

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DANIELLA BERTOCCHI MOREIRA**

**A POESIA DE TESTEMUNHO EM LEILA MÍCCOLIS**

VITÓRIA

2015

**DANIELLA BERTOCCHI MOREIRA**

**A POESIA DE TESTEMUNHO EM LEILA MÍCCOLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Wilberth Salgueiro.

VITÓRIA

2015

DANIELLA BERTOCCHI MOREIRA

POESIA DE TESTEMUNHO EM LEILA MÍCCOLIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 20 de fevereiro de 2015.

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (orientador – UFES)**

**Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon (FAFIA)**

**Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares (UFES)**

**Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC)**

**Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)**

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, Rosalva, por todo amor, dedicação e renúncia com que – sozinha – me criou, e que fizeram de mim o que eu sou.

Dedico também à minha avó Darcy (*in memoriam*), pelo grande amor que sempre teve por mim – recíproco – e pela ajuda de sempre, sem a qual não teria conseguido chegar até aqui.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de uma forma ou de outra me ajudaram durante o mestrado, e em especial

Ao Marquezi, meu companheiro de todas as horas e incentivador sempre – mesmo que com alguns puxões de orelha. Agradeço todo o apoio, paciência e a troca de ideias durante esses dois anos de Mestrado.

Ao Wilberth, meu orientador, pelos conselhos e dicas, pelas incansáveis leituras e releituras e por inspirar seus alunos com sua dedicação.

À Leila Mícolis, a inspiração para esse trabalho, por toda ajuda, troca de ideias, pelo feedback e por ser tão acessível, carinhosa e sempre pronta a ajudar.

Aos queridos Luis Eustáquio, Mirtis, Ester e Orlando, professores dessa etapa, por compartilharem de forma tão generosa o conhecimento enorme que possuem.

À Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela bolsa concedida.

## RESUMO

Entre as décadas de 1960 e 1980, o Brasil passou por um dos piores momentos de sua história, quando esteve sob o regime de uma ditadura militar. Nesses 21 anos de ditadura, de 1964 a 1985, o país e seu povo passaram por uma transformação radical, tanto na política quanto no comportamento social. Testemunhas dessa época, os escritores foram responsáveis por deixar registrado o retrato de uma sociedade que sofreu com a repressão, mas que ao mesmo tempo viu o Brasil prosperar como em nenhum outro momento anterior. Dentre esses escritores estava a carioca Leila Mícolis, nascida em 1947 e atuante até os dias de hoje. Com sua costumeira ironia e seu humor ácido, Leila Mícolis critica a sociedade expondo seu lado mais obscuro e hipócrita, mirando especialmente nos valores estabelecidos há séculos pela sociedade, principalmente naqueles que limitam a liberdade das mulheres. Sua produção, entretanto, vai além de uma crítica feminista, passeando por assuntos diversos, com leveza, mas ao mesmo tempo de forma densa. Há em sua obra poemas eróticos, infantis, feministas, que criticam o cotidiano e defendem uma minoria, deixando clara a sua marca, que é a resistência ao *status quo*. Através da leitura da obra de Leila Mícolis, em especial a antologia *Desfamiliares (2013)*, e da análise de textos que se referem à literatura de testemunho e à poesia produzida no Brasil a partir da década de 1960, pretende-se demonstrar que a poesia de Leila Mícolis se enquadra com precisão no conceito de poesia de testemunho, tendo em mente que a autora em seus poemas se coloca no lugar das vítimas de injustiças e testemunha as misérias e dores do cotidiano.

Palavras-chave: Literatura de testemunho. Poesia Marginal. Leila Mícolis. Ditadura militar.

## ABSTRACT

Between the 1960s and 1970s Brazil went through what can be considered one of the worst moments in its History with the military dictatorship. Through these 21 years of dictatorship the country and its people went through a huge transformation not only in politics but also in the social behavior. Witnesses of this moment, the writers were responsible for registering the portrait of a society that suffered with censorship and repression, but at the same time saw the country prosper like no other moment in History. Among these writers was Leila Míccolis, born in Rio de Janeiro, in 1947, a poet that still produces a lot. With irony and an acid humor, Leila Míccolis criticizes the society exposing its most obscure and hypocrite side, aiming especially at the values established centuries ago, particularly those that limit the freedom of women. Her production, however, goes beyond a feminine criticism, dealing with many different themes, lightly, but at the same time in a dense way. Her poems can be erotic, even pornographic at times, about children, feminist, but all of them criticize the daily life and defend the minority, leaving in all of the her mark, which is a resistance to the *status quo*. Through the reading of her work, especially the collection of poems *Desfamiliares* and through the analysis of texts related to the Testimony and the poetry produced during the 1970s, we intend to show that her poetry fits perfectly in the concepts of the *testimony poetry* having in mind that the author puts herself in the place of the victims of injustice and witnesses the misery and the pains of the daily life.

Key words: Testimony Literature. Marginal Poetry. Leila Míccolis. Dictatorship

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO .....   | 9   |
| CAPÍTULO 1 - LEILA MÍCCOLIS: UM OLHAR GERAL SOBRE A OBRA ..... | 15  |
| 1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....                                | 15  |
| 1.2 – CONHECENDO A AUTORA.....                                 | 18  |
| 1.3 MINORIDADE .....   | 33  |
| 1.4 – MARGINALIDADE.....                                       | 39  |
| 1.5 – HUMOR.....   | 45  |
| CAPÍTULO 2 – O TESTEMUNHO.....                                 | 48  |
| CAPÍTULO 3 – MODOS DE FAZER POESIA.....                        | 64  |
| 3.1 POESIA ERÓTICA.....  | 73  |
| 3.2 POESIA POLÍTICA .....                                      | 77  |
| 3.3 POESIA FEMININA.....                                       | 97  |
| 3.4 – POESIA “MENOR” .....                                     | 109 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                     | 114 |
| REFERÊNCIAS.....   | 119 |



## INTRODUÇÃO

Leila Mícolis nasceu no Rio de Janeiro, em 1947, e se destacou na literatura como poeta/poetisa marginal, escrevendo de uma forma que até então poucas mulheres tinham ousado. A autora tem em seu currículo 13 livros de poesia publicados, abarcando os anos de 1965 a 2012, sendo o primeiro deles *Gaveta da solidão* (1965) e o último *Desfamiliares*, publicado em 2013. Além dos poemas, a autora também publicou dois romances, *As taras do além*, de 1980 e *O cio da donzela*, de 1983. Muito atuante na literatura, Leila Mícolis também se aventurou em outras praias, como autora ou coautora de roteiros de novelas para televisão, como *Kananga do Japão*, de 1988, e *Barriga de aluguel*, de 1999, além de ministrar cursos de roteiros de novela de TV em universidades. Incansável, Leila Mícolis também escreveu crônicas, contos e romances, além de ter participado de mais de 30 antologias e coletâneas. A autora ainda é bastante atuante até os dias de hoje, especialmente através de seu site pessoal, o *blocosonline*, promovendo sua poesia e a de colegas.

Advogada por profissão, viu-se frustrada com sua escolha, especialmente após o início da ditadura militar. Em seu ensaio de pós-doutoramento, Leila Mícolis conta um pouco da sua história e se mostra desde sempre incomodada com as desigualdades econômicas e de gênero e com os papéis sociais que vinham acompanhados de uma pesada carga de preconceitos (MÍCOLIS, 2014). Esse incômodo fez de Leila Mícolis uma poeta preocupada em defender as minorias, os marginalizados da sociedade, aos quais dedicou solidariedade em seus poemas, em especial durante as décadas de 1960 e 1970, quando o Brasil passou por grandes transformações culturais, sociais e políticas.

O objetivo desse trabalho é estudar a obra de Leila Mícolis a partir de um conceito que estende a abrangência da literatura de testemunho: além dos relatos de sobreviventes de guerras, ditaduras e genocídios (de que Primo Levi e Rigoberta Menchú são exemplos), considera-se que o testemunho também retrata o cotidiano cruel e desigual e, assim, os preconceitos e as injustiças de uma época. Através dos olhos de Leila Mícolis e de seus poemas, vamos

verificar o teor testemunhal em sua obra, levando em conta que Leila Míccolis não é uma testemunha comum, pois ela se coloca – como poeta e cidadã – no lugar do outro, do marginalizado, da minoria.

O surgimento do que hoje conhecemos como literatura de testemunho se deu no século XX, conhecido como a “era das catástrofes” (na expressão de Eric Hobsbawm), porque foi um período que viu, em um espaço relativamente curto de tempo, duas Guerras Mundiais e vários outros conflitos mais localizados, como a Guerra do Vietnã ou a Guerra do Golfo, somente para citar alguns. Essa experiência bélica teve suas consequências não só na criação de uma nova configuração mundial, mas principalmente nas pessoas que participaram diretamente desses conflitos.

Levados pelo trauma e pela necessidade de relatar os horrores vividos, sobreviventes do Holocausto, inicialmente, como Primo Levi, Paul Celan e Elie Wiesel, acabaram por criar uma nova forma de narrativa – a literatura de testemunho. O italiano Primo Levi, com seu livro *É isto um homem?*, relatou em seus livros a dolorida experiência nos campos de concentração nazistas. A necessidade de falar era tão grande que se sobrepôs à dor e ao trauma. O relato de Primo Levi, em grande parte fragmentado, com teor e características inéditos, fez com que fosse criada uma nova classificação ou um novo olhar sobre esse tipo de texto, conhecido a partir daí como literatura de testemunho, marcada pela denúncia do horror vivido em situações extremas e que preza, acima de tudo, por uma responsabilidade social perante o passado. Essa literatura tem como ponto central, de acordo com Márcio Seligmann-Silva, o fato de ser

uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 373).

Embora exista de fato uma necessidade premente de falar, percebe-se que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu, e a “relação entre a língua e o pensamento é abalada pela negatividade da experiência” (GINZBURG, 2012, p. 58). Também questiona-se constantemente a

necessidade de guardar a memória dos horrores dessas experiências traumáticas, como foi o Holocausto, por exemplo. A essa pergunta, Primo Levi comenta o seguinte

Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas, de que se pode extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. (LEVI, 1988, p. 88)

Nesses dolorosos relatos não há espaço para o lúdico, “mas [para o] ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes” (GINZBURG, 2012, p. 55).

No século das catástrofes o testemunho se expandiu e é nesse sentido que ele “é necessário [...] em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições”. Ao estudá-lo, assumimos “que aos excluídos cabe falar e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2012, p. 59).

A literatura de testemunho passou a ter, após algum tempo, uma abrangência maior, a partir do momento em que outros relatos foram sendo feitos em diversas partes do mundo. Chama-se de *Zeugnis* o testemunho referente ao Holocausto nazista, e, entre nós, de *testimonio* os relatos latino-americanos, abarcando também gêneros como a crônica, a confissão, a hagiografia, a autobiografia, a reportagem, o diário e o ensaio (Seligmann-Silva, 2002, p. 79). O *testimonio*, surgido a partir da década de 1960, refere-se a experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres.

É nesse ponto que chegamos aos relatos da ditadura no Brasil que começam a surgir a partir da década de 1960, especialmente quando ocorre o aperto da censura e da repressão com a decretação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968.

Os relatos da ditadura são, em grande parte, contemporâneos da poesia marginal, movimento que acompanha o desenrolar dos acontecimentos e se junta a esses relatos quebrando paradigmas e inovando o fazer poético.

Embora se tenha a percepção de que, durante o regime militar, a produção cultural foi quase nula, a situação foi um pouco diferente. A produção cultural caminhou à margem, muitas vezes clandestina, mas ela não parou. Houve sim grandes dificuldades, particularmente para aqueles que remavam contra a maré, mas talvez tenha sido exatamente isso que fez com que essa produção fosse tão inovadora. A busca por meios alternativos de produção e publicação da obra acabou por tirar os poetas da acomodação.

Com ou sem censura, ou por causa dela, o fato é que a poesia marginal chegou com força e se estabeleceu como sendo a manifestação de um movimento de muitas faces, mas com características comuns a quase todos os poetas.

A importância desses escritores se justifica pelo fato de que

As obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie, pois esta não foi ainda superada: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados. (FRANCO, 2003, p. 352)

A escolha de Leila Mícolis como representante da literatura de testemunho no Brasil se embasa no fato de que a poeta sempre foi muito atuante, em especial nos anos de chumbo, e esteve em maior ou menor grau em contato com a ditadura e com a censura às artes em geral, tendo produzido seus escritos influenciada direta ou indiretamente pela situação política do país. Sua poesia começou a ter destaque com a publicação de *26 poetas hoje*, obra organizada por Heloísa Buarque de Hollanda (1975), onde estão reunidos alguns dos nomes mais proeminentes da poesia marginal. A obra de Leila é paradigmática de parte da produção poética brasileira pós-64, “seja pela abordagem obsessiva do lugar das minorias, seja pelos recursos formais utilizados” (SALGUEIRO, 2013, p. 80).

Examinando com muita ironia os valores estabelecidos pela sociedade, em especial os que se referem às mulheres, Leila Mícolis produziu poemas de alto teor crítico e muita acidez, indo além de uma crítica feminista, ousando abordar assuntos até então proibidos para moças de bem – e quem disse que

ela queria ser conhecida dessa forma? –, com leveza, mas densidade ao mesmo tempo, passeando pelo infantil, pelo erótico, mas sempre resistindo se adequar ao *status quo*.

A escolha do recorte proposto se fez após a leitura de vários poemas publicados em *O bom filho à casa torra* (1992), *Em perfeito mau estado* (1987), mas especialmente nos poemas que se encontram na antologia *Desfamiliares* (2013). Embora a antologia não abranja toda a obra de Mícolis – vários poemas foram excluídos –, ela contém uma seleção de aproximadamente 720 poemas, o que nos proporcionou um recorte amplo e que abrange um espaço de tempo de aproximadamente 40 anos, possibilitando uma visão geral da obra da autora.

Dentro desse recorte, foram escolhidos poemas que testemunham situações diversas, como a situação de minorias – mulheres, índios e negros – bem como aqueles que tematizam a ditadura. Nossa escolha foi pautada pelo critério de representatividade para a literatura de testemunho.

O trabalho se apresenta em três principais capítulos. No primeiro capítulo é feita uma revisão bibliográfica de artigos publicados a respeito da autora, contextualizando as discussões dentro de uma visão mais geral de sua obra. São revisados nesse momento artigos variados que tratam da obra de Leila Mícolis e sua importância como representante da poesia feminina produzida nas décadas de 1960 e 1970 principalmente.

O segundo capítulo revisita as origens da literatura de testemunho, abarcando os primeiros autores que relataram suas tragédias. Dentre eles são citados três de maior destaque, Primo Levi, Paul Celan e Elie Wiesel, responsáveis por abrir as portas para uma nova forma de escrever e conseqüentemente para o conceito de literatura de testemunho. O capítulo segue a linha histórica desde o surgimento desses autores até chegar às representações de testemunho no Brasil através dos relatos de sobreviventes das torturas na ditadura militar, que formaram aqui a base da literatura de testemunho. O capítulo explora as manifestações literárias dos anos de chumbo, em especial a poesia marginal, *corpus* de onde se retiram os relatos testemunhais e que foi de fundamental importância na representação e resgate

de uma época. Chegamos, finalmente, à poesia de Leila Mícolis, representante da poesia marginal, feminista de carteirinha e que, a nosso ver, é representante legítima da chamada poesia de testemunho.

Por fim, o terceiro capítulo se dedica primeiramente a verificar a importância da poesia de Leila Mícolis como representante de um movimento original que tomou conta da cena literária e cultural do país nas décadas de 1960 e 1970, levando em conta que sua obra é porta-voz do feminismo e, segundo a própria, de um movimento dandista. Sua luta pela igualdade de direitos ampla, geral e irrestrita faz dela uma defensora incansável dos que não tinham voz.

Também nesse capítulo o leitor poderá acompanhar uma análise dos poemas de Leila Mícolis feita à luz do testemunho. O capítulo subdividido em temas, como forma de comprovar que a obra de Mícolis consegue traçar um amplo panorama das décadas de 1960 e 1970, sendo, por isso, uma testemunha dos horrores da ditadura e também da renovação cultural e social que acontecia à sombra da repressão.

## CAPÍTULO 1 - LEILA MÍCCOLIS: UM OLHAR GERAL SOBRE A OBRA

Marginal é quem escreve à margem,  
deixando branca a página  
para que a paisagem passe  
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,  
sem nunca saber direito  
quem veio primeiro,  
o ovo ou a galinha.  
Paulo Leminski

### 1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo desta dissertação é investigar a importância da poesia marginal como representante de um período de pouca liberdade de expressão e de grande dificuldade de divulgação. A fim de conduzir essa análise, vamos nos utilizar da obra de Leila Míccolis, autora carioca, nascida em 1947, atuante até os dias de hoje, cuja poesia é marcada por elementos praticamente inéditos até então, especialmente se o considerarmos como vindos de uma mulher.

Os poetas da geração mimeógrafo inovaram em sua escrita, quebrando padrões vigentes à época. Talvez, por isso, a divulgação do trabalho desses poetas tenha ficado restrita a alguns meios e um estudo mais sistematizado não tenha sido incentivado. Embora tenha surgido há mais de 40 anos e tenha, de certa forma, caído no esquecimento por um período, a poesia marginal tem sido revisitada nos últimos anos. Poetas como Paulo Leminski e Leila Míccolis foram contemplados com publicações recentes de sua obra completa, fazendo nossa atenção voltar para um passado não tão recente, mas que ainda ecoa na sociedade brasileira. De certa forma, o que pode ter contribuído para esse *revival* da poesia marginal e das lembranças de um dos períodos mais tensos da história brasileira foram os depoimentos das Comissões da Verdade instaladas por todo o país, com o intuito de esclarecer alguns fatos e buscar

respostas para várias famílias que aguardam até hoje notícias sobre seus desaparecidos.

Podemos questionar o que é o cânone e por qual motivo esses poetas não podem fazer parte dele. A noção de cânone está diretamente ligada ao conceito de valor. Esse valor literário rege o que deve ser lido e considerado como boa literatura e o que ou quem é irrelevante.

Jaime Ginzburg, em texto que questiona justamente esses pontos, comenta que “o ensino universitário de atribuição de valor não se faz no vazio, mas em meio a um campo de referências historicamente formadas” e também que “o ensino de literatura (...) reforça uma reverência a valores canônicos assumidos institucionalmente pelos programas dos exames” (GINZBURG, 2012, p. 62). Muito se tem discutido sobre o que é o cânone, mas as opiniões divergem. Ginzburg reforça o fato de que, na discussão sobre o valor, o componente reflexivo é abandonado e que, em geral, a tendência é que apenas se repita o que já está estabelecido, defendendo um autor como bom, sem que haja um questionamento maior sobre os motivos para juízo de valor.

