

CEP 20.000: O DIREITO À EXISTÊNCIA LITERÁRIA PARA ALÉM DO LIVRO

Vitor Grabowski de Paiva (PUC-Rio)¹

Resumo: À partir da ideia de “existência literária” e do “direito de pensar em verso ou prosa” sugerido por Antonin Artaud em suas correspondências, o presente artigo explora as especificidades do evento carioca de experimentação artística CEP 20.000 na sua relação com a publicação, a poesia falada, a cidade, os artistas envolvidos, o mercado, e os ecos que reverberam de tal evento e grupo desde sua fundação, em 1990, até hoje, através da perspectiva de artistas ligados ao evento, e também de outros artistas que ampliam e questionam as noções de existência literária.

Palavras-chave: Poesia; coletivos; existência; publicação

Em uma missiva com não mais do que sete linhas, o editor Jacques Rivière, em 01 de maio de 1923, respondeu à carta que havia recebido, contendo alguns originais e um pedido de avaliação: “Sinto não poder publicar seus poemas na *Nouvelle Revue Française*, mas fiquei muito interessado em conhecer o autor desses poemas. Se puder passar na revista uma sexta-feira, entre quatro e seis horas, ficarei feliz em vê-lo.” (RIVIÈRE, 2017, p.22) e muito cordialmente, se despediu. A questão, porém, não era essa – ou não somente essa. E na carte seguinte o interlocutor, o dramaturgo, poeta, ensaísta, ator e diretor de teatro Antonin Artaud, fez questão de esclarecer o equívoco.

A questão para a qual gostaria de uma resposta é a seguinte: você pensa que é menos autenticamente literário e que possui um poder menor de ação um poema defeituoso, porém, semeado de forte beleza do que um poema perfeito, mas que não possua nenhuma grande ressonância interior? (ARTAUD, 2017, p. 23)

E mais:

Admito que uma revista como a *Nouvelle Revue Française* exija certo nível formal e uma grande pureza de material, mas em deixando isso de lado, teria a substância de meu pensamento se tornado tão confusa e sua beleza geral tornada tão pouco ativa pelas impurezas e as indecisões que a semeiam que tal substância tenha acabado por não existir LITERARIAMENTE? É todo o problema do meu pensamento que está em jogo. Não se trata de nada menos senão que de saber se tenho ou não o direito de continuar a pensar, em verso ou em prosa (ARTAUD, 2017, p. 23)

A associação entre existência – ou o direito de existir literariamente, de pensar em

¹ Graduado em Comunicação Social (PUC-Rio), Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: vitorgpaiva@gmail.com

verso ou prosa – e a publicação parece tão evidente quanto misteriosa, especialmente considerando que quase a totalidade absoluta dos escritores, dos poetas – dos artistas – criam exclusivamente para si, sem conseguirem nem muitas vezes quererem superar os limites dos próprios cadernos, quartos ou talvez de alguns de seus pares, amigos e familiares. Podemos, é claro, usar a publicação não tanto como crivo qualitativo, feito Jacques Rivière, o editor, tentou fazer com Artaud, mas sim como um meio de tornar possível a participação no jogo, independentemente de qualquer êxito. E, de certa forma, isso é verdade: seja qual for a qualidade ou a recepção, publicar é uma maneira de oficialmente participar do grande jogo crítico e comercial da literatura. Mas não estaríamos, com isso, fazendo a mesma coisa contra qual Artaud se levantou, em sua réplica?

Se, em meados de 1999, eu soubesse que um dia Antonin Artaud havia cometido tal pergunta, teria me lembrado dela imediatamente, postado diante da porta do Espaço Cultural Sérgio Porto, à espera de resposta, na primeira vez que fui ao CEP. Mas eu não sabia – mal sabia de qualquer coisa. Talvez tenha assim de fato me sentido: como alguém que não sabia de nada.

Tentar transformar o CEP 20.000 em um delimitado objeto de estudo é quase que necessariamente um gesto injusto e vão, uma meia verdade restrita ao resultado parcial de um cálculo exponencial que jamais encontrará sua fronteira, seu sinal de equivalência, seu resultado. Fundado em 1990 pelos poetas Guilherme Zarvos e Chacal, o CEP 20.000 (Centro de experimentação poética) tornou-se não só um dos mais frequentados palcos de experimentação artística (com especial enfoque na poesia falada, mas aberto a todo tipo de apresentação, como a música, a performance, o teatro, o cinema) da Zona Sul do Rio de Janeiro, como também um espaço de questionamento da própria fronteira entre público e palco, entre a crítica e a vivência.

