ser infeliz. (MÍCCOLIS:1982, p.53)

Fruto da junção de sete epígrafes, *Resgate* sugere que o caminho transpassado por todas as músicas a que refere, desde a dor pungente de Maysa, Chico e Tom Jobim, passando pelos questionamentos do “por que sofrer” de Caetano e Gilberto Gil, chegando ao momento de tomada de consciência pós luto amoroso.

Formalmente o poema é dividido em duas páginas. Na primeira, se prestarmos atenção à disposição das palavras percebemos que os versos vão ficando mais longos, gerando um deslize de cima abaixo, em queda livre, o que aponta para o momento pelo qual o eu-poético está passando.

Algo que acontece em alguns momentos em *MPB: Muita Poesia Brasileira* é o fato de Míccolis usar uma epígrafe para mais de um poema relacionado a ela, como em:

“Hoje eu me sinto  
como se ter ido  
fosse necessário para voltar.”  
(GILBERTO GIL)

## Bodas de silêncio

Nunca houve partida  
e no entanto, há vários anos,  
espero tua vinda...

### **Lógica amorosa**

Por que partir para voltar?  
Por que não tentar ficar?(MÍCCOLIS: 1982, p.64)

Back in Bahia de Gilberto Gil, lançada em 1972 no disco Expresso 2222, a princípio não trata de um amor carnal que se foi, Míccolis retira da música de Gil, uma estrofe que, no contexto da música, refere-se ao exílio do baiano em Londres e a saudade dos trópicos. Descontextualizado, o trecho pode ser relacionado ao término de um relacionamento – um alguém que foi embora e decide voltar. O tema aqui adquire um tom pessimista sobre essa volta.

Míccolis usa a epígrafe para criar dois poemas, ambos, relacionados à partida de alguém, e mais, o desejo de que esse alguém volte. Em *Bodas de silêncio*, pelo título já é possível ver uma atmosfera de desesperança. Bodas, normalmente comemoradas com festas entre casais, nesse caso, surgem quase como a celebração de um luto.

O terceto encabeçado pela poeta traz a musicalidade de uma cantiguinha triste, em um tom quase infantil. A presença dessa oralidade musical faz parecer, no primeiro momento, que o poema é até um tanto bobo, escondendo algumas sugestões mais profundas. *Bodas de silêncio* aponta para um alguém presente que se faz ausente pelo silêncio, “Nunca houve partida”, a distância é, nesse caso, existencial, um ausente à distância, ainda que seja difícil, não é como a existencial provocada por Míccolis quando fala do estar longe estando fisicamente perto.

O segundo poema *Lógica amorosa*, aparece quase em tom de súplica, o dístico metricamente equivalente sugere através das perguntas o porquê da lógica amorosa absurda de preferir ir para voltar a tentar não ir. O eu poético aqui parece questionar a coerência amorosa que parece querer *rimar amor e dor*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstrado ao longo de toda a nossa discussão, desde os primórdios da poesia, pudemos tecer relações entre ela e a música. No entanto, cada autor apropria-se desse recurso à sua maneira, independente do seu momento histórico.

No primeiro tópico focamos nas discussões sobre a própria Leila Míccolis, nosso principal objeto de estudo, e ainda, como ela está inserida na poesia brasileira contemporânea, algumas das suas principais características como poeta. Quem melhor pode dizer, de maneira concisa – aos moldes de Míccolis – é Ignácio Loyola Brandão:

Nenhum outro poeta brasileiro me toca tanto, me reserva uma emoção, uma agressão, me apunhala, me deixa com vergonha das coisas que os homens fazem. (...) Leila corta com um bisturi, nos mostra como somos, ternos e violentos, angustiados e felizes, maldosos e sádicos, carinhosos, carentes. Ela é sarcástica, irônica, impiedosa e impagável. Num poema nos rasgamos, dilacerados, no outro sorrimos, aliviados. (MÍCCOLIS: 2013, p.467)

Pudemos perceber esse solapamento do texto da poeta em poemas de outras obras, para além da que iríamos focar mais adiante. A coloquialidade, o deboche e a escrita ferina foi possível de ser observada nesta análise primeira.

No tópico seguinte, a fim de melhor localizar a poética de Míccolis, achamos por bem fazer uma visita aos poetas marginais da década de 70, década na qual Leila Míccolis acaba se entrosando mais com outros poetas e passa a publicar mais, achamos importante tecer comentários sobre esses outros poetas, que assim como Leila, sofreram a influências dos “anos de chumbo” da ditadura militar e, na maioria das vezes, estão também atrelados à cena musical brasileira. Para os novos poetas se fez necessário a retomada das vanguardas, especialmente a concretista, na qual o experimentalismo com a linguagem é uma das grandes chaves.

Em um momento especificamente difícil na política brasileira, os marginais tomam um caráter mais incisivo em relação à crítica social e a experiência pessoal.