O conceito de cânone ganhou bastante notoriedade a partir das ideias e do livro *O cânone ocidental* (1995) do crítico americano Harold Bloom, muito lido nas universidades, em especial, nos cursos de Letras. Com posturas radicalmente em defesa dos “estudos literários”, Harold Bloom se tornou alvo de duras críticas. Jaime Ginzburg, por exemplo, vê em suas ideias vários problemas, como a limitação imposta por Bloom à literatura canônica. Bloom retira da literatura qualquer função social e defende a ideia de que a literatura deve estar desvinculada de qualquer compromisso extraliterário ou, noutras palavras, que o fim da literatura é ela mesma. Para ele, a boa literatura não deve ser engajada e não deve estar ligada a movimentos teórico-críticos associados a raças, etnias e gênero (GINZBURG, 2012, p. 63). O artigo de Jaime Ginzburg se concentra nos livros de Harold Bloom justamente porque suas ideias sobre cânone são talvez as mais aceitas nos cursos de licenciatura, responsáveis por formar professores e pesquisadores que acabarão por reproduzir conceitos limitadores sobre o que pode ser considerado bom ou digno de ser lido. A ideia de que a literatura não deve ter uma função social se baseia na premissa de que “o valor estético não é estabelecido no campo dos conflitos sociais, mas na experiência individual” (GINZBURG, 2012, p. 67). O

grande problema de se aceitar a valoração sugerida por Harold Bloom é instituir um cânone autoritário, que “conserva os valores que consolidam as barreiras sociais, em vez de ampliar o acesso às obras” (OTTE, 1999, *apud* GINZBURG, 2012, p. 70).

Em *O cânone ocidental*, Harold Bloom indica as obras cuja leitura considera fundamental, alegando que não temos tempo para ler tudo, daí a seleção de obras específicas – elitizadas em geral – que valham a pena serem lidas e relidas. Somente um autor brasileiro aparece em *O cânone ocidental* – Machado de Assis – sob a alegação de que não há traduções suficientes de obras brasileiras para o inglês. O pensamento de Harold Bloom é excludente, considerando apenas a literatura dos “brancos mortos”, em geral de língua inglesa. Jaime Ginzburg comenta que

É lamentável que, atualmente, alguém que afirma que foi um “erro acreditar que a crítica literária podia tornar-se base para a educação democrática ou para melhorias da sociedade” (BLOOM, 1995, p. 35) possa ser considerado humanista. Livros como os recentes *Textos da intervenção* (2002), de autoria de Antônio Candido, e *Literatura e resistência* (2002), de Alfredo Bosi, situam a reflexão sobre literatura no polo oposto, como campo de conhecimento diretamente vinculado à resistência cultural e à consciência da opressão e da desigualdade social. Ao desvincular a educação democrática da crítica literária, Bloom deixa espaço para que o oposto do pensamento democrático – o pensamento autoritário – ganhe legitimação (GINZBURG, 2012, p. 73).

O questionamento sobre o que é o cânone e quais obras podem fazer parte dele nos interessa aqui porque durante muito tempo o estudo da literatura nos meios acadêmicos se restringiu ao que fazia parte desse cânone, enquanto outros tipos de manifestação literária eram relegados à marginalidade. Poemas que não se adequavam às normas de estilo eram rotulados de poesia ruim, desconsiderando seu conteúdo e seu valor social. A poesia produzida na década de 1960 e mais especificamente na década de 1970 passou por esse processo de esquecimento durante muito tempo, tendo seu valor questionado nos meios acadêmicos e nas grandes editoras. Nossa proposta aqui, ao trabalhar com a poesia marginal, guiados pelos poemas de Leila Mícolis, é mostrar a importância da produção poética nas décadas de chumbo do Brasil para que possa haver um maior entendimento de uma época e de seus efeitos na cultura do país.

Ao longo desse estudo, veremos que Leila Mícolis é uma autora plural, que passeia por vários assuntos, mas que principalmente se dedica à defesa

das minorias. Suas múltiplas facetas estão à mostra em seus poemas, reunidos em 2013 na antologia *Desfamiliares*. A leitura deste livro nos dá a exata noção de que a poesia de Leila Míccolis, de forte teor feminista e contestatório, foi responsável por quebrar barreiras antes impostas principalmente às escritoras, levando a poesia a um novo nível. Sua escrita ousada é até hoje impactante, especialmente para aquele que tem o primeiro contato com seus poemas. É impossível ler os poemas de Leila Míccolis e ficar indiferente ao impacto causado por eles.

## 1.2 – CONHECENDO A AUTORA

Poucos textos já foram escritos a respeito de Leila Míccolis. Não que a autora de *Sangue cenográfico* (1997) seja uma ilustre desconhecida, mas digamos que ela tenha sido relegada por muito tempo ao rol dos escritores marginais da década de 1970 e por lá tenha ficado até voltar à mídia em 2013, com a publicação de sua antologia *Desfamiliares*.

Uma pesquisa realizada no currículo Lattes relaciona somente treze pesquisadores que se debruçaram sobre as obras de Leila Míccolis. Dos textos produzidos por esses treze pesquisadores, temos escritos que vão de 1986 até 2013. O texto mais antigo encontrado é o de Jairo Luna, de 1986 – apenas uma apresentação de alguns poemas esparsos de Leila Míccolis em um jornal que o próprio Jairo Luna editava. O mais recente deles foi publicado em 2013 na *Revista Signótica* da UFG por outro relevante pesquisador da poesia de Leila Míccolis, Wilberth Salgueiro. Apesar dessa escassa fortuna crítica, em momento algum Leila Míccolis deve ser relegada ao plano de poetas menores. A obra da autora carioca está aí, aberta, um território recém-descoberto, pronto para ser explorado pelos que quiserem se aventurar.

Para os que ainda não conhecem muito ou quase nada da poesia de Leila Míccolis, vale resgatar um trabalho de Luciana de Oliveira Abreu. É um texto de 25 páginas, de teor didático, em que a autora apresenta as características mais marcantes da poesia escrita por Leila Míccolis. No primeiro dos cinco “mini” capítulos em que Luciana Oliveira divide sua monografia, a

autora discorre sobre a poesia marginal e contextualiza a produção de Leila Míccolis nesse panorama.

A poesia marginal surge logo após a implantação da ditadura militar no Brasil, em 1964, como forma de protesto e crítica aos acontecimentos e à sociedade burguesa da época. Em seu texto, Luciana Oliveira comenta que a novidade da poesia marginal era que ela “conquistava um público que trazia como característica marcante a aversão pela leitura” (2008, p. 3). A afirmação de Luciana Oliveira talvez tenha algum fundamento, é verdade, mas sua colocação é de certa forma por demais generalizante de uma sociedade inteira. É certo que a literatura divulgada e estudada até então era a clássica, canônica, vista por muitos como chata e entediante, mas afirmar que todo um público tinha aversão à leitura é bastante problemático. A leitura de *Impressões de viagem*, de Heloísa Buarque de Hollanda, publicado em 1980, é bem esclarecedora nesse sentido e mostra um outro quadro cultural. Nesse livro, originalmente sua tese defendida em 1978, Heloísa Buarque de Hollanda analisa a poesia produzida desde o final da década de 1950 até o término do AI-5 em 13 de outubro de 1978. O livro de Heloísa Buarque é de suma importância para aqueles que desejam compreender um pouco mais sobre a poesia marginal e sobre a época em que ela foi produzida.

Logo no primeiro capítulo do livro, intitulado de “A participação engajada no calor dos anos 60”, Heloísa comenta que se lembra dos anos 1960

[...] como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até como instrumento de projetos de tomada de poder (HOLLANDA, 2004, p. 19)

É verdade que a produção literária se metamorfoseou após 1964, e Heloísa Buarque de Hollanda nos lembra que a literatura “sai do primeiro plano para refugiar-se em outras produções” e também que ela “perde seu vigor nesse momento e deixa de corresponder às necessidades colocadas pela situação política” (HOLLANDA, 2004, p. 36). Mas nem por isso a literatura deixou de ser produzida. É bom lembrar que a reflexão da ensaísta se refere à produção anterior à poesia marginal, como forma de comprovar que não existia

uma aversão generalizada à leitura, como afirma Luciana Oliveira. Basta pensar em Chico Buarque, por exemplo, de quem Heloísa fala: “a complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária” (HOLLANDA, 2004, p. 41).

Voltando ao texto de Luciana Oliveira, a autora passa a comentar as características da poesia marginal. Essa produção poética surgiu da necessidade em se burlar os entraves que existiam na publicação de livros numa época de censura pesada no país. Tais poetas contestavam e criticavam a sociedade e procuravam reagir através de seus versos ao “autoritarismo da ditadura militar, criando alternativas às formas de produção e consumo de poesia” (p. 4). Suas armas foram o humor, a ironia, o coloquialismo e o uso de uma linguagem hegemonicamente informal, a ponto de por vezes poder ser considerada chula.

O que era usual na poesia engajada dos anos 1950 e 1960 sumiu com a poesia marginal. Luciana Oliveira, a partir de Italo Moriconi (2008, p.4) , comenta que foi nesse período que a escrita de gênero apareceu com força total. É nesse momento que a poesia escrita por mulheres ganha força. Chegou, com a poesia marginal, a hora das minorias, dos que não tinham voz: mulheres, negros, homossexuais, índios e também daqueles que usaram os versos para expressar os horrores da tortura nos porões da ditadura.

Depois de contextualizar a poesia marginal, a autora coloca Leila Mícolis nesse contexto. Como recorte para sua análise, Luciana Oliveira utiliza o livro *O bom filho à casa torra*, publicado em 1992, que é uma compilação de poemas de Leila Mícolis escritos entre 1965 a 1991. Mais atualmente, precisamente em 2013, tivemos a satisfação de ver publicada a antologia *Desfamiliares*, que inclui, além dos poemas já produzidos, vários poemas inéditos, bem como uma pequena fortuna crítica. Luciana Oliveira nos lembra mais uma vez que a poesia produzida se afastava do engajamento do período anterior, principalmente por estar desiludida com o poder central. Nesse momento, a poesia retrata, na medida do possível, o momento pelo qual o país passava e sua luta pelo fim da ditadura.

Muitos poetas que pertencem a esse grupo da década de 1970 conservam vários desses traços supracitados, como ironia, humor, coloquialismo, embora alguns deles tenham uma *pegada* mais pesada. Muitos desses autores conseguiram destaque a partir da publicação em 1975 da antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, sob o título de *26 poetas hoje*. Percebemos, com a leitura desse livro, semelhanças e diferenças na produção dos poetas. Como semelhanças, temos a contestação ao estabelecido, a crítica aos valores burgueses, o não comprometimento com as formas literárias fixas, a presença do cotidiano, a denúncia das torturas, a condição das minorias. Há uma escrita subjetiva, coloquial, que se utiliza de uma linguagem informal, por vezes beirando o chulo, com uso de palavrões, na contramão da literatura clássica, nobre, quase hermética, ensinada nas escolas, com tonalidade erudita.

No livro de Heloísa Buarque de Hollanda, temos poemas de poetas hoje consagrados pelo tempo, e por que não dizer, canônicos. Dentre vários que aparecem no livro, temos Cacaso, Francisco Alvim, Torquato Neto, Chacal, Ana Cristina Cesar e Leila Mícolis. Como ignorar a importância desses escritores hoje em dia? Já com décadas de distanciamento em relação ao fim oficial da ditadura militar, o registro de uma época, mesmo que feito de forma praticamente artesanal, é fundamental para a compreensão dos anos em que o Brasil foi mais censurado. Foram marginais sim, estiveram à beira da sociedade culta e respeitada da época, enfrentaram a censura e, a despeito disso, deixaram registrado para as gerações seguintes todo o sufoco de uma época. Lembrando Torquato Neto, “agora não se fala mais / toda palavra guarda uma cidade / e qualquer gesto é o fim / do seu início [...]” (NETO, 1973, p. 97).

Luciana Oliveira diz que a poesia marginal foi uma poesia que buscava “compreender os embates sociais e culturais vividos no Brasil durante a ditadura militar” (2008, p. 6). E no meio dessa efervescência literária, que acontecia às margens do *mainstream*, estava Leila Mícolis, irreverente, que buscava levantar sua bandeira feminista de forma original e ousada. Como a pesquisa de Luciana Oliveira atesta, Leila Mícolis “impacta o leitor diante de cenas cruas e realistas num discurso que antes era propriedade masculina” (2008, p. 7). Os poemas de Leila Mícolis são, em geral, curtos, com um

inusitado jogo de rimas e que estão cheios de ironia e humor. Ela usa e abusa do erotismo, resvalando em muitos deles no pornográfico, com a clara intenção de criticar a sociedade machista e hipócrita do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Vale lembrar que os escritores marginais também devem ter sido influenciados por toda a onda de liberação, não só sexual, mas de todo e qualquer tipo de amarra que pudesse prender o indivíduo às regras já estabelecidas que atingia grande parte do mundo nesses anos. Essa onda teve seu momento mais marcante e inesquecível com os hippies e o festival de Woodstock em 1969. Esse movimento começou na década de 1960 nos Estados Unidos, ganhou força no Brasil a partir da década de 1970 e teve como expoentes autores como Allen Ginsberg e William Burroughs, para citar alguns.

Apesar de ser uma época em que a informação não era transmitida com a velocidade em que é nos dias atuais, toda aquela novidade de liberação e busca por igualdade de direitos chegou ao Brasil. O movimento hippie foi absorvido bastante pelos tropicalistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, em seu *Impressões de Viagem*, a onda hippie desempenhou “papel fundamental não só para a música popular, mas também para a produção cultural da época, com consequências que vêm até nossos dias” (HOLLANDA, 2004, p. 61). Como precursor da poesia marginal, o tropicalismo começou a derrubar os muros do clássico e abriu as portas para novas ideias entrarem. Com esse grupo já aparecem características que se estenderam aos marginais, como “o fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade” (HOLLANDA, 2004, p. 64).

Luciana Oliveira faz uma comparação entre a poesia de Leila Míccolis e a de Cecília Meireles, demonstrando que Leila ultrapassou as fronteiras da poesia dita feminina corrente à época. Leila Míccolis, comenta Luciana Oliveira, “desbrava a sociedade machista brasileira e rompe com tudo aquilo que servia para esconder o verdadeiro ‘ser-mulher’” (2008, p. 9). A autora finaliza esse pequeno capítulo com algumas perspectivas da poesia escrita por Leila Míccolis e, como em um *drill* – aqueles exercícios de repetição tão comuns em aulas de Inglês –, nos faz rever, talvez com a intenção de reforçar o que está

sendo dito, que a ironia, a irreverência e o deboche fazem parte da produção da autora carioca.

Através da análise de alguns poemas, como “Super-heróticos” e “Bandeira”, Luciana Oliveira comprova que Leila Míccolis é uma poeta que se “impôs na literatura brasileira pela irreverência, pelo deboche e pela ironia e não por seguir uma tendência literária” (2008, p. 9) e complementa que Leila “não demonstrou ter nenhum compromisso com grupos radicais ou algo parecido” (2008, p. 12).

A ensaísta concentra sua análise no discurso erótico, político, satírico e combativo de Leila Míccolis. Delineando a poesia de Leila Míccolis como uma forma de protesto através do uso do sexo como arma para esse combate, Oliveira comenta que a poesia de Leila Míccolis é “caracterizada pelo uso da sexualidade usada como arma de combate, visando à denúncia das condições que as mulheres ocupam numa sociedade burguesa” (2008, p. 12). O tema da sexualidade serve como forma de lutar pelo que se quer ver modificado. Sua intenção é chocar, é causar burburinho e, através disso, promover uma discussão sobre os conceitos e preconceitos da sociedade. A ideia é desestabilizar as instituições, via humor, ironia e acidez. Oliveira propõe uma análise de alguns poemas de Leila que usaram a arma do sexo e da pornografia para causar essa desestabilização. Dentre os vários escritos por Leila, Luciana escolhe “nu masculino” e “referencial”. Mais à frente, o poema “contradição” também é analisado por Luciana Oliveira e o que fica claro para os que leem sua monografia é que sua análise é calcada no humor e na ironia que são, de fato, os traços mais fortes da poesia de Leila Míccolis. Talvez Leila Míccolis ainda não tenha recebido o devido reconhecimento por causa de seu sempre presente humor – isso tiraria a seriedade de seu trabalho? – e a constante crítica à sociedade. Seus versos já foram considerados de baixo nível e simples demais.

Tomando por base o conceito de poesia esquizofrênica de Deleuze e Guattari, Luciana Oliveira afirma que o modo como Leila Míccolis cria seus versos, reescrevendo e subvertendo a forma como certas categorias têm sido tradicionalmente concebidas, nos permite caracterizar a poesia dela como uma “poesia esquizofrênica” (2008, p. 14). Um outro traço interessante destacado por Luciana Oliveira na poesia de Leila Míccolis é a interação entre leitor e

escritor: “a face dialética dos versos de Leila faz um convite ao leitor/ouvinte para que este faça uma viagem de dessacralização e de reconstrução, visando uma transformação social que tem o indivíduo como partida para este processo de mudança” (2008, p. 14).

Luciana Oliveira destaca mais uma vez o humor, a ironia e a ambiguidade que se notam nos versos de Leila Míccolis. A autora faz uso de referenciais teóricos de autores como Bremmer e Roodenburg, que definem o humor “como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (BREMNER, ROODENBURG, 2000, p. 13 *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 15).

Wilberth Salgueiro, em seu livro *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, publicado em 2002 – originalmente sua tese, defendida em 1996 –, faz uma ampla análise da poesia produzida durante um período de aproximadamente 30 anos. Há um capítulo inteiramente dedicado ao humor como estratégia. Somos lembrados pelo autor que “dos recursos mais frequentemente usados pelo poeta 70 para alcançar o efeito humorístico podem-se apontar o trocadilho, o jogo verbal do tipo palavra-puxa-palavra e o poema-piada propriamente dito” (SALGUEIRO, 2002, p. 55). Recursos como esses são usados porque os poetas da década de 1970 buscavam “não se deixar aprisionar por instituições, costumes, rótulos, poderes, doxas” (2002, p. 55). Salgueiro nos lembra que “o humor na poesia mostra a cara da irreverência (não da irresponsabilidade) e da concisão crítica (não de prosaísmo prolixo)” (2002, p. 56). Para aqueles que acham que o humor é desnecessário, ou que existe um limite para seu uso, Wilberth Salgueiro pergunta: “já se encontra pronta a fórmula do que é bom e do que não é na poesia?” (2002, p. 56) e conclui que “o humor 70 não se vinca pelo excesso, mas deixa-se marcar na proporção que a História do período exige” (2002, p. 56). O humor é usado como válvula de escape em uma situação por si só demasiado séria. Com o uso desse recurso, os poetas da geração mimeógrafo queriam causar um “mal-estar” (2002, p. 16) no leitor e assim provocar mudanças de padrões já “cristalizados na sociedade brasileira” (2002, p. 16).

Leila Míccolis é uma poeta – porque “em poetisa todo mundo pisa” – que quebrou vários paradigmas. Levantando sua bandeira pela liberdade das

minorias, sejam mulheres, homossexuais, negros ou índios, ela ultrapassou os limites antes impostos às escritoras e foi mais além, não se deixando estagnar no processo de criação e divulgação de sua obra, mantendo-se sempre atualizada com as novidades do mundo.

No último capítulo de sua monografia, Luciana de Oliveira afirma, com razão, que Leila “pode ser vista como ícone da poesia marginal, precursora de uma poética engajada do ponto de vista feminino” (2008, p. 17). A autora comenta que o fato de Leila Mícolis ter sofrido uma possível censura editorial a seus poemas fez com que ela se lançasse no mundo virtual, através de seu site blocosonline<sup>1</sup>, que ela usa para divulgar sua obra bem como tudo o que já foi publicado a seu respeito. O site, embora não seja atualizado com frequência, ainda é a melhor fonte de pesquisa para aqueles que querem conhecer um pouco mais dessa autora “marginal”.