Evitando o uso de clichês como caldeirão cultural, hibridismo, mistura de linguagens – que, não por acaso, eram palavra de ordem dentro do jornalismo cultural e da crítica no início dos anos 1990 – mais do que a pluralidade ou a mistura, parece haver um exercício de apagamento de fronteiras em diversas relações não só entre a plateia e o palco, mas também entre a teoria e a prática, a assepsia do produto cultural e a potente impureza do experimento inacabado – e, mais especialmente no campo da poesia, entre a publicação e a fala – que, essas sim, podem ser justo objeto de estudo quando se fala do CEP.

O CEP nasceu do evento Terça Poéticas, organizado por Guilherme Zarvos em junho de 1990 na Faculdade da Cidade. Essa matriz do CEP, contudo, ainda se fiava em certa finalidade crítica de natureza acadêmica. O Terças Poéticas unia, citando o próprio idealizador do evento, Guilherme Zarvos, “a garotada a notáveis de outras gerações, como Gerardo Mello Mourão, Silviano Santiago, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Antônio Houaiss, Heloisa Buarque de Holanda e Chacal” (ZARVOS, 2000, p. 11)

Na ressaca da derrota de Brizola para presidência, campanha na qual trabalhou, Zarvos encontrou, às portas do Baixo Gávea, “uma rapaziada muito especial”, com a qual se integrara. “Eram poetas jovens ou grupos de rock n’ roll falando as suas letras como se fossem poemas. Eu ia juntando uma garotada que eu conhecia do Baixo Gávea. E assustava as pessoas perguntando: ‘Você é poeta?’” (ZARVOS, 2000, p.11) Foi essa rapaziada – significada especialmente pelos integrantes do grupo performático, poético e musical Boato – que Zarvos desejou reunir com os “notáveis de outra geração” para pensar a poesia, a produção cultural carioca e a própria cidade no Terças Poéticas. Ao fim de cada dia, depois das falas dos poetas e professores convidados, uma apresentação artística encerrava a noite.

O último dos ciclos do Terças Poéticas reuniu Chacal, Heloisa Buarque e a banda Boato. Dentre eles, principalmente a partir de um desejo do Chacal, se evidenciou a vontade de prosseguir com o projeto, mas em outros moldes, sem depender dos grandes nomes e das palestras como mote, à noite, em uma subversão festiva, uma vitória performática sobre o propósito acadêmico que também havia no evento. O Terças Poéticas se encerrou em junho de 1990, e em agosto aconteceu a primeira edição do CEP.

Um primeiro e interessante deslocamento dialoga com a ideia de ausência ou ineficácia de roteiros dentro do evento, no hiato entre informalidade e precariedade – especialmente naquilo que hierarquizaria tal relação, enxergando supostamente certa superioridade qualitativa no uso da informalidade como elemento de estilo, em detrimento de certa incapacidade, fragilidade, ausência de qualidade ou mesmo condições de apresentação sugerida pelo termo “precário”.

Os dois termos, informalidade e precariedade, viriam a se encontrar dentro do CEP, como potências. A informalidade substituiu o rito acadêmico que antes se cumpria no Terças Poéticas. No lugar, a experiência momentânea de “juntar, ter solidariedade com os pregadores das praças livres” (ZARVOS, 2005, p. 46) e viver a fruição e a

exposição das experiências emocionais e artísticas de indivíduos em meio a um coletivo, sem ambições maiores do que a sentimentalidade provocada pela exposição e pela absorção de tais poéticas, de tais experiências artísticas, na forma que fossem.

E não se trata da substituição da formalidade acadêmica por outra formalidade, ligada ao *showbusiness* e ao compromisso comercial ou a busca do sucesso, por exemplo. O CEP, afinal, não paga cachê aos artistas que lá se apresentam, não arrecada qualquer quantia considerável em venda de ingressos, nem nunca reuniu multidões – trata-se, portanto, de um mal negócio. O mesmo sentido de pertencimento, de encontro, de espelhamento e diferenciação que move o processo de construção de identidades, que moveu a origem do encontro entre Zarvos e a garotada, que o moveu a reunir essa garotada com os notáveis, permanece sendo, até hoje, a mais forte moeda de troca oferecida ao artista que por lá se apresente.

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 principalmente insuficiente em uma obra apresentado no CEP, se posto à prova dos parâmetros mercadológicos dos quais o CEP, seja por vocação ou por uma saudável incompetência, sempre desviou. Tal “insuficiência” necessariamente menos polida, mais bruta e crua, parece oferecer calor, como que certa intimidade - que compõe perfeitamente o sentido de “encontro” citado –, permitindo assim que jovens, com pouco dinheiro, nenhuma experiência, pouca ou nenhuma preparação, possam levar ao palco um arremedo de obra ou mesmo uma peça impecável para apresentá-la ao público do evento.