No tópico seguinte, tratamos da relação entre a poesia e a música. Se pensarmos que a poesia em sua gênese esteve ligada à música e à dança, remontamos à poesia grega – tanto a lírica quanto as tragédias ou epopeias – o que torna esse vínculo além de primário, primordial para entendermos a história da poesia.

No Brasil, especificamente, traçamos uma linha temporal que surge da influência dos poetas provençais – o poeta que também é tocador de viola – começamos apontando esta relação a partir de Gregório de Matos e vamos à Domingos Caldas Barbosa que tenta abrir campo para que a poesia fosse cantada para as grandes massas, Domingos dá continuidade a essa tradição cantando o lírico em Lisboa.

Mas é no estreitamento que ocorre no movimento tropicalista que a poesia e a música confluem ainda mais nas terras tupiniquins. Tomados pelo canibalismo cultural, pela carnavalização e pelo experimentalismo, o movimento acaba se aproximando da geração marginal da década de 70. Essa confluência através dos *happens*, e festivais perdura ainda e resultou em canções que ficaram para história da MPB e da poesia. O próprio disco Gal – FA-TAL: a todo vapor, surge de uma parceria entre Gal Costa, Jards Macalé e Waly Salomão.

No quarto tópico do nosso ensaio discutimos a relação entre as epígrafes e o texto literário, haja vista a importância imprescindível desse tema nas análises. Lançando mão da teoria da Intertextualidade de Kristeva, compreendemos que o texto se constrói como um mosaico de citações por ser absorção e transformação, tanto do primeiro – citado ou escrito – quando do segundo. Logo, há a convergência com as ideias de Compagnon em *O trabalho da citação* já que neste estudo, o autor explica que o fragmento escolhido como epígrafe converte-se no próprio texto. Dessa forma, a apreensão dos poemas em *MPB: Muita Poesia Brasileira* de Mícolis se mostram criação e recriação verbal.

O último tópico se propõe a analisar um recorte de poemas escolhidos da obra MPB, buscamos apresentar várias facetas inerentes a poeta a fim de dar ao leitor um panorama abrangente deste livro:

A leitura da obra de Leila Miccolis, põe o leitor em contato com uma das veredas mais audaciosas da moderna poesia brasileira. Vereda, sim, porque a produção poética e a atividade de Leila Miccolis abriram um caminho, estreito mas pessoal, um vale profundo e fértil, uma várzea que se quis deliberadamente às margens dos discursos —oficiaisll para melhor, e com mais liberdade, misturar a ironia rasteira da —caatingall pornográfica com o humor corrosivo de um erotismo agreste e desabusadamente humano. (TELES in MÍCCOLIS: 2013 p. 472)

Leila, na obra discutida, na maioria das vezes, usa como mote-temático aquilo que os compositores-poetas brasileiros colocam na boca do povo. Ela recolhe deles, de ditos populares, entendendo o poder corrosivo da palavra enxuta, mostrando sua virtuosidade no minimalismo: sabe dizer muito com poucas palavras.

Entre essas qualidades temos a exigente seleção temática e do vocábulo novo e comum que adentra assuntos aparentemente vulgares que Leila tem a audácia de trazer à cena. Ela abre e fecha um zoom fotografando um Brasil que nem sempre queremos ver, faz perder o fôlego, se nos deixamos tocar: há que se adentrar em sua poesia aberto, sem defesa.

## Referências

CACASO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20598/cacaso>>. Acesso em: 22 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SALGUEIRO, Wilberth. *Militância e humor na “poesia de testemunho” de Leila Miccolis*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S.l.], n. 27, p. 79-98, jan. 2011. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2113>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

COMPAGNION. Antoine. *O Trabalho da Citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Leituras Intersemióticas: a Contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 293-308, jan. 2001. ISSN 2175-7968. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758>>. Acesso em: 22 jan. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/%x>.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Abril educação, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Editora Aeroplano, 1998.

MÍCCOLIS, Leila. *Desfamiliares – Poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012)*. São Paulo: Anablume, 2013.

\_\_\_\_\_. *MPB – Muita Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1982.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Título Original: *El arco y la lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação brasileira: Augusto de Campos; Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *ALTAS LITERATURAS. – Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

RUIZ, Alice. In: Release. Disponível em: <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/release.htm>. Acesso em: 22 de Jan. 2018.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Militância e humor na “poesia de testemunho” de Leila Míccolis*. In: Estudos da literatura brasileira contemporânea. 2006: ISSN 2316-4018.

SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Paulo César Andrade da. *A política do corpo em Leila Míccolis*. In: [http://www.blocosonline.com.br/sites\\_pessoais/sites/lm/leila/leilad11a.htm](http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilad11a.htm).

Último acesso em: 22 de Jan. 2018.

SOERENSEN, Claudiana. *A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin*. In: Travessia ED. ISSN: 1982-5935.

TINHORÃO. José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TORQUATO Neto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2853/torquato-neto>>. Acesso em: 22 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7