Luciana Oliveira ainda analisa o poema “geração inde(x)pendente”, que seria uma biografia da autora, afirmando que o humor no poema “é atingido pela poeta por usar um tom de cotidianidade na cena exposta”. Leila Mícolis não se limita a temas, sua poesia “está aberta ao mundo” (2008, p. 18). Em entrevista encontrada em seu site, Leila Mícolis afirma que as mulheres de hoje já perceberam que a poesia pode ser “combativa, sem ser didática, sem perder a tessitura específica”.

O texto de Luciana Oliveira, embora em muitos momentos não se aprofunde na obra de Leila Mícolis – seu escopo é tão-somente *O bom filho à casa torra* – e por vezes se mostre repetitivo quando menciona as características da poeta, é importante porque é desbravador e mostra, com uma visão panorâmica, quem é e a que veio Leila Mícolis.

Um aspecto importante a ser considerado sobre Leila Mícolis são seus poemas eróticos. O tema por si só já seria suficiente para causar estranheza aos leitores das décadas de 1960 e 1970, quando as mulheres eram, no geral, recatadas e se dedicavam aos assuntos familiares. Quando elas se aventuravam na poesia, o que se aceitava era que elas escrevessem sobre temas elevados, como brilhantemente fazia Cecília Meireles.

---

<sup>1</sup> [http://www.blocosonline.com.br/sites\\_pessoais/sites/lm/](http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/)

Leila Míccolis, que fez parte de uma época de mudanças drásticas para o país, começou a escrever quando tinha três anos, e seu primeiro livro, *Gaveta de solidão* de 1965, já traz algumas das principais características de sua obra, entre elas a “visão crítica de uma lírica insubordinada e por vezes até agressiva”, como afirma em entrevista. Apesar de ter sido bem atuante durante as décadas de 1960 e 1970 e de ter figurado no livro de Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, publicado em 1975, a autora só começou a chamar a atenção dos críticos um pouco mais tarde. Uma pesquisa na plataforma Lattes do CNPq nos mostra que a primeira menção à obra de Leila Míccolis após a publicação de *26 poetas hoje* foi um pequeno texto de Jairo Luna, publicado em um jornal – marginal – produzido pelo próprio, em que ele apresenta sete poemas de Leila Míccolis, comentando que Leila Míccolis é “uma das figuras de ação mais representativas na poesia dita independente desde os anos 60” e ainda que sua poesia “não é só um grito de liberação da mulher e das relações de dominação do sistema social mas também uma poesia que rompe o fino véu da linguagem que vincula essas mesmas relações” (LUNA, 1986, p. 3).

A poesia de Leila Míccolis também chamou a atenção de outro pesquisador, Paulo César Andrade, que se dedicou à poesia da escritora quando poucos a conheciam – situação não tão diferente dos dias de hoje, principalmente quando nos deparamos com a escassa bibliografia sobre ela. Ele nos lembra que na análise da poesia marginal “não se pode partir de conceitos puramente estéticos, ainda presos aos modelos de crítica formalista e estruturalista, que supervalorizam o texto como um todo acabado e harmônico em suas relações estruturais” (ANDRADE, 1995, p. 1).

A justificativa para tal estudo é o fato de que justamente a poesia marginal retrata uma época onde produzir arte era extremamente complicado devido à censura imposta no período. No caso de Leila Míccolis, Paulo César Andrade comenta que

[...] a releitura de Leila Míccolis e dos marginais possibilita uma compreensão sintetizada dos embates sociais e culturais do Brasil durante a ditadura militar. O conceito de marginalidade, que atravessa toda essa produção cultural, não apenas revela novas formas de se conceber a linguagem poética, assumidas por essa geração, mas também oferece vasta possibilidade de compreensão

dos principais aspectos da cultura e da sociedade brasileiras desse período. (ANDRADE, 1995, p. 2)

Leila Mícolis fez parte da geração de poetas ditos marginais, por estarem à margem dos processos editoriais e também da velha academia. A poesia marginal buscava promover a emergência de formas de arte renegadas pelas instituições, concebendo a linguagem poética como algo bem distinto de uma proposta beletrista e racionalizante.

Os poetas marginais deixam de lado a seriedade e optam pelo deboche, pelo não compromisso com doutrinas, partidos, grupos e tendências. Mesmo quando o assunto é sério, ele é tratado com humor, ironia e irreverência. Obviamente, há exceções à regra. Há poetas como Alex Polari, preso político por nove anos, que escreveu *Inventário de cicatrizes* (1978), onde despeja toda sua dor dos momentos vividos na prisão e onde dificilmente se percebe a leveza e a irreverência típica dos marginais. Um exemplo é o trecho abaixo, do poema “Escusas poéticas”, que consta no livro citado anteriormente:

Quem passou por esse país subterrâneo e não oficial  
Sabe a amperagem em que opera seus carrascos  
As estações que tocam em seus rádios  
Para encobrir os gritos de suas vítimas  
O destino das milhares de viagens sem volta.  
(POLARI, 1978)

Os marginais distanciaram-se “do caráter ‘sério’ dos escritores e intelectuais engajados dos anos 60, como os poetas dos CPCs e dos diversos autores politizados da literatura brasileira, inclusive os modernistas, quase todos comprometidos com um projeto ideológico” (ANDRADE, 1995, p. 2), optando pelo humor e pelo deboche em seus poemas. Pode-se até dizer que eles se distanciaram de um caráter “sério”, mas nem por isso a poesia desse período deve ser entendida ou vista como uma brincadeira. Pelo contrário, esses autores são fundamentais no estudo de uma época e da influência que a opressão do período teve na cultura em geral. Eles são o espelho de uma geração sufocada por tantos limites e amedrontada com tanta violência. Numa época em que todos tinham medo de se expor, os marginais romperam barreiras, não só editoriais, mas aquelas impostas a uma sociedade que

resistia em ceder às transformações que estavam acontecendo por todo o mundo. Leila Mícolis participou intensamente da luta pelos direitos de grupos historicamente oprimidos, como as mulheres, os negros, os homossexuais. Ela levantou a bandeira e, sem medo, escreveu o que quis, da forma como quis, deixando bem claro que não teria papas na língua, muito menos seria cúmplice de certos tabus. Isso pode ser visto em toda sua produção poética, agora reunida sob o título de *Desfamiliares*.

A produção poética de Leila Mícolis é analisada por Paulo César Andrade, tendo como eixos a poética do corpo, a sexualidade, a igualdade de direitos e a luta pelo poder. O autor menciona o fato de que Leila Mícolis se utiliza de métodos pouco ortodoxos de linguagem artística e que também faz amplo uso do erótico em sua poesia. Isso talvez se deva à influência que a autora recebeu das vanguardas, especialmente no que tange à linguagem, como a síntese, o simultaneísmo e as rupturas sintáticas. Como bem nos mostra Paulo César Andrade, Leila Mícolis subverte a literatura oficial de forma bem-humorada e irônica.

O estudo dessa política do corpo em Leila, comenta Paulo César Andrade, é de grande importância porque comprova que o uso de uma temática e de uma linguagem fora dos padrões possuía uma função de combate. O erótico nos poemas de Leila Mícolis não deve ser visto como algo banal, sem nenhuma função. Pelo contrário, a autora é altamente engajada, testemunha e crítica da sociedade da época, uma sociedade machista, que permitia pouca coisa às mulheres ditas de família. Quando encontramos o erótico na poesia de Leila Mícolis, notamos que sua utilização se dá como forma de criticar, de maneira jocosa geralmente, o comportamento machista.

Paulo César Andrade afirma que a autora faz uso da sexualidade como arma de combate e como forma de denunciar o comportamento padrão e “recomendável” da década de 1970. Em Leila Mícolis, há bem claro o rompimento promovido pelos marginais com aquela poesia engajada que foi escrita nos anos anteriores, considerando em especial o modelo cepecista. Isso porque a poesia marginal buscava alcançar um público mais amplo, inclusive, e talvez principalmente, os que não estavam dentro da academia e dos meios formais de produção e divulgação da obra literária. Os poetas

marginais também iam de encontro à falta de liberdade de expressão, imposta radicalmente pelo AI-5, a partir de sua decretação em 13 de dezembro de 1968.

Assim, surge uma questão: como pensar em produzir poesia numa época controlada pela censura? Teatro, TV, jornais, música, tudo tinha que passar pelo crivo dos censores, que muitas vezes julgavam, na sua ignorância, coisas das quais não tinham conhecimento. E, mais, além de produzir poesia em condições adversas, como publicar essa poesia? Foi procurando um meio alternativo de divulgar sua produção que os poetas da década de 1970 também ficaram conhecidos como geração mimeógrafo. Poemas eram produzidos em mimeógrafos e em pequena quantidade, grampeados ou somente dobrados. Esses poetas buscavam a liberdade de expressão, tão combatida pela ditadura. Como Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, escreveu no poema “As aparências revelam”: “Não há na violência / que a linguagem imita / algo da violência / propriamente dita?” (BRITO, 2002, p. 155)

Na poesia marginal podemos identificar alguns pontos de contato entre os poetas, como a informalidade, a coloquialidade, o recurso do humor, a exaltação da subjetividade, a produção metapoética, o uso de temas comuns como a abordagem do medo, do “sufoco” e da denúncia do que houve nas prisões. A poesia marginal não foi um movimento poético organizado, mas sim uma busca pela livre expressão na época da repressão.

Essa repressão, em Leila Míccolis e em seus poemas ditos eróticos, não é só à política, é principalmente a repressão ao corpo e ao comportamento da mulher. Leila Míccolis é uma poeta feminista, diria até uma das primeiras do país, que busca, com ironia e através de uma linguagem coloquial por muitos considerada imprópria, provocar uma reflexão a quem lê e, mais além, fazer com que seus leitores reajam de algum modo àquilo que está instituído. Leila busca a catarse com sua linguagem escrachada, e busca também um rompimento com o que foi instituído pela sociedade como certo ou moralmente aceito e ridiculariza os valores burgueses, mesmo que, e principalmente, com muito humor e ironia. Como Paulo César Andrade diz em seu artigo, “o próprio corpo é usado como arma efetiva de combate para as transformações sociais”

(1995, p. 10) O erótico e a pornografia são formas de se rebelar contra a opressão sofrida pela mulher durante muito tempo. Leila Míccolis não nos poupa com eufemismos, ao contrário, sua linguagem é direta, beirando o vulgar, mas com um propósito bem definido, como se pode ver em “ponto de vista”:

Eu não tenho vergonha  
de dizer palavrões  
de sentir secreções  
– vaginais ou anais.  
As mentiras usuais  
que nos fodem sutilmente,  
essas sim são imorais,  
essas sim são indecentes.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 186)

Fica bem clara a intenção de Leila Míccolis nesse poema. As palavras de baixo calão usadas têm a função de chocar o leitor que não está habituado a ver esse linguajar numa arte “superior”, como é a literatura. Na verdade, o que ela busca não é só chocar pelo uso de palavras chulas, mas sim fazer com que o leitor se choque mais com a hipocrisia reinante. Essa sim é imoral e deve ser repudiada.

Paulo César Andrade enfoca a vertente pornográfica de Leila justificando que, no caso dos poetas marginais, o uso dos “temas da sexualidade são integrados à valorização estética do cotidiano” (ANDRADE, 1995, p. 3) e, além disso, citando Glauco Mattoso em seu livro *O que é poesia marginal*, que o sexo é encarado como algo natural revestido “de um tom desmistificador e libertário, invocando questões ligadas à política do corpo e à luta contra a discriminação da mulher e do homossexual” (MATTOSO, 1981, p. 61).

Por ser um texto pioneiro quando se trata da análise e de um entendimento maior da força da poesia de Leila Míccolis, nele vemos em destaque as características mais marcantes e atualmente talvez a mais conhecida da autora: o uso de uma linguagem e uma temática que não era comum às mulheres. O modelo de mulheres poetas era Cecília Meireles, com seus versos doces, como a estrofe abaixo do poema “Personagem”:

Para pensar em ti, me basta  
o próprio amor que por ti sinto:  
és a ideia, serena e casta,

nutrida do enigma do instinto.  
(MEIRELES, 2001, p. 58)

Os versos de Cecília nem de longe se comparam à escrita ácida de Leila Míccolis.

O que Leila Míccolis pretende ao optar por escrever dessa forma é subverter a ordem estabelecida, como Paulo César Andrade comenta:

[...] ao se utilizar do elemento erótico, a poeta promove um deslocamento estratégico no campo da sexualidade, denunciando as relações de poder exercidas pelo homem sobre o sexo feminino. Leila se utiliza desse discurso para subverter a ideologia libertina, que mostra uma mulher explorada no mundo da pornografia, através de produtos elaborados do ponto de vista masculino e de textos que acabam por veicular uma propaganda degradante contra mulheres e homossexuais (ANDRADE, 1995, p. 4).

Paulo César Andrade destaca ainda o uso de um discurso erótico como forma de contestação dos valores da sociedade, que privilegiavam os homens e relegavam as mulheres à posição de coadjuvantes na sociedade, o que aproxima Leila das feministas da década de 1960, que queriam igualdade de direitos. Não só em Leila, mas em toda a poesia marginal, a sexualidade estava ligada à luta política.

Um dos poemas mais emblemáticos de Leila Míccolis, “Bandeira”, aparece na análise feita por Paulo César Andrade.

Fazer sexo é também fazer política  
de esquerda, de direita,  
dependendo da receita  
ou do regime...  
Não é sujo nem sublime.  
Vale só não se esquecer  
de que há atentado ao poder...  
Ou: como disse Manuel Bandeira  
à sua maneira, e com grande visão:  
"não queremos mais lirismo  
que não seja libertação"  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 187)

Essa política do corpo nos remete à hipótese repressiva, ideia desenvolvida por Michel Foucault, principalmente em *História da sexualidade* (1999). Foucault faz uma análise da abordagem do sexo pela sociedade durante um longo período da história e indica um dado interessante: ao contrário do que acreditamos, nunca se deixou de falar de sexo, por mais

omitido que isso estivesse. Ao contrário, omitir o sexo é falar sobre ele, é estar em consonância com o que a sociedade nos impõe, mesmo que por meios indiretos:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (FOUCAULT, 1999, p. 11)

É então que reconhecemos na poesia de Leila essa busca pela liberdade futura. Leila quer transgredir e dar um basta à hipocrisia e à repressão aos direitos, entre os quais o direito ao prazer. Na percepção dela, ainda se via a mulher como rainha do lar e mesmo às mais independentes era jogado o fardo de ser boa mãe e boa esposa, como se pode ver em “Sendas estelares”:

Eu fui um dia rainha  
e o meu reino se estendia  
do quarto até a cozinha,  
mas depois foi restringido:  
em vez de amante, o marido,  
em vez de gozos, extratos.  
Agora nem isso tenho.  
Apenas restam-me os pratos.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 108)

Leila Míccolis fez parte e fez a sua parte nessa onda de liberação sexual que tomou conta do país na década de 1970. Em seu artigo, Paulo Andrade menciona que, “com a poesia marginal, os temas da sexualidade são integrados à valorização estética do cotidiano” (ANDRADE, 1995, p. 3). Isso se enquadra perfeitamente quando lemos com um olhar mais atento os poemas de Leila Míccolis. Neles, a pornografia ou o erótico não são gratuitos. Eles são apenas a maneira pela qual ela quer enfrentar a sociedade e o falso moralismo através da denúncia “das relações de poder exercidas pelo homem sobre o sexo feminino” (ANDRADE, 1995, p. 4).

Ousadamente, Paulo Andrade cria um paralelo entre Leila e Nietzsche, afirmando que ambos possuem o mesmo projeto libertário, que seria “a quebra da tirania e do autoritarismo típicos da sociedade burguesa, por meio da exaltação do princípio do prazer” (ANDRADE, 1995, p. 6). Paulo Andrade faz

esse cotejo e destaca que, em busca do instinto vital que está enfraquecido na sociedade, “Nietzsche faz o elogio do instinto que representa o poder criador da vida, condenando a moral do pecado” (ANDRADE, 1995, p. 6) e que, ao contrário da filosofia de Nietzsche, o que Leila utiliza é a linguagem poética.

Em suma, a importância de Leila Míccolis dentro do panorama da poesia marginal e de uma poesia de testemunho reside no fato de que a autora usou sua produção, cheia de deboche, para denunciar e talvez tentar reverter o quadro autoritário que pairava sobre uma sociedade controlada pela censura da ditadura e por anos de silêncio e omissão em relação à liberdade individual, principalmente a liberdade da mulher.

### 1.3 MINORIDADE

A luta a favor das minorias sempre foi uma das bandeiras levantadas por Leila Míccolis em seus poemas. Neles a autora, sem nenhum pudor, escracha as instituições que excluem os que não se adaptam às convenções em favor de uma liberdade ampla e irrestrita a todos.

Nesse conjunto, estão os homossexuais, que até então não tinham sua condição aceita como normal pela sociedade. Embora muita coisa tenha mudado recentemente, em parte graças à mídia e também por uma pressão de certos setores da sociedade, o fato é que a condição de marginalidade dos homossexuais ainda não foi totalmente modificada.

Em texto publicado em 2000, Kátia Bezerra comenta justamente o fato de que os homossexuais, masculinos ou femininos, não tinham sido aceitos pela sociedade, tanto que muitos eram – e ainda são – assassinados por causa de sua escolha. Deles era exigida uma postura “normal” em seus trabalhos, especialmente no que tange às lésbicas, mostrando que a sociedade brasileira é homofóbica e atestando o “papel crucial que a sexualidade ocupa no processo de estruturação da sociedade brasileira” (BEZERRA, 2000, p. 1).

Falar sobre um tema tão espinhoso, especialmente na época em que Leila Míccolis o fez, chamou a atenção de alguns pesquisadores, dentre eles

Kátia Bezerra, que busca estudar e analisar os diferentes discursos que circularam nos anos 1980, bem como verificar o papel da censura no processo de controle e legitimação do paradigma heterossexual (BEZERRA, 2000, p. 2). A fim de conduzir sua pesquisa, Kátia Bezerra se utiliza dos poemas de Leila Mícolis para verificar “como seus versos procuram articular novas formas de ser, num processo em que a ironia, a ambiguidade e o humor tornam-se peças-chave” (BEZERRA, 2000, p. 2).

Laurentis e Butler (2000) buscaram compreender o porquê do sentimento de repugnância que algumas pessoas apresentam em relação aos homossexuais e dão como justificativa para isso o fato de que, seguindo o pensamento de Freud, os indivíduos eram vistos como bissexuais num primeiro momento, tendo seu caráter homossexual rejeitado para que o modelo heterossexual pudesse ser implantado. Isso pode nos fazer compreender, em parte, o motivo pelo qual a homossexualidade não é tão aceita.

A autora comenta que as identificações são temporárias e que assumir uma identidade significa aceitar o que é imposto pela sociedade como modelo e que a não adequação total aos padrões gera um sentimento de frustração. Essa frustração e instabilidade abrem espaço para contestação e negociação. É nesse momento que, segundo Kátia Bezerra, entra em cena a poesia de Leila Mícolis, que questiona os modelos vigentes e critica a sociedade como um todo. A crítica feita por Leila Mícolis é sempre carregada de muito humor, o que é justificado pela própria autora em entrevista concedida, onde afirma ter percebido o humor como a arma mais eficaz para atingir o público, por permitir que poeta e leitor/ouvinte abordem questões críticas sem tanto medo de repressão (BEZERRA, 2000, p. 7). A repressão esteve presente por quase todo o período em que Leila Mícolis foi mais atuante, podendo ter sido isso um incentivo a mais para que a poeta produzisse tanto.