Chegar ao CEP no final dos anos 1990, e principalmente atravessar na plateia as comemorações de dez anos do evento foi um privilégio inesperado pois, ao longo do ano 2000, o CEP, ainda produzido por Michel Melamed, promoveu um encontro similar ao que o Terças Poéticas realizara dez anos antes. No caso, porém, a nova geração, a garotada se encontrava não com os notáveis do cânone literário, 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 das edições daquele ano, dividindo o palco com novos artistas que chegavam.

Rapidamente ficava claro que o CEP se impunha como uma espécie de ecossistema autossustentável e autônomo. Fora da grande mídia e sem qualquer relação especial com o mercado editorial, o CEP construiu suas próprias referências, suas próprias tradições, sua própria mitologia. Assim, o impacto de abandonar as referências

canônicas e passar a dialogar não só de forma horizontal com artistas próximos, em atividade e abertos à troca, como de realizar tal diálogo através do calor da experiência da fala e da presença – do poema falado, vivo, à sua frente, e não do peso e da distância da página atada à história oficial – esse impacto servia (e quero crer que ainda serve) como o sustentáculo principal, o oxigênio que alimenta esse ecossistema ao longo dessas quase três décadas, e que permite que uma quarta ou quinta geração hoje se dirija ao Sérgio Porto uma vez por mês a fim de começar e recomeçar essa polinização literária horizontal e direta entre pares.

“A poesia falada te dá um retorno muito imediato, como se aquilo fosse o livro. E talvez seja mesmo um livro. O CEP é um grande livro ao vivo, o livro vivo do CEP” (MOSÉ, 2006) diz a poeta e filósofa Viviane Mosé, também personagem da história do evento, no filme *CEP 20.000 – Centro de Experimentação Poética*, de Daniel Zarvos. A soma de um bom teatro em um endereço central da Zona Sul do Rio de Janeiro, com nomes fortes tocando o projeto, uma curadoria suficientemente livre para tornar o palco um espaço aberto, tão democrático quanto possível, diverso e, ao mesmo tempo, um tanto criteriosa para reunir nomes que elevassem a experiência a ir além do aspecto festivo (trazendo assim tanto o público interessado no entretenimento quanto na qualidade), em um momento tão conturbado política e economicamente quanto os anos 1990 parece ter conferido ao CEP certa pungência, certa efervescência (evitando a todo custo o uso da palavra “aura”) que até hoje ressoa, e fez do lugar uma experiência particular, um tanto original e rica para um artista – em qualquer nível de reconhecimento ou idade – que queira experimentar em áreas arriscadas de seu trabalho. Vivenciar o contato direto com um público ao mesmo tempo generoso e inclemente, pois a pungência do CEP se estabelece quase que à total revelia dos nomes que subirão ao palco em seu dia, muito mais pelo sentido do encontro, do coletivo e do contato com artistas em experimento, do que pela fruição tradicional de uma obra acabada e adequada em um palco. O CEP não precisa de ninguém especificamente para acontecer.

“Pra mim são duas coisas muito diferentes, uma coisa é escrever o livro, e outra coisa é falar os poemas. Acho que falar os poemas no palco pode se bastar, nesse movimento, nesse formato” (MOSÉ, 2006), diz Viviane Mosé, também no filme. O pouco legado documentado e publicado da história e da produção oriunda do CEP 20.000 se desdobra talvez justamente do sentido quase literal da tal “existência literária” que o CEP parece conceder: ali é possível experimentar, produzir, sem precisar se submeter ao rolo compressor da indústria cultural e seus vícios. É evidente que o CEP

também possui seus vícios, também reproduz diversos maneirismos dessa mesma indústria, mas a ausência do dinheiro como causa ou consequência, junto da anarquia que rege sua condução (e que derruba qualquer pretensão maior de poder ali dentro) permite ao menos que o poeta, o cantor, o performer estejam dentro dessa estrutura autossuficiente com mais liberdade, e possam simplesmente jogar o jogo literário ou artístico daquele lugar diante daquele público – possam fazer parte de um acontecimento, de uma história, e colocar em prática suas invenções literárias como tais – longe das exigências do mercado, dos mediadores ou da mídia.

Também no filme de Daniel Zarvos, o editor Sérgio Cohn comenta certa particularidade a respeito das primeiras gerações de poetas do CEP:

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 (COHN, 2006).

O poeta Pedro Rocha confirma o diagnóstico de Sérgio, deslocando-o, porém, para a posição de uma decisão – uma escolha circunstancial, um sintoma de época e, na mesma medida, uma virtude original: “Passei a escrever para falar no CEP” (ROCHA, 2006). Esse gesto efetivamente pariu uma centena de escritores, que começaram a escrever para participar do evento, e posteriormente passaram a realmente “existir literariamente”, mesmo que somente ali dentro.