Como corretamente aponta Kátia Bezerra, o humor usado por Leila Mícolis é desestabilizador, juntamente com uma linguagem ambígua e uma ironia cortante que se transformam em armas para a problematização de categorias de gênero, sexualidade e raça (BEZERRA, 2000, p. 7). O que fica claro para os leitores de Leila Mícolis e que Kátia Bezerra destaca em sua análise é que “a ironia, o humor e a ambiguidade devem ser percebidos como mecanismos que propiciam o desencadear de um processo desestabilizador,

problematizando formas de representação cristalizadas e tão presentes no dia-a-dia das pessoas” (BEZERRA, 2000, p. 7). Os poemas contemplados pela análise de Kátia Bezerra estão no livro *Sangue cenográfico*, de 1977, que reúne aproximadamente 600 poemas produzidos por Leila Míccolis. Essa coletânea foi sucedida pelo livro *O bom filho à casa torra* (1992) e mais recentemente pela antologia *Desfamiliares*, publicada em 2013.

A questão de identidade e de representação do feminino e masculino é destacada no artigo de Kátia Bezerra a partir do poema “nu masculino”:

Teu lado feminino me erotiza.  
São belos, sensuais e muito caros  
certos momentos gostosos, em que te encaro  
menos como homem e mais como menina:  
quando passas teus cremes para a pele,  
ou pões o avental pra cozinhar,  
ou quando em mim te esfregas  
até gozar  
os teus gozos sem fim,  
ou quando tuas mãos, leves e lésbicas,  
desabam como plumas sobre mim.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 121)

Nesse poema, a identidade é algo a ser construído no momento em que são rejeitadas quaisquer conexões de sexo, gênero e desejo. O propósito de Leila com esse poema, segundo Kátia Bezerra, ainda acompanhando as ideias de Teresa de Laurentis, é de “desatrear o desejo do modelo binário heterossexual – uma dinâmica apontada como crucial em qualquer processo que procure articular novas formas de sexualidade, ou seja, que esteja preocupado com a construção de novos significados para o desejo na esfera individual e pública” (BEZERRA, 2000, p. 8).

Há no artigo de Kátia Bezerra ainda uma breve análise do poema “Super-heróticos”, em que Leila Míccolis ironiza a figura dos super-heróis que são, ainda, símbolos da masculinidade. O poema é o que segue:

Enquanto o Incrível Hulk  
cresce na parte de cima  
verde que nem perereca,  
a pobre parte de baixo,  
vermelhinha de vergonha,  
não rasga nem a cueca.  
Já o Homem Invisível  
tem um troço tão encolhido  
que ganhou este apelido.  
É o Homem Aranha? Coitado!

Dia e noite, noite e dia  
 só na luta contra o mal  
 deve ter teias no pau...  
 Êta turminha sem sal!  
 Não é ridículo?  
 Ninguém aguenta mais os Super Homens,  
 com seus cintos de utilidade  
 e estreitas mentalidades...  
 Homens com maiúsculos agás,  
 "gagás".  
 Chega dos valores desta escala:  
 muito falo e pouca fala.  
 Se afinal é preciso mudar tudo,  
 que se tire então, do homem, o H mudo.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 184)

A análise feita por Kátia é breve, mas deixa clara a importância do poema como mostra das marcas registradas de Leila Míccolis: o humor, a ironia e a crítica ao *status quo*. Os versos finais do poema retratam com acidez o pensamento de Leila Míccolis: “Ninguém aguenta mais os Super Homens, / com seus cintos de utilidade / e estreitas mentalidades... / Homens com maiúsculos agás, / "gagás". / Chega dos valores desta escala: / muito falo e pouca fala. / Se afinal é preciso mudar tudo, / que se tire então, do homem, o H mudo”. A autora critica veementemente os homens de sua época, a quem chama de “gagás”, afirmando que ninguém mais aguenta esses ditos super-homens. Fato é que até uma certa época, provavelmente até a década de 1960, antes do movimento de liberação feminina, viam-se os homens exatamente como demonstrados por Leila. São super-heróis, a quem as mulheres devem recorrer sempre, uma vez que elas eram o sexo frágil, desde tempos remotos. Vide Shakespeare, em *Hamlet*, onde o personagem principal, em um de seus primeiros solilóquios, afirma ao contemplar sua mãe e sua decisão de se casar com o irmão de seu falecido marido: “*Frailty, thy name is woman.*” (SHAKESPEARE, 2001, p. 36). Como porta-voz das feministas, Leila Míccolis afirma que ninguém aguenta mais esses homens e valores de uma sociedade, machista e finaliza seu poema confirmando a necessidade de mudança total: “se afinal é preciso mudar tudo / que se tire então, do homem, o H mudo”. É interessante perceber mais uma vez a crítica ao que se pensava até então – e por que não até os dias atuais: homem mesmo é Homem com H. Outro que ironizou essa ideia de que homem é com H foi o cantor e compositor Ney Matogrosso, que, em música lançada em 1980, falava: “Eu sou homem

com H / E com H sou muito homem / Se você quer duvidar / Olhe bem pelo meu nome” (MATOGROSSO, 1980).

Um aspecto diferente da poesia de Leila Míccolis é analisado por Kátia Bezerra no poema “Em bons lençóis”, em que o “eu poético reporta-se à crítica que ela própria está sujeita em decorrência da forma como vivencia seus diferentes amores” (BEZERRA, 2000, p. 4). Nesse poema, o eu-poético diz ter se apaixonado por diferentes pessoas, como um pajeú, um gay, um poeta marginal e até a filha de um general. Com uma boa dose de ironia, o eu-poético afirma que isso seria suficiente para que ela fosse considerada uma Messalina, mas afirma também, no final do poema, que sua intenção é não se adaptar a padrões impostos às mulheres, como aquele de arrumar um marido, nem de ter um amor comedido. É interessante notar que a visão que Leila Míccolis tem a respeito do casamento – e isso pode ser percebido em vários poemas de sua obra – é a mais pessimista possível. Isso se justifica quando verificamos o quanto o casamento era castrador para as mulheres, de forma geral. Não nos admira que Leila Míccolis, e muitas outras que não tiveram a mesma ousadia que ela, não quisessem para si esse “mal”. Complementando essa ideia de liberdade das mulheres, Kátia Bezerra analisa o poema “Concessões”, que critica de forma veemente a falsa noção de liberdade que veio atrelada à ideologia da liberação sexual da mulher a partir da década de 1970. Os versos de Leila Míccolis questionam o preconceito vivido pelas mulheres que buscaram uma transformação nas ideias arraigadas na sociedade. Em apenas quatro versos – “Para ser livre / e ser moderna / será sempre preciso / abrir as pernas?” – o “eu-poético não só critica a nova versão da mulher ‘moderna’, mas se preocupa em ironizar ditados e provérbios presentes no dia-a-dia das pessoas e que refletem todo o preconceito e opressão a que estão sujeitas as mulheres” (BEZERRA, 2000, p. 5).

Leila Míccolis foi responsável por quebrar paradigmas como nenhuma outra escritora havia feito até então. No poema “Referencial”,

Solteira de aceso facho  
precisa logo de macho;  
se é nervosinha a casada  
só pode ser mal trepada;  
viúva cheia de enfado  
tem saudade do finado;  
puta metida a valente

quer café quente que a quente.  
 Mulher não vive sem homem.  
 A prova mais certa disto  
 é que até as castas freiras  
 são as esposas... de Cristo.  
 Tal regra é tão extremista  
 que não contém exceção:  
 quem sai dela é feminista,  
 fria, velha ou sapatão.  
 E é com essa bagagem  
 de preconceitos adquiridos  
 que chega-se à conclusão,  
 na separação de amores doloridos,  
 de que não houve culpados.  
 Só feridos.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 162)

a ironia se faz presente de forma cortante em uma crítica dos diferentes papéis possíveis para as mulheres, tendo sempre o homem como ponto de referência (BEZERRA, 2000, p. 6).

Nota-se em Leila Míccolis a intenção de fazer com que seus leitores reflitam sobre o discurso hegemônico, embora essa quebra dos padrões não tenha sido uma tarefa fácil, especialmente quando consideramos que os poemas que constam no artigo de Kátia Bezerra foram escritos principalmente na década de 1980. A escrita feminina que se fez presente a partir de então tem como características “um mecanismo de descentramento” que procura evidenciar “o que permanecia nas margens, propiciando a emergência dos modos alternativos e diferenciados de se ver e ler o mundo” (BEZERRA, 2000, p. 6). Amparada em conceitos de Deleuze e Guattari, a poesia de Leila Míccolis é caracterizada como uma “poética esquizofrênica” por conseguir dissolver as categorias tradicionais com que se percebe o indivíduo” (BEZERRA, 2000, p. 6).

Leila Míccolis é uma poeta, acima de tudo, provocadora, que deseja que seus leitores reflitam sobre as mudanças que devem acontecer, mas que, principalmente, participem de seu processo de questionamento e construção. A proposta da poesia de Leila Míccolis é fazer do leitor seu cúmplice e torná-lo consciente da existência do preconceito e da violência no dia a dia das pessoas. O que pretende a poesia de Leila Míccolis é – com um entusiasmo que toca a utopia – colocar um fim nos tabus, abalar estereótipos e permitir às mulheres que acabem com o sentimento de culpa que as impedem de vivenciar outras formas de prazer.

#### 1.4 – MARGINALIDADE

Parece que o Brasil redescobriu a poesia marginal nos últimos tempos. No ano de 2013, dois de seus poetas foram contemplados com publicações de suas obras: Paulo Leminski, com *Toda poesia* e Leila Míccolis, com sua antologia, *Desfamiliares*. Embora a poesia marginal tenha permanecido latente por um certo tempo e esteja recebendo mais louros recentemente do que provavelmente recebeu quando surgiu, o fato é que nos meios acadêmicos ela nunca deixou de ser comentada. Prova disso são as várias análises feitas das obras dos poetas dessa “geração”, como a que Jairo Luna dedica a Leila Míccolis e que é de nosso interesse aqui. Leila Míccolis, ainda atuante, tem em *O bom filho à casa torra* (1992) sua obra mais conhecida e completa até a publicação de *Desfamiliares*, em 2013. Nele, a autora mostra todo seu lado irônico criticando os valores burgueses vigentes especialmente nas décadas de 1960 e 1970. Foi uma época conturbada, vivida sob a pesada mão da repressão e da ditadura, em que pouca liberdade era permitida, em especial quando se fazia alguma crítica ao governo. A este interessava entorpecer o povo a fim de ter a atenção desviada dos horrores que aconteciam nos órgãos de repressão da ditadura com aqueles que iam contra o regime. Para isso, o governo se utilizava da mídia para vender a imagem de um país próspero, campeão de futebol, onde tudo era felicidade. Entretanto, nem todos caíram nessa ilusão, e alguns se rebelaram contra o sistema. Foi necessário – a esses “rebeldes” – usar de muita imaginação para divulgar seus trabalhos. Os poetas recorreram, muitas vezes, ao meio mais prático: escreviam seus poemas e os rodavam em mimeógrafos para distribuição de mão em mão ou pelo correio. Ficaram então conhecidos como geração mimeógrafo ou poetas marginais: marginais por estarem à margem dos meios acadêmicos, e também por estarem à margem do sistema editorial, que não aceitaria publicar uma poesia de protesto.

Jairo Luna comenta em seu texto que os poetas eram “marginais” por escolha, como forma de protesto contra o regime, ou por não conseguirem dos

meios editoriais o reconhecimento desejado, além de terem um pensamento e um comportamento próximos da contracultura. Leila Mícolis apareceu pela primeira vez na coletânea organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, juntamente com outros poetas que ficariam conhecidos também com o tempo, dentre eles Torquato Neto, Chacal, Waly Salomão e Charles.

Não se pode atribuir uma nomenclatura precisa quando se trata dos poetas marginais. Ao lado dessa definição de Poesia Marginal, cada vez mais hegemônica, também se fala em Geração Mimeógrafo, Poesia Jovem, Poesia Independente, Poesia Alternativa, Geração Desbunde. Alguns dos traços mais marcantes dessa produção são o recurso do humor e da ironia, a crítica a convenções e comportamentos sociais tidos como conservadores e moralistas, o registro de situações de censura e repressão devido à ditadura, a tematização de questões ligadas às “minorias” (negros, mulheres, homossexuais etc.). Leila Mícolis lançou mão de várias dessas características para escrever poemas que, em uma primeira leitura, chocam por sua nudez de preconceitos e por seu escracho com as instituições. A poeta, defensora das minorias, rasga o verbo em seus poemas. Três deles foram contemplados na análise de Jairo Luna, todos retirados do livro *O bom filho a casa torra*. Jairo Luna faz uma análise curta, mas bem eficiente dos poemas de Leila Mícolis.

O primeiro poema analisado por Jairo Luna é “Geração Inde(x)pendente”, talvez o poema mais conhecido de Leila Mícolis. Aqui ela mostra todo o seu inconformismo com relação à situação da mulher, passiva, à espera de um casamento que lhe dê sustento e felicidade e age de forma oposta, como mostra nos versos: “em vez de me deitar na cama, / resolvi criar fama”. Além disso, a poeta (“porque em poetisa todo mundo pisa”, como diz o próprio poema) mostra que seu desejo pela fama esbarra no crivo dos editores: “como se eles fizessem grandes favores em nos publicar”. Jairo Luna destaca os jogos de palavras que aparecem no poema, como poetisa e pisa, “pois, mais do que uma rima, é a identificação, a analogia entre ambas as palavras em termos conceituais” (LUNA, 2006). Percebe-se um efeito curioso em poeta e meta, em que a meta alcançada é o reconhecimento, que, lentamente, se amplia, com um alcance cada vez maior da obra da escritora. Embora seus

poemas sejam de grande importância para o estudo da manifestação marginal durante a ditadura e também como forma de protesto contra o *status quo* e a favor das minorias, Leila Míccolis não conseguiu alcançar um reconhecimento maior, talvez mesmo pelo fato de ter se dedicado às minorias.

O poema apresenta a marca registrada de Leila Míccolis, o humor e a ironia que aparecem desde o início, mas que estão mais escrachados nos versos finais: após a leitura dos poemas, um crítico de prestígio conclui que eles não têm nível, ao que a poeta responde que quem precisa de nível é caixa d'água. O texto de Jairo Luna destaca ainda que,

[...] por outro lado, a sentença inquisitorial do crítico aponta para a condição da poesia anticanônica de Leila Míccolis. Em resposta a poeta conclui que “quem precisa de nível é caixa d'água”, que rima com “mágoa” do verso anterior. A ironia da conclusão, a blague desconstrói o discurso do crítico diante de seu ato de antileitura. (LUNA, 2006)

#### Geração Inde(x)pendente

Em vez de me deitar na cama,  
 resolvi criar fama.  
 E aí comecei a fazer versos, a mendigar editores,  
 como se eles fizessem grandes favores  
 em nos publicar...  
 E de tanto batalhar, virei... *poeta*  
 – um grande passo em minha meta,  
 porque em *poetisa* todo mundo pisa.  
 E, quando me consideraram menina prodígio,  
 consegui que um crítico de prestígio  
 analisasse minha papelada.  
 Ele deu uma boa folheada,  
 pensou, pesou e sentenciou:  
 — "Incrível... não tem nível..."  
 Juro que fiquei com muita mágoa  
 porque, afinal, quem precisa de nível  
 é caixa d'água...  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 183)

O tema da marginalidade volta à tona em “Nova Inquisição”:

Minha fama é negra,  
 sou mau elemento;  
 censurarão meus versos  
 pra servir de exemplo?

Esse poema apareceu pela primeira vez no livro *Sangue cenográfico*(1977), incorporado mais tarde à coletânea *O bom filho à casa torra* (1992). Mais recentemente, em 2013, todos os poemas de Leila Míccolis, inclusive os inéditos foram reunidos na antologia *Desfamiliares*. Jairo Luna diz que em “Nova Inquisição” a poeta se reconhece como “mau elemento”. Vale lembrar que, para a poeta, isso não é problema algum, visto que ela busca não se prender a estereótipos. A censura mencionada no 3º. verso não se refere apenas àquela imposta pela ditadura, mas também àquela do sistema editorial, resistente às novas formas de expressão poética (LUNA, 2006). Luna destaca que o poema é curto e possui um ritmo ligeiro, característico dos poemas marginais. Vale acrescentar que o título traz uma comparação, ao chamar de “nova inquisição” aos tempos de então, sabendo que na “velha inquisição” pessoas eram queimadas quando consideradas hereges, ou, em termos da ditadura, subversivas.

Por fim, Jairo Luna analisa o poema “Pessoal e intransferível”, também do livro *Sangue cenográfico*:

Chegou a “Pequena Notável”,  
de bolso, sou descartável;  
mas não se deixe enganar  
com o que eu posso aparentar:  
se nos frascos pequeninos  
há os perfumes mais finos,  
é também neles que vemos  
os mais terríveis venenos...  
Não tenho nenhum complexo,  
transo tudo, até em sexo,  
eu gosto de ser assim,  
ninguém esquece de mim...  
Gasto pouco com feijão,  
com roupa, e na condução,  
– se o trocador não bronqueia –,  
eu às vezes pago meia...  
Por fim, tenho outra vantagem:  
eu caibo em qualquer bagagem.  
E quem se atreve e se enleva  
vê que sou leve e me leva...  
Assim, por mais que eu ande,  
com minha miudez  
eu venho sempre a aprender  
que ninguém precisa ser gente grande.  
Precisa é SER!  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 177)

A comparação feita com Carmem Miranda, logo no primeiro verso do poema, é feita com ironia, uma vez que a cantora portuguesa, responsável por

levar o Brasil para o mundo todo, obteve fama e reconhecimento de forma ainda insuperável entre artistas brasileiros, de acordo com Jairo Luna. A ironia está no fato de que Leila Míccolis, literalmente “pequena” porque de baixa estatura, sofre para obter reconhecimento dos “críticos de prestígio”. O poema de Leila nos embala como os sambas que Carmem Miranda e o Bando da Lua faziam. Em “Pessoal e Intransferível”, não só o humor e a ironia estão presentes. Leila Míccolis defende as minorias e ataca os preconceitos: nos versos “Não tenho nenhum complexo, / transo tudo, até em sexo, / eu gosto de ser assim, / ninguém esquece de mim...”, a autora mostra seu despudor e ousadia, raros para uma escritora mulher. Leila rompeu barreiras, quebrou paradigmas e se fez grande, “notável”, através de seus versos.

Embora seja mais conhecida por sua produção poética, Leila Míccolis também se aventurou em outras áreas, como o ensaio. Em *Jacarés e lobisomens*, de 1983, a autora carioca desenvolve dois ensaios sobre a homossexualidade, em que toca em assuntos delicados, como o racismo, o machismo e a homofobia. Como defensora (e representante) das minorias desde sempre, Leila Míccolis se aproveita de mais essa forma de expressão para questionar os valores impostos pela sociedade como sendo os corretos. No artigo “Em ensaio ou poesia: a defesa das minorias em Leila Míccolis”, Marihá Castro analisa essa outra vertente da produção de Leila com a intenção de comparar sua atuação como poeta e ensaísta.

Marihá Castro chama a atenção para a situação principalmente das mulheres homossexuais, que a seu ver são as que mais sofrem com os preconceitos e as pressões de uma sociedade machista, que vê a mulher como esposa submissa, “prenda do lar” e objeto de perpetuação da espécie. Para a mulher, o espaço para o prazer é amiúde reprimido, principalmente com a ajuda de uma educação castradora e da doutrina cristã, moralizadora e puritana (CASTRO, 2010, p. 1). Uma fala de Leila Míccolis que retrata bem o que a autora pensa, e que é destacada no artigo de Marihá Castro, é que “Nenhuma mulher deveria ser criada para criada, nem apenas para reproduzir. Sacanagem não é o que fazemos na cama. É o que fazem conosco” (MÍCCOLIS, 1983, p. 96 *apud* CASTRO, 2010, p. 4).

Um outro questionamento extremamente pertinente feito por Leila Míccolis é o fato de que a luta empreendida pelos movimentos de esquerda em raro se voltava para o problema dessas minorias, talvez pelo fato de que nos referidos movimentos tivessem arraigados ainda os preconceitos burgueses, que consideram essa luta como algo secundário.

Como não podia ser diferente, Leila Míccolis nada contra a corrente das ideias cristalizadas, inclusive aquelas que se referem à visão que se tem da homossexualidade. A ideia de que esta era mais “aceita” entre as mulheres é contestada por Leila Míccolis, que percebe que o homem é o centro de tudo na sociedade e que por isso a opressão passa por eles muito mais sutilmente (CASTRO, 2010, p. 2). Depois de analisar um outro momento do ensaio de Leila Míccolis, em que ela fala sobre os grupos de luta pelos direitos dos homossexuais, Marihá Castro parte para a comparação entre a escrita ensaística de Leila Míccolis e sua já conhecida poesia. São destacados os traços que ambas as produções possuem em comum: a ironia e o humor, sempre presentes, além do uso de trocadilhos e o despojamento (CASTRO, 2010, p. 5). Como forma de comprovar tais semelhanças, Marihá Castro seleciona trechos do ensaio de Leila Míccolis que se aproximam e muito com o restante de sua produção:

[...] aposto como muitos (como muitos? Além do cacófato, um duplo sentido?) vão dizer: “esse palavório todo é só pra defender o bissexualismo” (MÍCCOLIS, 1983, p. 78).

As pressões são tantas e tais que somos levados a ter uma escolha, não a escolher (somos levados a não sermos levados) (MÍCCOLIS, 1983, p. 95).

A pobre mocinha no fim levava sempre a melhor, mesmo quando derrotada, pois se agarrava em consolos – no caso, entender só como conselhos – que a sustentavam e a faziam superar os tolos momentos de crise (MÍCCOLIS, 1983, p. 82).

Uma das conclusões a que chega Marihá Castro sobre a produção de Leila Míccolis é que o humor e a defesa das minorias são temas centrais de sua obra. A análise de poemas como “democracia” e “guerra fria” comprova o que estamos falando. Em ambos, a ironia mesclada à denúncia da opressão e

do preconceito estão presentes. Uma análise mais atenta de ambos os poemas será feita ao longo dessa dissertação.

Vale notar também que, além da temática semelhante, a luta pelos direitos das minorias, a forma dos poemas também se assemelha à dos ensaios. São poemas no geral curtos, com uma linguagem despojada, que vai direto ao ponto, sem rodeios. Um estudo bem detalhado e fundamental para todos aqueles que se interessam pela poesia marginal, ou, ainda, pela poesia produzida após a década de 1960 até os dias atuais, foi feito por Wilberth Salgueiro e dele se utiliza também Marihá Castro em seu artigo. Um ponto de destaque no estudo Wilberth Salgueiro é a crítica feita à poesia marginal pelo seu “relaxo” com as palavras, que se justifica por ser essa uma poética do medo, rápida, que quer captar o instante deixando de lado o compromisso com um “olhar estetizante”. No ensaio de Leila Mícolis, é possível perceber esse descrédito em relação à academia e ao eruditismo vigente (CASTRO, 2010, p. 6). Além de comparar as produções de Leila Mícolis e de perceber suas semelhanças, o artigo de Marihá Castro vai mais além, enxergando a possibilidade de se perceber a obra de Leila Mícolis como uma “poesia de testemunho”. Embasada em artigo de Wilberth Salgueiro, “Militância e humor na ‘poesia de testemunho’ de Leila Mícolis”, Marihá Castro comenta que tanto a obra poética quanto a produção ensaística de Leila Mícolis podem ser lidos como poesia de testemunho por justamente testemunharem em favor das minorias marginalizadas e excluídas.

## 1.5 – HUMOR

Falar de Leila Mícolis é falar de humor. Não estamos falando que a autora queira sempre fazer graça, ou divertir seus leitores, muito menos que ela seja uma autora de um estilo apenas. O que queremos mostrar é que, dentre as centenas de poemas escritos por Leila Mícolis, o humor está presente na maior parte deles. Por ser uma marca tão forte na sua obra, é inevitável que dediquemos uma boa parte do nosso estudo a essa característica nos poemas de Leila Mícolis. Alguns dos artigos a respeito da

poesia de Leila Míccolis se dedicaram a esse assunto. Tomaremos como fio condutor, inicialmente, o artigo “Humor na poesia de Leila Míccolis”, de Marihá Castro, que se utiliza das reflexões sobre o humor de Vladimir Propp para analisar quatro pequenos poemas de Leila Míccolis.

De início é necessário que se entenda a ideia proposta por Vladimir Propp sobre o humor. Primeiramente verificamos que o cômico foi por muito tempo encarado como um recurso de formas literárias inferiores, sendo visto como o oposto ao trágico. O trágico seria a mimesis de uma ação “elevada”, ou “nobre”, ao passo que o cômico seria a mimesis reservada às pessoas inferiores. Em trecho de Vladimir Propp citado por Marihá Castro, “diante de qualquer fato ou caso que suscite o riso, o pesquisador deve, a cada vez, colocar-se a questão do caráter específico ou não específico do fenômeno em exame, e suas causas” (PROPP, 1976, p. 19 *apud* Castro, 2010, p. 1). Um outro dado interessante sobre o humor é que ele não precisa ser explicado. Uma vez explicado, ele perde sua graça.

Como já se disse, a poesia de Leila Míccolis se desenvolveu durante um período conturbado na política brasileira, a ditadura militar, que teve efeitos múltiplos e perversos na vida das pessoas, impedindo a livre expressão. No período de surgimento e desenvolvimento da poesia marginal, da qual Leila Míccolis faz parte, o humor foi usado como forma de atingir o sistema político da época e seus representantes, porque ele destrói a falsa autoridade daqueles que são seus alvos (CASTRO, 2010, p. 2). Obviamente, o humor utilizado pelos poetas marginais não se voltou somente a uma crítica, por vezes ácida, da ditadura. Os marginais, apesar da tensão vivida naqueles dias, carregaram o humor para onde iam. Era sua forma de catarse contra toda uma situação contra a qual pouco podia-se fazer. No que se refere à poesia de Leila Míccolis, o humor se apresenta de várias formas e aparece já desde o título de seus livros e de seus poemas. O livro escolhido para a análise de Marihá Castro foi a coletânea *O bom filho a casa torra*, de 1992, já parodiando o dito popular. O riso zombeteiro, que está ligado à esfera do cômico, aparece constantemente na poesia de Leila Míccolis (CASTRO, 2010, p. 3). Leila Míccolis atira pedras nos seus alvos, que, como Marihá Castro comenta, são o governo e os políticos, as instituições sociais, o preconceito e as hipocrisias. Valendo-se do

poema “alvos”, Marihá Castro, aponta o ataque a instituições e comportamentos caretas e opressores:

Se saio com quatro pedras na mão  
me chamam de doida;  
eu sorrio e os apedrejo,  
pra aprenderem  
que as loucas têm perfeita pontaria.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 166)

Leila Míccolis não poupou críticas também ao machismo e a espaços castradores da liberdade de agir. Marihá Castro cita o poema “fuzilamento”, que claramente denuncia a sociedade que fechava os olhos para a situação política do país, se embriagando com novelas e com o futebol campeão de copa do mundo: “Apontar... / Atirar... / Gool...”. Embora grande parte dos escritores da geração mimeógrafo tenha usado a situação política e as consequências da repressão como tema para seus poemas, é fato que muitos deles também escreveram sobre situações rotineiras. Leila Míccolis estava nesse meio também, escrevendo sobre a vida diária, as agruras do casamento, o simples e corriqueiro. Marihá Castro comprova essa afirmação através do poema “descalça”, que não deixa de apresentar certa dose de comicidade. Os poemas de Leila Míccolis apresentam em comum finais abruptos e inesperados, que desconcertam o interlocutor e o levam a rir (CASTRO, 2012, p. 5).

Os poemas de Leila Míccolis são elaborados tendo em mira o curto e o cômico, sabendo que o riso surge, na maioria das vezes, a partir do entendimento rápido de um texto sucinto. Mira que era, provavelmente, a mesma de Oswald quando fez seu antológico “Amor / humor”.

## CAPÍTULO 2 – O TESTEMUNHO

A dissertação pretende demonstrar o teor testemunhal da poesia de Leila Míccolis. Para isso, é necessário falar um pouco da literatura de testemunho, suas origens, teóricos e o mais importante: qual o grau – ou o teor – de testemunho que está presente nos poemas de Leila Míccolis selecionados para esse estudo.

Os estudos teóricos acerca do testemunho começam a se sistematizar quando, no início, se dedicaram principalmente aos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. Aos poucos, estes estudos vão se estendendo a outros relatos, períodos e contextos, ora mantendo traços específicos, ora não. Dentre os escritores europeus mais citados quando tratamos desse assunto estão o italiano Primo Levi, com seu *É isto um homem?*, publicado inicialmente em 1947, e o poeta romeno Paul Celan. Esses escritores relatam em seus livros os horrores experimentados nos campos de concentração nazistas: Levi narra suas memórias de modo bastante detalhista, Celan elabora seus poemas de modo bastante elíptico; em ambos, no entanto, a dor e o horror.

A literatura de testemunho tem como pontos centrais, de acordo com Márcio Seligmann-Silva, o fato de ser

uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 373).

Além disso, afirma Seligmann-Silva que esse real não deve ser confundido com “realidade”, mas deve ser compreendido “na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (2006, p. 373).

A escrita do testemunho é dolorida, pontuada por espaços em branco, espaços da memória que não se recupera por completo após sofrer um trauma. Apesar dessa dificuldade e da dor de lembrar o que houve, há neles a necessidade premente de relatar o ocorrido. Essa necessidade é tão grande

que é capaz de se sobrepor à dor e ao trauma, mesmo que de forma fragmentada. O relato de Primo Levi está no limiar entre a lembrança e o esquecimento, uma vez que a rememoração do que foi vivido pode trazer uma repetição do sentimento de dor: “Dar testemunho, em larga medida, consiste em relatar a proximidade da morte” (SELIGMANN-SILVA *apud* GINZBURG, 2012, p. 54).

A literatura de testemunho, além de ser marcada pela fragmentação do relato, também se vincula a uma oposição ao discurso oficial do Estado e transgredir “modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas” (GINZBURG, 2012, p. 53). Mesmo que a princípio não seja esse o objetivo de quem relata o trauma, esses escritores foram responsáveis por criar uma “literatura” que denuncia o horror vivido em situações extremas. Essa literatura vai contra o canônico e preza, acima de tudo, por uma responsabilidade social perante o passado.

Esse real de que nos fala Márcio Seligmann-Silva e o evento que resiste à representação aparecem de uma forma cruel e sofrida na narrativa de Primo Levi. A dificuldade de narrar um trauma, de rememorar os momentos de terror se reflete diretamente na linguagem utilizada pelos escritores do testemunho. As lacunas, os espaços em branco e a falta de linearidade da narrativa são alguns dos traços marcantes nos escritos do testemunho (SALGUEIRO, 2013, p. 299-319).

Embora haja a necessidade de falar, existe a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu e a “relação entre a língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência” (GINZBURG, 2012, p. 58). Isso pode ser visto em vários trechos da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, em que o químico e escritor italiano relata seus dias de prisioneiro em Auschwitz. O próprio autor, no prefácio do livro, deixa clara essa necessidade de contar o que houve, “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 8).

No que se refere à memória, Primo Levi tem por vezes a consciência de que ela é traiçoeira e em certo momento de seu livro chega a se questionar se todo aquele horror realmente aconteceu e comenta: “hoje – neste hoje verdadeiro enquanto estou sentado em frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 105). Em outro momento, Primo Levi se questiona sobre a necessidade de se lembrar e de narrar o que ocorreu, tamanho foi o absurdo da sua experiência:

Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas, de que se pode extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. (LEVI, 1988, p. 88).

O relato de Primo Levi foi inovador, justamente porque ousou contar sua história em um momento em que muitos desejavam esquecer o que tinha acontecido aos judeus – e a tantas outras milhões de pessoas – durante a Segunda Grande Guerra. Primo Levi lançou uma pedra fundamental da literatura de testemunho, porque seu relato está “vinculado a vivências de um grupo de vítimas, do qual o sujeito da enunciação é um articulador constituído não a partir de uma autossuficiência interna, mas, pelo contrário, de cruzamentos de forças externas” (GINZBURG, 2012, p. 55). Nessa escrita tão dolorida, não há espaço para o lúdico, “mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes” (GINZBURG, 2012, p. 55).

A narrativa de Primo Levi expressa outra forte marca nas obras de testemunho, que é a resistência ao estado de situação. O fato de se narrar sem pudores ou hipocrisia as atrocidades cometidas pelos nazistas é a maneira de dar voz aos excluídos e permitir àqueles que não vivenciaram essa experiência ter uma ideia – aproximada, nunca exata – do que aconteceu. A literatura de testemunho se relaciona também à necessidade de se dar túmulo aos mortos. Escrever é lembrar, para que não se esqueça e para que outros eventos

semelhantes ao Holocausto não se repitam. A memória tem sua importância reafirmada porque ela

procura sempre apaziguar os conflitos, fechar as feridas, restaurar as ruínas, silenciar as dores; ela tem compromisso com a subjetividade, com a reconstrução de uma história pessoal que precisa encontrar saídas viáveis, até mesmo do ponto de vista psíquico, para reconstruir uma vida, um futuro, e isso por mais que ela conte das dores e feridas (CYTRYNOWICZ, 2007, p. 131).

Roney Cytrynowicz nos lembra que a dor maior do sobrevivente é perceber que o mundo em que se encontra não mudou nada, apesar de toda a sua dor, da experiência traumática vivida. A vida continuou e continua fora dos muros de Auschwitz. Esses sobreviventes sofrem pelo absoluto isolamento que vivem em um mundo no qual os seres humanos “se tornaram assassinos de um povo”. A dor maior desses sobreviventes, como se diz em *É isto um homem?* de Primo Levi, está no fato de justamente tudo isso ter acontecido sem que houvesse um motivo para tal. Como é possível conceber que seres humanos façam isso com outros sem motivo nenhum? Levi não ignora os “motivos” eugenistas dos alemães nazistas, mas tais motivos são tão destituídos de razão que a Levi e a grande parte da humanidade a “tese da superioridade da raça ariana” soa como uma grande loucura, ilógica, selvagem e assassina. O problema é que tal “loucura” se institucionalizou em uma máquina estatal poderosa, que, amparada por toda uma lógica administrativa, fez funcionar um projeto genocida que retirou a vida de milhões de seres humanos.

Uma questão que permeia todo o estudo de testemunho é a da memória. Citando um conto de outro sobrevivente do Holocausto, Elie Wiesel, Cytrynowicz comenta que sobreviventes como Wiesel “sentem uma espécie de solidão insuperável, como se a memória constituísse um peso terrível, do qual jamais se está livre, mas que é, ao mesmo tempo, o único registro seguro e confiável” (CYTRYNOWICZ, 2006, p. 125).

A sensação de absurdo da situação vivida é sentida ao longo de todo o relato desses sobreviventes. Wiesel sente como se tivesse sido “deportado para outro planeta, tamanha a sensação de isolamento e falta de compreensão do que estava ocorrendo” (CYTRYNOWICZ, 2006, p. 129). Esse sentimento

pode ser observado em vários trechos da obra *A noite*, de Elie Wiesel. Nesse livro, o romeno relata parte de sua história, desde o momento em que os alemães ocuparam a pequena cidade de Sighet, onde vivia, até sua libertação do campo de concentração de Buchenwald. O autor, que foi levado pelos nazistas aos 15 anos, perdeu sua mãe e irmã e viu seu pai morrer na sua frente, sem que pudesse fazer nada para ajudá-lo. Wiesel passou por três campos de concentração – Auschwitz, Buna e Buchenwald – e viu sua vida e crenças serem modificadas bruscamente pelas experiências do campo, em um curto espaço de tempo. Seu relato é triste, dolorido e nos mostra a transformação de um adolescente cheio de vida e crenças, em um adulto sofrido, desencantado com a vida e com as pessoas, e que questiona, durante toda a sua narrativa, Deus e a religião. Para Wiesel, segundo o texto de Cytrynowicz, “talvez um dia alguém explique como, ao nível humano, Auschwitz foi possível; mas ao nível de Deus, Auschwitz constituirá para sempre o mais desnorteante dos mistérios” (WIESEL *apud* CYTRYNOWICZ, 2006, p. 124)

A insuficiência de uma linguagem que dê conta dos horrores e que supere a dificuldade de narrar também aparece na obra de Wiesel, da mesma forma que percebemos em Primo Levi. Em *A noite*, o autor comenta que “painfully aware of my limitations, I watched helplessly as language became an obstacle.”<sup>2</sup> (WIESEL, 2006, p. 12). Wiesel, em um outro momento, questiona a recepção que um relato como esse pode ter e fala que,

Deep down, the witness knew then, as he does now, that his testimony would not be received. After all, it deals with an event that sprang from the darkest zone of man. Only those who experienced Auschwitz know what it was. Others will never know. But would they at least understand? (WIESEL, 2006, p. 12)<sup>3</sup>.

Wiesel chega à conclusão de que é necessário falar, dar o seu relato e que, mesmo com dificuldade, a testemunha se force a falar para que as futuras gerações não repitam o que houve, para que seu passado não se torne seu futuro (WIESEL, 2006, p. 18).

---

<sup>2</sup> “Dolorosamente consciente de minhas limitações, eu observava impotente a linguagem se transformar em um obstáculo” (tradução nossa).

<sup>3</sup> “Bem lá no fundo, a testemunha sabia, como sabe agora, que seu testemunho não seria recebido. Afinal de contas, ele lida com um evento que surge das zonas mais obscuras do homem. Somente aqueles que conheceram Auschwitz sabem o que era aquilo. Outros nunca saberão. Mas eles pelo menos entenderiam?” (tradução nossa).