O CEP 20.000 de fato, na perspectiva da incontável quantidade de artistas que já passou pelo seu palco nesses 27 anos, produziu pouquíssima documentação de sua história – até mesmo os poetas ligados ao evento mantiveram-se mais alinhados à conduta sugerida por Pedro, de escrever para falar, tornando assim boa parte de seu legado algo tão efêmero quanto uma sensação circunscrita em um lugar e tempo, em corpos. Da mesma forma, o interesse da mídia sobre o evento – e, francamente, do evento pela mídia – foi quase irrelevante, e a mesma relação se estabeleceu, até os últimos anos ao menos, com a academia. Resta, assim, somente o próprio evento como esse ecossistema *outro* – literário, artístico, experimental, experiencial – um tanto precário mas, à sua maneira, autossustentável. A sobrevivência do CEP parece ainda ser sua maior herança.

Tal dinâmica parece se suceder à revelia da própria vontade de seus criadores (Zarvos e Chacal, afinal, são raros casos de poetas ligados ao CEP que sempre publicaram), como uma idiossincrasia que o CEP enquanto organismo talvez imponha. “A poesia oral precede a poesia escrita. Mas desde os anos 1990 eu sempre acreditei que todo poeta que ficasse mais tempo por lá [*pelo CEP*] deveria escrever, deveria publicar. Porque o livro, esse objeto, passa de mão em mão, segue, continua” (ZARVOS, 2006), diz Zarvos no filme.

A “existência” a que se refere Artaud parece abarcar um campo extenso de possibilidades para o termo, em que as diferentes leituras podem se complementar sem se excluir. “Existir” pode sugerir simplesmente a decisão de ser um escritor, ou o reconhecimento da crítica e de seus pares, o auto reconhecimento de si como um escritor, o exercício de uma singularidade enquanto pensamento em prosa e verso, mas também aspectos mais mundanos, como sobreviver financeiramente através da escrita, ou mesmo simplesmente continuar, enquanto escritor, a estar vivo – além, é claro (em especial no caso de Artaud) o direito de não ser doente, de tomar saúde de sua “assustadora doença do espírito” e transforma-la em força literária.

Vale, porém, reiterar que Artaud em momento algum rejeita tais estruturas (crítica, revista, classe, editor), pelo contrário: ele segue negociando e querendo participar, parecendo ambicionar certo êxito camicase, como alguém que pretende explodir as estruturas estando *dentro* delas – e esse pode ser visto como certo sentido universal (ou ao menos mais amplo) da pergunta ao longo do tempo. Tal “existência” se afirma com uma oposição crítica e até sentimental ao *establishment* e aos modos do mercado editorial, mas a ser realizada de perto, de dentro. Tendo o direito.

O livro pode possuir certo sentido conservador, como símbolo de status e poder, na admissão de uma hierarquia cultural que justamente se sente à vontade para dizer a quem é concedido ou não o direito de existir. Paradoxalmente, porém, há no livro uma força libertadora essencial, que permite, na mesma medida, a existência para autores a quem justamente não é naturalmente oferecida tal permissão de existência, a fim de que possam existir. O paradoxo vai além: o livro permite e permitiu que autoras como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus *existam*, ainda que seja justo suas obras publicadas o estopim para que tal existência seja posta em questão, seja rejeitada – para que a resposta seja “não”.

Falar de tal lógica é, evidentemente, falar de qualquer relação social, cultural e econômica no Brasil. A pergunta de Artaud não parece levantada para que seja de fato

respondida - parece operar mais como um expositor desses horríveis vícios de classe, dentro da esfera da literatura, como metáfora direta para a existência propriamente; parece só ser possível responde-la, e revelar sua função, quando a resposta é “não”. Não há “sim” que dê conta.

Abrir mão do lugar simbólico da publicação e seus tantos vícios como protagonista da experiência da escrita, em favor da força efetiva (mesmo que efêmera) da experiência vivida em um instante, como um lugar possível de criação e construção literária (como se a literatura pudesse também se dar em um gesto corporal, como é peculiar às milhares de tradições orais que também formaram cada história da literatura, as quais Zarvos se refere em sua fala) talvez seja a maneira que o CEP 20.000 ainda encontra, um tanto intuitivamente, para tentar responder à pergunta de Artaud.

“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*” (PAES, 2006), afirma o poeta Tavinho Paes. A precariedade financeira, a inadequação mercadológica, talvez um dia acabem com o CEP, mas não não sem antes, porém, se afirmarem em paradoxo como uma possibilidade de resposta à questão levantada por Artaud, 94 anos atrás.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin, KIFFER, Ana (Org.). *A Perda de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017
- CHACAL. *Uma História à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco*: Centro de Experimentação Poética 20.000: Centro de experimentação Pensamento: Uma possível rota. Rio de Janeiro: NONOAR, 2009
- _____ (Org.) *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000.
- _____ (Org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azogue editorial e CEP 20000, 2005.

Referências cinematográficas

CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro). Direção: Daniel Zarvos, 2006. Independente. 1 DVD (60 min).