A sensação de irrealidade permeia a escrita de Elie Wiesel e é possível verificar nele uma certa ingenuidade no início do relato e que vai sendo destruída aos poucos, começando a partir do momento em que Wiesel tem seu primeiro contato com Auschwitz. Em certos momentos, o autor se questiona se aquilo tudo é real, ou se é um pesadelo do qual ele quer – e vai – acordar:

I pinched myself. Was I still alive? Was I awake? How was it possible that men and women and children were being burned and that the world kept silent? No. All this could not be real. A nightmare, perhaps... Soon I would wake up with a start, my heart pounding and find that I was back in the room of my childhood, with my books. (WIESEL, 2006, p. 57)<sup>4</sup>

O relato dos sobreviventes é marcado a todo momento por essa fragmentação da memória. Para dar sentido ao que é relatado, é necessário, segundo Cytrynowicz, que se recorra à história. Para ele, é tarefa do historiador recuperar essas memórias e os fragmentos individuais e torná-los compreensíveis. O valor do testemunho é incontestável, mas, para que se tenha um quadro coerente, somente o registro da memória não basta, uma vez que os fatos relatados pelos sobreviventes não têm paralelo na história<sup>5</sup>. De acordo com Cytrynowicz, o “testemunho do sobrevivente precisa ter seu valor, mas é preciso não deixá-lo jamais sozinho para que sua experiência não se torne a voz da desesperança ou a expressão de questões de identidade ou política que a distanciem da história” (CYTRYNOWICZ, 2006, p. 136).

À testemunha cabe falar, mesmo que com isso ela desconstrua a história oficial, como bem nos lembra Jaime Ginzburg, e, nesse ponto, “a presença do estético pode cumprir um papel ético” (GINZBURG, 2012, p. 57).

Em um século marcado por catástrofes, o testemunho ganhou dimensões cada vez maiores. As vítimas não mais se calam, embora o trauma resista à representação, e é justamente disso que a literatura de testemunho trata, de dar voz às vítimas do trauma. Segundo Ginzburg, “o testemunho é

---

<sup>4</sup> “Eu me belisquei. Eu ainda estava vivo? Eu estava acordado? Como era possível que homens, mulheres e crianças estavam sendo queimados e o mundo permanecia em silêncio? Não. Isso tudo não podia ser real. Um pesadelo, talvez... Logo eu acordaria, no susto, meu coração acelerado, e descobriria que estava de volta no quarto da minha infância, junto com meus livros.” (tradução nossa)

<sup>5</sup> Na verdade, os estudos do testemunho consideram e incorporam, em suas reflexões, todos os genocídios que ocorreram e ocorrem na história humana. Em termos quantitativos, por exemplo, a morte de negros e índios supera a morte acontecida durante as guerras (de judeus, alemães, japoneses, americanos e todos os envolvidos). Embora todas sejam trágicas e condenáveis, cada catástrofe tem sua peculiaridade, sua motivação.

necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições”. O autor afirma ainda que “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2012, p. 59).

Embora a literatura de testemunho tenha surgido com os estudos dos relatos dos sobreviventes do Holocausto – ou Shoah –, ela não se restringiu a esse evento (o que não seria pouco). Outros relatos foram surgindo ao longo do tempo, em outras partes do mundo, inclusive e principalmente na América Latina. Tantos foram eles que há até uma distinção entre estes e aqueles relatos oriundos do Holocausto na Alemanha e os que surgiram em decorrência de outras catástrofes. Em texto bastante esclarecedor a respeito dos tipos de testemunho, Márcio Seligmann-Silva distingue o testemunho alemão, advindo da experiência incomparável da Shoah, chamado de “Zeugnis”, enquanto “testimonio” se refere ao testemunho produzido na América Latina. O termo “Zeugnis”, se refere, pois, aos eventos da Shoah; já o “testimonio” abarca gêneros como a crônica, a confissão, a hagiografia, a autobiografia, a reportagem, o diário e o ensaio (Seligmann-Silva, 2002, p. 79). Além disso, o testimonio, surgido a partir da década de 1960, refere-se a experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido estudada.

Tomando como ponto de partida essas características do *testimonio*, chegamos aos relatos da ditadura no Brasil, que começam a surgir a partir da década de 1960. A fim de compreender de maneira mais clara o surgimento dos relatos que marcam o testemunho no país, é necessário mergulhar na história do Brasil, como forma de contextualizar toda a movimentação que aconteceu num período singular e que deixou marcas profundas em uma sociedade inteira. Em capítulo sobre o regime militar, no livro *História concisa do Brasil* (2002) do historiador Boris Fausto, vemos que, de início, o pretenso objetivo dos militares ao realizar o golpe que tirou do poder o então presidente João Goulart, era livrar o país da corrupção e do comunismo e restaurar a democracia. Tudo isso era feito através dos Atos Institucionais, que ficaram

mais conhecidos por sua sigla e número, sendo o AI-5 o mais rígido e, por consequência, o mais comentado até os dias de hoje. Segundo Boris Fausto, os AIs eram justificados “como decorrência do exercício do poder constituinte, inerente a todas as revoluções” (2002, p. 265). O primeiro dos Atos Institucionais foi baixado em 9 de abril de 1964 e ainda não carregava a verdadeira face repressora do regime. Prova disso é o fato de que, de acordo com Heloísa de Buarque de Hollanda, em seu livro *Impressões de viagem*,

O efeito principal do golpe militar em relação ao processo cultural, não se localizou, num primeiro momento, no impedimento da circulação das produções teóricas e culturais de esquerda. Ao contrário, como mostra Schwarz, no período imediatamente posterior aos acontecimentos de 64, ‘apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país’. (HOLLANDA, 2004, p. 34)

O grande aperto do governo ditatorial e o início da repressão se devem, em grande parte, ao fato de que a luta armada estava ganhando força, especialmente após a criação da ALN (Aliança de Libertação Nacional), por Carlos Marighela, num rompimento ideológico com o PCB. Além dessa organização, outras duas foram de grande destaque na luta contra o governo e contra a ditadura, a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro, numa homenagem ao dia em que Che Guevara foi morto). Essas organizações foram responsáveis por atos como sequestro de embaixadores em troca de presos políticos e as conhecidas “expropriações”, que nada mais eram do que assaltos que serviriam para manter a luta armada.

Essas ações da luta armada serviram para endurecer ainda mais o regime militar, que começou a criar novos instrumentos para acabar com os subversivos (FAUSTO, 2002, p. 479). O grande golpe do governo militar contra os guerrilheiros veio em 13 de dezembro de 1968, com a decretação do AI-5, que, dentre outras coisas, suspendia o direito a *habeas corpus* e dava ao presidente plenos poderes, inclusive para fechar o congresso. A partir desse momento, estabeleceu-se, na prática, a censura aos meios de comunicação e a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo. Há a informação de que, apesar de a pena de morte não ter sido aplicada formalmente, ela acontecia nas duras sessões de tortura aplicadas a presos políticos em lugares como o CENIMAR (Centro de Informação da Marinha), no

Rio de Janeiro, e a OBAN (Operação Bandeirantes), que funcionou em São Paulo. A tortura se tornou algo tão elaborado que, em certo momento, ela era ensinada sistematicamente. Em artigo sobre a tortura, Jaime Ginzburg comenta, a partir da leitura de *Brasil, nunca mais*, livro organizado por Dom Paulo Evaristo Arns e publicado em 1985, que havia, “inclusive, escolha de cobaias, para demonstrações didáticas” (GINZBURG, 2012, p. 484).

Os anos da ditadura foram vividos em dois “Brasis” bem diferentes. O primeiro, conhecido por muitos, mas experimentado por poucos, era o da repressão, da censura e das torturas. Havia ainda o outro Brasil: o do milagre econômico, o campeão da copa de 1970, aquele que prosperava e crescia de forma assombrosa, como há muito tempo não se via. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, a população ficou maravilhada com todos os bens que passa a poder adquirir, e também com todo o desenvolvimento que vê tomar conta do país. O outro lado da moeda é a dura censura que é imposta à produção cultural, ficando muito difícil a circulação de obras de caráter crítico. A autora observa que “não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a deixar o país” (HOLLANDA, 2004, p. 101).

Toda essa movimentação que acontecia no país de certa forma contribuiu para uma cegueira que tomou conta de boa parte da população, a quem não interessava saber o que acontecia aos presos políticos do regime ditatorial. Essa postura de alienação de grande parte da sociedade contribuiu para o enfraquecimento e o conseqüente declínio das organizações de luta armada, cujas ações não interessavam para a grande maioria da população, que vivia confortavelmente em suas casas, com seus televisores coloridos, o sucesso do Brasil.

Hoje, passados cinquenta anos do início da ditadura, ainda podemos perceber duas situações bem diferentes no Brasil. Por um lado, a busca pela justiça aos mortos, torturados e desaparecidos e suas famílias ganhou força com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, através da lei 12528/2011, instituída em maio de 2012. A Comissão Nacional da Verdade,

com suas ramificações pelos estados, é responsável por apurar violações a direitos humanos ocorridas no período entre 1946 e 1988, incluindo o período da ditadura militar, entre 1964 e 1985. A Comissão tem como foco principal apurar os casos dos desaparecidos políticos, através de depoimentos dos militares atuantes à época da ditadura. É inegável o avanço obtido pelas Comissões da Verdade, mas é fato que a justiça ainda não foi feita. Embora alguns confessem os crimes cometidos contra os presos políticos, esses militares, protegidos ainda pela lei da anistia que foi promulgada em 1979 pelo então presidente João Figueiredo, não podem ser punidos por tais crimes.

O outro lado da moeda está na dificuldade de se escrever sobre tortura no Brasil, porque, como comenta Jaime Ginzburg, “entre os jovens que ocupam hoje as classes universitárias, não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deve ser eliminada. Muitos não têm interesse na tomada de posicionamento. Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização” (GINZBURG, 2012, p. 476).

Não obstante a essa postura da atual juventude, os estudos sobre o período ditatorial e a literatura produzida na época têm aumentado consideravelmente nos últimos anos.

A literatura de testemunho surge no Brasil em decorrência da opressão e repressão da ditadura e vem reforçar a necessidade de se lembrar para que situações como essa não se repitam. Situações que, segundo Renato Franco, exigem da nossa literatura “dois aspectos fundamentais: o de lutar contra o recalque, isto é, lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido” (FRANCO, 2012, p. 352). A censura imposta pelos militares à época da ditadura exigiu “da produção cultural da época o rompimento dos laços entre a cultura e a política” (FRANCO, 2012, p. 352).

A poesia dita marginal surge nesse momento como forma de contestação do sistema vigente. É importante lembrar que, embora o objetivo aqui seja a produção poética marginal que tem esse teor de testemunho, ela foi bem mais abrangente, abarcando por exemplo uma intensa poesia do cotidiano, marcada por coloquialismo, humor, ironia, ruptura com o clássico. Há

uma retomada do despojamento da poesia modernista de 1922. Alguns poetas são, por outro lado, quase “neoconcretos”. Além disso, a participação na produção da poesia – em todas as etapas do processo – também marcou essa fase. Vários fatores contribuíram para isso. Em controverso artigo que revisita a produção cultural realizada no período ditatorial, Tânia Pellegrini nos fornece alguns dados interessantes sobre essa produção.

A princípio, Tânia Pellegrini afirma que não se pode culpar somente a censura imposta pelo governo pela produção cultural dos anos pós-golpe militar. O que aconteceu, de acordo com a pesquisa da autora, foi que “a censura forneceu a camuflagem necessária para a firme ancoragem de um novo modo de produção cultural no Brasil” (PELLEGRINI, 2014, p. 152). O ensaio de Tânia Pellegrini é controverso na medida em que defende que a literatura e a cultura em geral foram beneficiadas pelos recém-criados programas de incentivo à produção cultural. É verdade que, apesar de as pessoas acharem que os anos de chumbo foram anos de gavetas vazias, a realidade foi bem diferente. Apesar de produzirem à margem do *mainstream*, a produção não parou, “apostava-se inclusive que, no fim desse tempo tão duro, tanto a gaveta dos criadores quanto a dos censores estariam irremediavelmente vazias” (PELLEGRINI, 2014, p. 153). O ensaio continua liberando a censura do peso que carregava em relação às artes em geral. A autora ainda defende a ideia de que culpar unicamente a censura é “olhar para um lado da questão, é girar o eixo interpretativo para um lado só, ou, dito de outro modo, é tomar a parte pelo todo” (PELLEGRINI, 2014, p. 154).

Há uma certa razão em alguns dos argumentos usados pela autora do ensaio. Talvez o fato de se restringir a culpa à censura releve um processo maior (de transformação dos modos de produção cultural) que ocorria em paralelo. Entretanto, é difícil não relacionar a causa ao efeito. A censura prejudicou sim os meios de produção cultural livre, impedindo que várias obras fossem publicadas, peças encenadas e músicas lançadas. A partir do momento em que somente o que estava de acordo com as regras do governo podia circular, os autores que não se enquadravam nesse rol tiveram sim que buscar uma outra forma de divulgar sua produção.

É verdade que o governo militar criou programas de incentivo à cultura, começando com a criação em 1966 do Conselho Federal da Cultura e, em 1975, com a Política Nacional de Cultura. O questionamento que se faz nesse momento é até que ponto as obras que não estavam de acordo com a política imposta pelo governo teriam chance de ser publicadas e circularem através dos meios oficiais. Sabe-se que com o AI-5 a repressão e a censura foram “legalizadas” e reforçadas e ele representou “um esforço explícito do governo para neutralizar a produção cultural de esquerda, com vistas a assumir definitivamente o processo cultural, em uma etapa subsequente” (PELLEGRINI, 2014, p. 155). Em outro trecho do ensaio, Tânia Pellegrini comenta que

[...] a censura funcionou claramente como uma espécie de expressão ideológica do tipo de orientação que o Estado pretendia imprimir à cultura, num momento de descaso forçado da produção engajada e participante dos anos 1960, tornando evidente o esforço do regime para assumir tal espaço, como uma das táticas da estratégia maior de derrotar a esquerda, legitimar-se perante a opinião pública e modernizar o país. [...] criações específicas em todas as áreas foram censuradas, fortalecendo-se o controle estatal sobre a produção e circulação de bens culturais, mas sua produção geral cresceu e firmou-se, amparada pelo projeto modernizador do governo militar (PELLEGRINI, 2014, p. 159-160).

Com ou sem censura, ou por causa dela, o fato é que a manifestação marginal chegou com força e se estabeleceu como um movimento de muitas faces e que mostrou a cara de novos talentos. Foi, sem dúvida, uma renovação do modo de fazer poesia. Essa poesia que surge é chamada por Wilberth Salgueiro de plural. Isso porque essa produção tem muitos nomes, que se revezam como forma de caracterização do período: geração 70, alternativo, independente, paralelo, marginal, desbunde, mimeógrafo (SALGUEIRO, 2002, p. 23). Cacaso, em pergunta sobre o que é poesia marginal, comenta que “marginal é o autor barrado nas editoras” e que acaba produzindo e distribuindo ele mesmo seus poemas. Cacaso ainda comenta, como mencionado por Wilberth Salgueiro, que a poesia marginal é uma “poesia alegre que troca o mofo e o esquecimento das estantes por uma participação mais viva na cena cultural, uma poesia que vai para as ruas, que se vale de formas de sobrevivência as mais variadas e sugestivas” (CACASO, *apud* SALGUEIRO, 2002, p. 23).

Esse movimento poético, embora não possa ser considerado um período literário, possui algumas características comuns a quase todos os poetas, afirmação corroborada pela análise feita por Carlos Alberto Messeder Pereira em seu *Retrato de época*, em que afirma que “a discussão não assume as proporções de um movimento, tanto pelo volume aparente da discussão quanto seu grau de sistematização, ambos reduzidos” (PEREIRA, 1981, p. 32). Mais adiante, Messeder comenta que houve uma proximidade com um processo de politização do cotidiano e relaciona esse evento diretamente à poesia marginal. O autor lembra que a censura desempenhou um papel importante nessa produção que estava se desenvolvendo, mas, além disso, o que se percebeu foi uma mudança na dinâmica da crítica social.

A produção marginal era realizada quase sempre de forma artesanal e por esse motivo e também pelo fato de ser revolucionária na quebra de padrões – sejam estéticos ou temáticos –, essa poesia foi taxada de “literatura pobre” “literatura lixo” e até de “lixeratura” (PEREIRA, 1981, p. 38). Houve um revigoramento que foi de encontro à produção poética das vanguardas, revigoramento marcado por um tom bastante coloquial e tendo como tema principal a vida cotidiana. Um outro aspecto que ressurgiu com a poesia marginal é a presença do visual, marca registrada de algumas produções – basta lembrar, por exemplo, o *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso, ou as obras experimentais do mineiro Tião Nunes. Os poetas lançavam mão de desenhos, fotos e quadrinhos, privilegiando esse aspecto visual ao invés da palavra.

A poesia marginal tem duas vertentes principais: a *poesia politizada*, engajada, que se preocupava em denunciar e criticar o *status quo* e que refletia a conjuntura política e social do país. As transformações políticas e sociais pelas quais passou o Brasil nessas décadas que compreendem o período ditatorial, como comenta Messeder, colocaram

[...] a possibilidade de reorientação da crítica social, desenvolvida por boa parte da intelectualidade de esquerda no que se refere a algumas questões [...] que podiam ir de encontro a certas ideias bastante fundamentais daqueles movimentos internacionais de contestação de juventude (PEREIRA, 1981, p. 87).

Vale lembrar, nesse momento, que o mundo se via numa revolução cultural que impactou de forma irreversível o comportamento das pessoas, mas

em especial dos jovens. As ideias hippies, o *flower power* de Allen Ginsberg e de outros *beats* iniciaram esse movimento de contracultura que chegou no Brasil no final da década de 1960 e início de 1970, tendo influência em vários campos da cultura, inclusive da poesia. Desse movimento contracultural, que incluía muitas “viagens”, surge a outra vertente da poesia marginal, chamada de *desbunde*. Esse movimento, Messeder comenta, foi “aliado à busca do prazer e para certos grupos, tóxicos e psicanálise se combinavam na experiência do ‘autoconhecimento’” (PEREIRA, 1981, p. 89).

Ainda sobre as características do desbunde, Wilberth Salgueiro comenta que era “(a) sinônimo de perder o autodomínio, por efeito de drogas, perder as estribeiras, rasgar a fantasia, causar espanto, grande admiração, impacto; (b) era puro movimento, rua, agitação, patota/tribo, sexo, drogas e rock’n’roll; (c) uma de suas palavras de ordem era a agitação e (d) colocou em xeque valores poderosos como a racionalidade, a autoridade, a propriedade, o belicismo (& o beletrismo) e pontificou outros como o prazer, o lúdico e o comunitário” (SALGUEIRO, 2002, p. 28-30).

O fato de os poetas do desbunde se oporem aos politizados não os tornava alienados como muitos achavam. Ao contrário, essa poesia, como Glauco Mattoso comenta em seu livro *O que é poesia marginal*,

[...] não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta num tratamento irreverente, irônico de todos os temas indistintamente, fato que também reflete uma visão crítica da sociedade (e portanto uma atitude política) porém com bom humor. (MATTOSO, 1982, p. 47)

Para eles, a política não deveria ser encarada com tanta severidade. Talvez por isso eles foram encarados com uma certa resistência pelos que se engajaram politicamente. A importância desses poetas, entretanto, não deve ser subestimada porque eles foram fundamentais na representação da contracultura aqui no Brasil.

Leila Mícolis, com sua poesia multifacetada, apresenta características do desbunde, embora ela mesma acredite não ter seguido por esse caminho. Em entrevista concedida em 2007, a autora faz uma análise do momento em que produziu a maior parte de seus poemas, comentando que o desbunde

“tratava-se de uma postura estética deliberada de resistência à ação repressora e repressiva” (MÍCCOLIS, 2007) e que seus poemas visavam “debater as convenções sociais que massacram e robotizam as pessoas, inclusive sexualmente” (ibidem).

O que corrobora a ideia de que a poesia de Leila possui pontos de contato com o desbunde é o fato de que seus poemas – citando Glauco Mattoso – são descompromissados, irreverentes e irônicos e colocaram em xeque valores como a autoridade e a propriedade (SALGUEIRO, 2007).

O prosaico e o corriqueiro são transformados em poema sem compromisso com nenhuma ideologia política explícita, como é o caso de “Versão privada”:

Versão privada

Menina,  
fina,  
precisa se controlar,  
portanto,  
no WC, nunca ir,  
isto porque  
fazer pipi é vulgar,  
ato prosaico demais.  
Assim, por ser recatada,  
sua bexiga educada,  
prefere crises renais.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 165)

A irreverência também deixa sua marca em “Medicina caseira”:

Você é sempre tão ativo  
quanto um depurativo;  
tão estimulante  
feito um purgante:  
de efeito bom e gosto mau,  
como óleo de fígado de bacalhau...  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 201)

Leila Míccolis se coloca contra não só a ditadura militar, mas a qualquer tipo de ditadura e de repressão, inclusive e principalmente a repressão e opressão que vem do casamento e dos filhos. Em “Prisão domiciliar”, poema minimalista, a autora consegue dar seu recado em apenas dois versos:

Quis te prender com um filho,

me prendi ao domicílio...  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 229)

A poética de Míccolis é assim, intempestiva, sem meias palavras, por vezes minimalista e sempre irônica, atirando pedras para todos os lados e, em sua loucura, acertando os “Alvos”:

Se saio com quatro pedras na mão  
me chamam de doida.  
Eu sorrio e os apedrejo.  
para aprenderem  
que as loucas têm perfeita pontaria.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 166)

### CAPÍTULO 3 – MODOS DE FAZER POESIA

Os poemas de Leila Mícolis testemunham o cotidiano e as difíceis relações entre homens e mulheres. Mícolis se coloca a favor dos negros, dos índios, das mulheres e dos homossexuais. Além disso, a autora é crítica ferrenha das instituições da sociedade, entre as quais, principalmente, o casamento. O pessimismo quanto ao “estado das coisas” fica evidente ao longo de sua obra. Um tema constante em seus versos é a denúncia do poder exercido pelo homem e de sua valorização dentro da sociedade, com a consequente desvalorização e subalternidade do lugar da mulher.

Pretende-se aqui analisar alguns poemas de Leila Mícolis à luz do testemunho, levando em conta o fato de que eles mapeiam a sociedade das décadas de 1960 e 1970, quando muita coisa estava mudando. A própria escrita de Leila Mícolis – uso de palavras chulas, de baixo calão, de gírias – já reflete a necessidade de mudança da sociedade em geral, mas em especial de mudança em relação às mulheres e das próprias mulheres. A ideia nuclear é a de que testemunhar é dar voz à minoria e aos excluídos, tarefa cumprida exemplarmente nos poemas da autora carioca.

Leila Mícolis fez parte de uma geração de autoras que ousaram quebrar paradigmas, através tanto da temática de seus poemas quanto da linguagem utilizada. Numa época de revolução sexual, poetisas como Alice Ruiz, Ana Cristina Cesar e a própria Leila Mícolis conseguiram instaurar um espaço de resistência e, assim, dar às mulheres a oportunidade de se expressar livremente. Não havia mais como aceitar toda a opressão imposta por um mundo machista, que nada permitia a elas. Já era possível falar de assuntos antes considerados tabus, como o sexo, a homossexualidade, a falência do casamento e toda uma série de questões polêmicas. Poetisas de períodos anteriores tiveram reconhecimento, é verdade, mas sempre com uma poesia feminina, que falava de amor e dos anseios das mulheres. Um grande exemplo dessa poesia feminina está em Cecília Meireles, talvez o ícone maior da poesia escrita por mulheres no Brasil, mas que produziu poemas dentro dos

padrões aceitos pela sociedade para uma mulher que ousasse viver de literatura.

Em texto que abre o livro *Desfamiliares*, Pietroforte comenta que Leila é uma autora que, escreve poemas que estão mais próximos da poesia coloquial e da fala. Além disso, Pietroforte afirma que, embora a poesia de Leila enfatize a temática erótico-pornográfica (afirmação que vejo com ressalvas), é fato que uma leitura de sua obra nos mostra que ela busca a liberdade, e faz uso dela para abarcar outros temas. Ela fala de quase tudo e é nesse ponto que nos baseamos para afirmar que Leila é uma autora plural e que uma leitura mais atenta de sua obra nos mostra que ela conseguiu se firmar como testemunha de um tempo de mudanças sociais e comportamentais, ajudando a abrir caminho para uma liberdade de expressão até então não experimentada pelas mulheres.

Comparando Leila Míccolis a Glauco Mattoso, Pietroforte diz que ambos veem o mundo mediados pelo erotismo. Afirmar que Leila Míccolis vê o mundo dessa perspectiva é – de certa forma – limitar a abrangência de sua poesia. Pode-se, sim, falar de tudo *a partir* de qualquer perspectiva, mas circunscrever *um* lugar de onde se fala pode ter como consequência a redução de um olhar múltiplo, que fala a partir de vários lugares, que é a nossa proposta.

Leila Míccolis produziu poemas eróticos, sim, mas, acima disso, sua obra é pautada por uma crítica geral a todo e qualquer tipo de preconceito ou qualquer outra coisa que restringisse a liberdade do outro, fosse ele contra a liberação feminina, ou contra índios, negros, pobres, mendigos, prostitutas, crianças, velhos, homossexuais. Pietroforte cita Freud, para falar de Leila, precisamente porque seus poemas são breves e apresentam quase que invariavelmente chistes e trocadilhos. Freud se dedicou a esse assunto em seu estudo denominado *Os chistes e sua relação com o inconsciente* em que afirma que o chiste seria uma forma de expressar conteúdos reprimidos, usando-o como forma de dizer algo que não poderia ser dito.

Sobre as rimas nos poemas de Leila Míccolis, Pietroforte comenta que elas não seguem regras rígidas, o que acaba por gerar um humor suave e espontâneo, que desvincula estes versos de tradições bem mais formais (PIETROFORTE, 2013, p. 29).

Isso até pode ser um problema para muitos, mas em Leila Míccolis a poesia despretensiosa é um dos pontos fortes, como Pietroforte ressalta, e que de forma alguma deve ser vista como mal elaborada.

É válido nesse momento recorrermos ao ensaio recém-produzido por Leila Míccolis, em que a autora analisa de forma abrangente a produção poética de quatro representantes desse momento literário: Alice Ruiz, Ana Cristina Cesar, Xênia Antunes e ela mesma. Em seu ensaio, Leila Míccolis propõe um comparativo entre essas poetisas e o dandismo tão em voga no século XIX. Para isso, primeiramente ela analisa o movimento decadentista, do qual faz parte o dandismo, e estuda autores considerados dândis, como Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Antônio Botto e o heterônimo de Pessoa, Álvaro de Campos.

A ideia de que toda a movimentação econômica e social contribuiu para o novo movimento que surgiu nos anos 1960 e 1970 é reforçada pela autora, que compara essa época com o decadentismo e conseqüentemente com o dandismo. Os poetas dândis “investiram contra uma racionalidade esvaziada de emoção, liberando a contenção/repressão sensória, uma liberação de sentidos que envolvia também um tipo de protesto de cunho político, assim como aconteceu também com o slogan ‘paz e amor’, ‘sexo, drogas e rock’n’roll’ nos Estados Unidos, na década de 60 – que continha uma forte oposição à Guerra do Vietnã, principalmente, e a uma política demagoga e violenta” (MÍCCOLIS, 2014, p. 6).

A proposta de Leila Míccolis é mostrar que as mulheres que ousaram enfrentar esses rótulos, partindo para uma construção na identidade de gêneros, representam uma versão feminina do ideário dandista, se tornando, por isso, impopulares até hoje.

O interesse da autora pelo dandismo é justamente porque ele reflete esse clima de rebeldia e descontentamento com a produção poética e também pelo fato de os poetas serem considerados exóticos, excêntricos e exagerados, assim como os autores da Geração 70. Exatamente por esse comportamento estranho é que esses poetas foram considerados perigosos. O autor dandista, assim como a poetisa da Geração 70, queria se libertar das amarras sociais, com muito humor e ironia (MÍCCOLIS, 2014, p. 18 e 23-24).

E, assim como os dandistas, os poetas da geração 70 usaram e abusaram do humor negro na temática e na abordagem que fizeram dos tabus da sociedade, como a imposição dos papéis sexuais ou a submissão que era imposta às mulheres. Tudo isso se encaixa perfeitamente na poesia produzida na década de 1970 e mais ainda por Leila Míccolis.

Ao analisar a própria obra, Leila Míccolis cita trecho de um artigo escrito por Ignácio de Loyola Brandão, que aparece na fortuna crítica do livro *Desfamiliares*. Sobre sua poesia, Loyola Brandão comenta que há uma forte presença do sarcasmo, da ironia e até uma certa agressividade e completa falando que

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. Todavia, estas compensações não são frequentes, surgem de tempos em tempos para o relax necessário, a pausa para respirar (BRANDÃO, 2013, p. 467).

A pornografia nos poemas de Leila Míccolis reflete a verdade presente nos engodos e manipulações diários que nos cercam por todos os lados:

Ponto de Vista

Eu não tenho vergonha  
de dizer palavrões  
de sentir secreções  
– vaginais ou anais.  
As mentiras usuais  
que nos fodem sutilmente,  
essas sim são imorais,  
essas sim são indecentes.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 186).

O objetivo do ensaio de Leila Míccolis é comprovar que a poesia produzida pelas mulheres na década de 1970 pode muito bem ser lida sob a perspectiva do dandismo, mesmo passados 80 anos. Para isso, ela vai desenvolver exatamente a explicitação de dois conceitos-chave: o decadentismo e o dandismo.

O ponto de contato entre o dandismo e a poesia da Geração 70 é o coloquialismo, marca registrada dessa geração, que “abordou o cotidiano com suas alegrias, mazelas, contradições e espantos” (2014, p. 7). Esse

coloquialismo, entretanto, não é regra entre as poetisas. Leila Míccolis exemplifica com Cecília Meireles que, em geral, não se expressava informalmente, muito menos falava coloquialmente do cotidiano (MÍCCOLIS, 2014, p. 4).

A lírica da Geração 70 rompe com normas e paradigmas da seriedade e da caretice, produzindo uma poesia que se queria livre de amarras, com uma linguagem direta, “com poucas metáforas ou com metáforas inusitadas” (MÍCCOLIS, 2014, p. 5 e 6).

Leila Míccolis é uma grande representante dessas características citadas por ela mesma. A autora, em seus poemas, passeia por temas que criticam e zombam do cotidiano e das mazelas da vida comum:

#### Horário Nobre

As mães do meu edifício  
falam assim com seus filhos:  
– “Cuidado pra não cair...  
Se sujar a roupa nova  
eu vou lhe dar uma sova”.  
Tem outra espécie também  
que sempre se sobressai,  
a que ameaça terrível:  
– “Eu vou contar pro seu pai”...  
Por fim, eu ouço a que diz:  
– “Ah, meu Deus, que mal eu fiz  
pra ter tido este estrupício”.  
Eu então, ouvindo isso,  
me arrisco a uma conclusão  
sem brilho e bem pessoal:  
mãe sorrindo para os filhos  
só na televisão  
em algum comercial.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 62)

A inovação poética proposta pela poesia marginal não se restringe apenas a uma temática de denúncia ou de quebra de tabus. Uma das grandes contribuições, a porta que foi aberta nessa época, se deu pela nova condição das poetisas que romperam com o cânone (ao menos, aquele cânone da poesia séria, edificante, monumental, nacionalista) e que puderam se libertar através de seus versos. O que antes não era permitido às mulheres, ou aceito pela sociedade, agora havia sido rompido.

Sob a pecha de “isto não é poesia”, as mulheres enfrentaram acirrada oposição de críticos literários conservadores, abordando até então temas proibidos para elas e usando uma linguagem poética nem um

pouco bem comportada sem medo de falar em primeira pessoa, de ter, com isso, confundida sua imagem com o eu-ficcional (MÍCCOLIS, 2014, p. 6).

As décadas de 1960 e 1970 foram transformadoras para o país. As mudanças ocorreram em praticamente todas as esferas da sociedade com o governo autoritário, com a explosão do movimento feminista e com a influência do movimento hippie que chegava ao país.

Leila Míccolis afirma que a poesia produzida na década de 1970 e, em especial aquela produzida pelas mulheres, não recebeu a devida atenção, o que fez com que ela fosse considerada banal, de menor valor. Atualmente, a crítica já tem revisto seu posicionamento e já tem dado a essa produção a atenção que sempre mereceu. Embora haja críticos que se posicionem simpáticos a essa poesia, a análise feita por eles é falha pelo fato de que eles justificam a existência desta produção como forma de resistência ao regime de exceção (2014, p. 63), fazendo da produção um “mero” documento histórico, retirando dela sua força literária. Leila Míccolis procura desfazer esse mal-entendido, lembrando que essa produção poética se opunha não somente ao autoritarismo que existia – e ainda existe – na própria família, uma vez que a vida privada e familiar sempre influenciou fortemente os demais setores (2014, p. 63). A poesia da década de 1970 revelou essa desigualdade e se posicionou contra ela, a favor da liberdade e igualdade de direitos e com muita ironia e acidez combateu a opressão masculina imposta às mulheres. Isso porque, àquela época, e desde sempre, a sociedade tinha o controle do corpo da mulher e ditava as regras que deviam ser seguidas pelas moças ditas de família. Essa poesia de que falamos representa o extremo oposto dos preceitos dessa sociedade. As poetisas rasgaram o verbo e falaram de forma audaciosa e inédita de assuntos considerados tabus, chocando a todos. Até hoje, passados aproximadamente 40 anos do início do movimento, alguns poemas ainda causam a mesma reação.

Diante do comportamento da sociedade nas décadas de 1960 e 1970, só restava às mulheres escrever poemas românticos, que refletiam sua natureza emotiva, sensível, maternal, como atesta Míccolis quando diz que “às mulheres não era permitido falar sobre temas fortes, para que sua imagem pessoal não fosse confundida com o que escreviam” (2014, p. 65).

Fato é que nem todas as mulheres se enquadravam nas mesmas regras. Leila Mícolis defende que houve e ainda há uma Geração 70, argumentando que existem 25 anos de diferença entre essa geração e a Geração de 45, e propondo seu início com a Marginalia e a Tropicália em 1960. A autora também advoga a favor da continuidade dessa Geração 70 até os dias atuais, porque um de seus traços marcantes é o questionamento das estruturas de poder, além da informalidade, transgressão, humor, ironia e liberdade de expressão, traços que – sob outra capa – aparecem ainda na poesia dos dias de hoje.

Quanto ao que se refere à produção poética das mulheres na Geração 70, Leila Mícolis comenta que essa produção se rebelou contra o “secular universo feminino que lhe fora imposto, construído de jargões, comportamentos estereotipados e de uma fala manipuladora, repressora, castradora, enraizada em seu cotidiano” (2014, p. 72).

Defendendo a recuperação do feminino do substantivo poeta, Leila Mícolis se posiciona favoravelmente ao uso da palavra “poetisa” a fim de voltar a conceder dignidade e respeito ao substantivo. Essa defesa vem de encontro ao posicionamento da autora que muitos acreditavam ser verdadeiro, quando declarava que ela era poeta, porque “em poetisa todo mundo pisa”. Nesse poema, a poetisa usou todo o sarcasmo para criticar o fato de que somente os poetas tinham valor. Quando Leila Mícolis propõe a volta do uso do substantivo poetisa, ela quer acabar de vez com a ideia de que só os poetas têm valor e pretende eliminar o menosprezo que *poetisa* carrega.

A poesia de Leila Mícolis e outras autoras dessas décadas tem os pés fincados no chão e anda de mãos dadas com a realidade, sem amenizações. As autoras desconstruíram a falsa e distorcida imagem que se fazia das mulheres, que passaram a exigir participação social mas sem negligenciar a afetividade (2014, p. 73).

Dentre as várias autoras que se destacaram, Leila Mícolis foi uma das mais publicadas, aparecendo em mais de 70 antologias e coletâneas, desde 1966 a 2011, como *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda de 1976 e

*Dândis, estetas e sibaritas*, de 2006. Nesta coletânea, Leila participou com um ensaio sobre a obra do amigo Glauco Mattoso.<sup>6</sup>

A obra de Leila Míccolis pode ser dividida, de acordo com a própria autora, em duas etapas. A primeira, indo de 1965 a 1981, se caracteriza por uma forte agressividade, e a outra, que perdura até os dias atuais, é mais sarcástica. A explicação para essa mudança na abordagem estava na necessidade de produzir poemas que tivessem uma linguagem mais cênica, direcionada ao humor. Desde o início, o alvo de Leila Míccolis era o doméstico e o cotidiano. Essas manifestações de agressividade e de erotismo não eram de forma alguma gratuitas; ao contrário, serviam como forma de romper com a hipocrisia que dominava as relações entre homens e mulheres.

Essas autoras conseguiram quebrar várias das barreiras forçando uma abertura e conquistando elas mesmas o caminho para a liberdade de expressão. A poetisa “saiu de sua passividade, abriu algemas, derrubou paredes da casa, e se jogou no mundo” (MÍCCOLIS, 2014, p. 104).

O choque inerente a essa nova poesia ainda persiste. Muitos se escandalizaram com os poemas de Leila Míccolis na época e ainda se escandalizam atualmente. Perdura uma certa resistência a essa literatura livre, que fala o que quer e coloca as mulheres no comando da situação e nada conformadas com o papel que ainda é reservado a elas. Hoje, assim como antigamente, se espera que a mulher seja a dona de casa e mãe perfeitas, com o (b)ônus de terem que ser também excelentes profissionais. E, mesmo com tanta liberdade conquistada, as mulheres que ousam romper os padrões ainda são vistas com certa resistência.

Dentre várias características comuns ao dandismo e à poesia 70, está a transgressão. É curioso perceber que não houve no movimento dandista nenhuma poetisa porque a elas não era permitido nenhum tipo de manifestação fora dos padrões, mas a poesia da Geração 70 se recusava a aceitar padrões conservadores e moralistas que sopravam da classe média acuada e reprimida pelos ares autoritários do período militarista.

O que essa poesia fez foi criar uma nova estética (2014, p. 113) intervindo na poesia canônica. Tanto os dandistas quanto as poetisas foram

---

<sup>6</sup> Para verificar a lista completa das coletâneas das quais Leila Míccolis participou, vale dar uma olhada em seu site pessoal, [http://www.blocosonline.com.br/sites\\_pessoais/sites/lm/leila/leilad02.htm](http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilad02.htm)

bastante impopulares, embora atualmente ambos os movimentos já tenham recebido o aval da academia e muitos desses autores já sejam, ironicamente, considerados canônicos.

Essa é a poesia marginal, aquela produzida às margens da imprensa convencional, com os poetas participando de todas as etapas do processo. O grande problema de se chamar a poesia de marginal (Chacal a chama de “magistral”) é acabar rotulando a poesia culta de séria e a outra de marginal, como forma de desabonar seu valor. A marginalidade da poesia se limitava aos meios de produção, mas os poetas e poetisas não eram tão marginais assim. Muitas delas tiveram uma formação “convencional” (acadêmica, universitária), e desse movimento participaram advogados, universitários, professores, publicitários, jornalistas e tradutores. Talvez por isso a Geração 70 tenha produzido uma poesia plural, com várias manifestações que não se restringiram a livros; ao contrário, foram além, através da poesia experimental, poesia visual, haicais, etc.

A análise de Leila Mícolis nos dá uma visão lúcida sobre a importância da produção poética das mulheres para o panorama da literatura brasileira. Para ela, essa poesia rompe com a lírica tradicional, insurgindo-se “contra a submissão dos usuais padrões e ‘feminilidade’” (2014, p. 131). A literatura marginal, da qual essas autoras fizeram parte, era prática e, embora não tivessem um comprometimento teórico, elas estavam sintonizadas com as correntes teóricas e com o debate dos estudos coloniais e pós-coloniais que atingem a relação entre opressor e oprimido. Essa produção poética ajudou a mulher a “repensar sua identidade, seus gostos, seus gestos e valores, sem achar que era da sua natureza agir inatamente” (2014, p. 131-132).

É nesse momento que paramos para pensar no papel desempenhado por Leila Mícolis e de sua poesia em toda essa mudança ocorrida há aproximadamente cinquenta anos. Mícolis foi ousada e até despuorada ao retratar a sociedade das décadas de 1960 a 1980. Como testemunha das mudanças e participante ativa delas, Mícolis teve o privilégio de presenciar a renovação das ideias e dos costumes há muito arraigados na sociedade. Seus poemas participam dessas mudanças que se deram num período tão conturbado para o país, como foram as décadas de 1960 a 1980.

Por isso, é possível afirmar, sem medo de equívocos e embasados na teoria sobre o testemunho proposta sobretudo por Márcio Seligmann-Silva, de que é válido estender a noção de literatura de testemunho para outras manifestações, que não somente os dolorosos e impressionantes relatos dos traumas vividos em decorrência de genocídios.

Partiremos agora para uma análise mais detalhada dos poemas de Leila Míccolis, a fim de verificar o teor testemunhal neles. Para isso, dividiremos os poemas de Leila Míccolis em temas que representam, cada um a seu modo, o testemunho do cotidiano, bem como das mudanças sociais e comportamentais que fervilhara, nas décadas a que esse estudo se dedica.

### 3.1 POESIA ERÓTICA

A sexualidade, muito presente em diversos poemas dessas autoras, tinha uma função que ia além do sexo pelo sexo, pois o tema se estende, e se entende, também como uma dura crítica à sociedade. Leila Míccolis cita o poeta e ensaísta Cláudio Willer que, sobre essa sexualidade, comenta que as mulheres se colocavam na posição de sujeito de prazer e não mero objeto. O erótico era uma resposta à mentalidade falocrata, em uma sociedade dominada por homens. Leila Míccolis se utiliza da sexualidade e do erótico para atacar as instituições e dizer que esse erotismo não é gratuito, ao contrário, está em perfeita consonância com a época em que foi produzido. Wilberth Salgueiro, em seu livro *Lira à brasileira: erótica, poética, política* comenta que o “tema erótico na poesia tem sido, proporcionalmente à sua incontestável importância, muito pouco investigado e que raríssimos são os estudos que se dedica(ra)m a percorrer, comparativa e verticalmente, o assunto, em busca de semelhanças e diferenças estéticas e históricas, formais e ideológicas” (SALGUEIRO, 2013, p. 135).

Para tanto, faz-se necessário cartografar a produção poética de Leila, tendo em mente que seus poemas estão contextualizados com o momento histórico do país de que a autora foi testemunha e porta-voz. Faremos também um breve comentário do que pode ser considerado erótico na literatura.

É interessante notar que a noção de erotismo, ou sua própria manifestação, vem se modificando ao longo do tempo, de acordo com o desenvolvimento da sociedade. Até bem pouco tempo atrás, o erotismo tinha como foco o prazer do homem. A mulher era apenas o objeto desse prazer. Numa sociedade machista, à mulher não era permitida muita coisa. Maria do Socorro Batista Barbosa comenta:

[...] em virtude da própria situação em que a mulher se encontrava até meados do século XX, o erotismo era, quase sempre, discutido a partir do uso que alguns textos masculinos faziam do corpo e da sexualidade da mulher, sempre pensando no homem como aquele que sentiria prazer, sendo a imagem feminina o objeto e a causa desse prazer. Tendo sua sexualidade negada e tolhida por séculos de dominação, opressão e silêncio, as escritoras tinham pouco espaço para falar de seus corpos, de seus desejos, de seus prazeres. (BARBOSA, 2009, p. 1)

Autoras como Leila Mícolis foram responsáveis por expressivas mudanças, através de uma crítica ácida ao que estava estabelecido em termos comportamentais. Não só no Brasil, mas em grande parte do mundo, especialmente entre as décadas de 1960 e 1980, ocorreu um período de grande liberação sexual e emancipação feminina. Por muito tempo, o que aconteceu foi que, no jogo do erotismo, o parceiro masculino era o dominador, enquanto à mulher cabia o papel de submissão e passividade. A mulher não tinha domínio sobre o próprio corpo, muito menos de sua sexualidade. Esse panorama só começou a alterar com a emancipação feminina comentada logo acima. A escrita feminina hoje, inclusive a erótica, passou a ter o corpo da mulher como seu próprio objeto de prazer: “Hoje acordei com uma coceira no hímen”, já dizia um conhecido verso de Ana Cristina Cesar (1998, p. 96).

A presença do erótico em Leila não é gratuita – e, ainda que fosse, já seria um sintoma de um estado de desrecalque. No entanto, Leila Mícolis sempre foi uma autora altamente engajada, testemunha e crítica de uma sociedade altamente machista. Quando encontramos o erótico na poesia de Leila, notamos que sua utilização se dá como forma de criticar, com ironia e humor geralmente, o comportamento machista, e o que era “recomendável” pela sociedade da época para as mulheres *de família*. Na poesia de Leila o erótico e a pornografia são formas de se rebelar contra a opressão sofrida pela mulher durante muito tempo. Leila não nos poupa com eufemismos, ao

contrário, sua linguagem é direta, beirando o vulgar, mas com propósitos e alvos bem precisos.

É então que reconhecemos na poesia de Leila essa busca pela liberdade futura. Leila quer transgredir e dar um basta à hipocrisia e à repressão aos direitos, entre os quais o direito ao prazer. Para ela, infelizmente, ainda se via a mulher como rainha do lar, e mesmo às mais independentes era jogado o fardo de ser boa mãe e boa esposa, como se pode ver em “Sendas estelares”:

Eu fui um dia rainha  
e o meu reino se estendia  
do quarto até a cozinha,  
mas depois foi restringido:  
em vez de amante, o marido,  
em vez de gozos, extratos.  
Agora nem isso tenho.  
Apenas restam-me os pratos.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 108)

O que Leila subverte a ordem estabelecida, como Paulo César comenta: “ao se utilizar do elemento erótico, a poeta promove um deslocamento estratégico no campo da sexualidade, denunciando as relações de poder exercidas pelo homem sobre o sexo feminino. Leila se utiliza desse discurso para subverter a ideologia libertina, que mostra uma mulher explorada no mundo da pornografia, através de produtos elaborados do ponto de vista masculino e de textos que acabam por veicular uma propaganda degradante contra mulheres e homossexuais” (ANDRADE, 1995, p. 4).

Leila utiliza o discurso erótico para contestar valores arraigados na sociedade, que privilegia os homens e relega as mulheres à posição de coadjuvantes na sociedade, o que aproxima nossa autora das feministas da década de 1960, que queriam igualdade de direitos. Os poemas eróticos de Leila estão espalhados por toda sua obra. É interessante notar, contudo, que, na maioria desses poemas, o que Leila faz é subverter a *ordem natural* das coisas, colocando quase sempre a mulher no comando. Leila é a porta-voz das mudanças que estavam acontecendo e levantou a bandeira dos direitos das mulheres. Um dos poemas em que podemos perceber claramente essa inversão dos valores, a subversão do *status quo*, é o poema “pacto”:

Começo por reconhecer teu corpo  
 quando a cama ronca  
 e as molas vergam.  
 Depois, a exibição doente:  
 pós de cantárida e pomadas  
 responsáveis por um membro sempre ardente  
 e a ansiedade de gozar  
 – porque é costume usual o se gozar,  
 ou assim nos induzem a suportar.  
 Tu me beijas para eu quase suportar  
 e eu finjo que te gemo por amor.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 55)

Nesse poema, presente no livro *Impróprio para menores de 18 amores*, de 1976, e integrante também de *Desfamiliares*, o erotismo, à flor da pele, é um exemplo do que estamos falando. O eu lírico se mostra no controle da situação o tempo todo, mesmo que o parceiro não se aperceba disso. Nos primeiros versos do poema, há o reconhecimento do corpo, o que deixa claro que essa não é uma relação casual. No 3º verso, temos a exibição *doente* do membro do parceiro. A ironia do poema está em mostrar o parceiro apto para a relação apenas com a ajuda de certos afrodisíacos. Um deles é o pó de cantárida, que foi um medicamento usado por muito tempo na antiguidade, em especial na Grécia, produzido a partir do corpo triturado de um besouro de mesmo nome. Por muito tempo acreditou-se que esse pó era afrodisíaco porque produzia naqueles que faziam seu uso um prurido e edemas dos genitais. Pesquisas feitas posteriormente constataram que a cantárida é extremamente tóxica, podendo até mesmo matar, o que levou a sua proibição em vários países do mundo. Em “Pacto”, Leila Míccolis avalia o comportamento que era exigido tanto dos homens quanto das mulheres numa relação. Aos homens exigia-se sempre a prontidão para o ato, a vontade incontrolável de se consumir uma relação, mesmo que às custas de pomadas e cantárida, e às mulheres exigia-se uma entrega total. Nos 7º, 8º. e 9º. versos, “ansiedade de gozar / - porque é costume usual o se gozar / ou assim nos induzem a suportar”, Leila faz mais uma vez uma crítica à imposição da sociedade, que gera a prepotência e a hipocrisia dentro das relações. O homem deve ser sempre viril, pronto para o sexo e deve tirar o prazer máximo dele. Às mulheres, na maioria das vezes, cabia o papel de coadjuvante. Mas Leila Míccolis também rompe esse padrão, quando não se coloca de forma passiva ou no papel de vítima. Ela subverte a ordem, fazendo ou falando o que não se espera de uma mulher. Nos últimos

versos do poema, ela mostra que também tem o controle da situação quando diz que “Tu me beijas para eu quase suportar / e eu finjo que te gemo por amor”. O beijo já não é mais o desejado por ela, como seria esperado de uma mulher passiva, ávida por amor. Além disso, o fingimento de quem geme por amor nos deixa cientes de que o jogo é duplo. Se ele finge amar para ter sexo, ela também pode fazer isso. O eu-lírico do poema toma uma posição ativa e se comporta da mesma forma que o parceiro, usando-o também. É o pacto, ambos querem prazer, ambos se usam conscientemente, sem prejuízo para nenhuma das partes.

Em outros poemas, Leila Mícolis nos mostra essa nova relação vigente a partir da emancipação das mulheres. O erotismo por vezes é mais sutil, como nos versos de “nu masculino”: “Teu lado feminino me erotiza. / São belos, sensuais e muito caros / certos momentos gostosos em que te encaro / menos como homem e mais como menina/ [...] / ou quando em mim te esfregas / até gozar / os teus gozos sem fim [...]”; ou ele pode ser mais escrachado, como em “Reproduções”: “Trepamos como dois coelhos / para fazermos fedelhos / que dos pais serão espelhos / e treparão como coelhos”, ou ainda com apenas dois versos, como em “Vouyerismo ou Amor à primeira vista”: “Te olho / me molho”. Não importa o poema, o fato é que Leila Mícolis é aquela poeta que usa o sexo e o erotismo como forma de contestação, de crítica, e busca acima de tudo mostrar que o erotismo não tem sexo definido e que as mulheres possuem voz e devem ter os mesmos direitos que os homens.

### 3.2 POESIA POLÍTICA

Com a criação em 2011 das Comissões da Verdade, o Brasil revisita uma das mais sofridas épocas de sua história e traz com isso as dolorosas lembranças da ditadura. Caminhando paralelamente à rememoração das torturas e à busca por informações dos desaparecidos políticos, está a poesia produzida nesse período. Recentemente tivemos a publicação de poemas de dois importantes escritores da geração dos anos 1970: Paulo Leminski, com o livro *Toda poesia*, e também a antologia *Desfamiliares* de Leila Mícolis.

(Foram lançados, também, livros recuperando as obras de Chacal, Cacaso, Waly Salomão, Ana Cristina Cesar e Chico Alvim, por exemplo).

Mas qual a importância nos dias de hoje de escritores que produziram uma poesia que esteve à margem da literatura oficial? O que há ainda de novo a ser descoberto nesses poemas? Por que ler, estudar, analisar poemas que falam de uma época que – aparentemente – já acabou e que – com certeza – não se quer novamente? Qual a relevância do que foi produzido nas décadas de 1960 e 70 para a atualidade? Penso que a resposta a essas perguntas e a muitas outras não é simples, muito menos óbvia, mas pode ser pensada tomando por base vários escritos sobre a função da literatura na sociedade. Renato Franco, em livro organizado por Márcio Seligmann-Silva (*História, Memória, Literatura* – 2003), nos lembra que

As obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie, pois esta não foi ainda superada: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados (2003, p. 352).

Renato Franco ainda recorda que a literatura tem como função “A de lutar contra o esquecimento e contra o recalque, isto é, lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido” (2003, p. 352).

Dentro desse ponto de vista, temos a justificativa tanto para produção de poesia que relembre o ocorrido no período ditatorial quanto para a volta dessa poesia nos dias de hoje. Leila Mícolis, Paulo Leminski, Glauco Mattoso são oriundos dos anos de chumbo do país e hoje talvez poderiam ser incluídos em um cânone literário. Eles, em maior ou menor grau, estiveram em contato com a ditadura e com a censura às artes em geral e produziram seus escritos influenciados direta ou indiretamente pela situação política do país. Como foi muito bem colocado por Steven Uhly em seu artigo sobre a poesia de Paulo César Fonteles de Lima, outro escritor que foi preso e torturado, “a leitura destas poesias é desagradável, quase dolorosa, e essa é justamente sua força literária. Estamos diante da descida ao inferno, que recebe sua coesão interna de verdade poética e, ao mesmo tempo, autobiográfica”.

Dentre os representantes da geração marginal encontramos Leila Míccolis, que produziu a maior parte de seus poemas entre as décadas de 1960 e 1990.

Apesar de não ter sido presa, nem ter sofrido diretamente na pele as torturas impostas pelos militares, como o poeta Alex Polari, por exemplo, podemos afirmar que Leila Míccolis foi sim testemunha de uma época e de suas transformações ao longo de todo esse tempo. Em seu pioneiro artigo sobre Leila Míccolis e o testemunho, Wilberth Salgueiro afirma esperar

[...] pensar a obra de Leila Míccolis como paradigmática de parte da produção poética brasileira pós-64, seja pela abordagem obsessiva do lugar das minorias, seja pelos recursos formais utilizados, articulando, para tal empresa, a noção hegemônica (posto que múltipla) de “literatura de testemunho” (SALGUEIRO, 2007, p. 75-91).

Sua veia política nem sempre é a que nos salta aos olhos quando entramos em contato com seus poemas, mas seu lado ácido e crítico, ao contrário, está sempre presente para onde quer que olhemos. Wilberth Salgueiro comenta que,

[...] com Míccolis, reiterando um traço geracional, o humor insolente prevalece mesmo – e talvez por isso – nas piores situações de sufoco, tirania, barra pesada, vexame e angústia. Mais que a expressão do medo, típica da literatura gestada sob um imaginário do suplício físico, os versos de Leila trazem (sob a ótica, repita-se, hegemônica do tom bem-humorado) o espanto estampado (SALGUEIRO, 2007, p. 75-91).

Míccolis, com muito humor e ironia, examina os valores estabelecidos pela sociedade, em especial os que se referem às mulheres. Sua produção, entretanto, vai além de uma crítica feminista. Leila aborda assuntos diversos, com leveza e densidade, mas também com firmeza e contundência. Ignácio de Loyola Brandão diz que Leila é “moderna e entende o poder corrosivo de cada palavra” (BRANDÃO, 2013, p. 468). Há em sua obra poemas eróticos, pornográficos, infantis e feministas que mostram uma radical resistência em se adequar ao *status quo*. Ela resiste em se entregar à situação de mulher dona de casa, boa esposa, obediente e subalterna às vontades dos homens – maridos, patrões, adultos, brancos, ricos e que tais. É importante lembrar que

grande parte da produção de Leila Míccolis aconteceu nos anos de chumbo da ditadura no Brasil, o que com certeza interferiu na elaboração de seus poemas.

Um outro assunto abordado, com menos frequência, por Leila Míccolis foi a ditadura. Dentre seus muitos poemas, dos mais de 500 presentes na antologia *Desfamiliares*, poucos se referem ao tema mais diretamente. A análise desses poemas é válida porque eles se relacionam de forma mais direta com o conceito que norteia nossa dissertação, a literatura de testemunho. Nela, os autores testemunham algum evento que marcou a história de alguma forma. Esses autores podem ser as testemunhas que sobreviveram aos horrores de uma experiência traumática, ou, ainda, podem relatar algo que vivenciaram, mesmo que não diretamente. Leila Míccolis não foi presa, nem participou diretamente de nenhuma tortura, mas isso não faz dela menos testemunha da época. Seus poemas são um retrato da época em que ela viveu e mostram toda a transformação pela qual a sociedade passava naqueles anos.

“Anistia”, “Exílio”, “Mutismo”, “Adivinhação”, “Nova inquisição”, “Mau tempo” serão brevemente analisados aqui.

Adivinhação

Cadê o amigo  
que estava aqui?

A polícia comeu.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 136)

Nesse poema pequeno, publicado no livro *MPB: Muita poesia brasileira*, de 1982, de apenas 3 versos, Leila Míccolis retoma o tema e ousa tocar no nome da polícia. À época da ditadura, era comum que as pessoas suspeitas de subversão fossem presas em casa, na universidade e no trabalho, comumente não se tendo notícias delas, como na canção de Chico Buarque: “Se eu demorar uns meses / convém às vezes / você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / e pode me esquecer” (BUARQUE, 1974). Leila Míccolis se inspira nessa situação e, ao se perguntar onde está o amigo, a resposta que tem é que a polícia sumiu com ele. Isso aconteceu com várias pessoas na ditadura, durante os anos em que o regime esteve vigente e atuante. Das mais de 470 vítimas do regime militar, aproximadamente 140

militantes desapareceram, estando em muitas das vezes sob a custódia de órgãos do governo. Dessas pessoas nunca mais se ouviu falar nada, foi semelhante ao poema de Leila Mícolis. Em um momento, o amigo estava ali, no momento seguinte ele já havia sido levado pela polícia.

O humor que se descola do curto poema se produz basicamente pelo contraste entre a triste situação do desaparecimento do amigo e a forma infantil – da “adivinhação” – utilizada para registrar o mórbido período por que o Brasil atravessava. Em vez de o desfecho ser “o gato comeu”, o que se lê é que “a polícia comeu”: a substituição, metonímica, de “gato” por “polícia” antecipa e confirma a imagem, metafórica”, que se impõe no poema: o “comeu”, agora, ganha um sentido bárbaro de “prende, sequestrou, matou”. Na verdade, não é necessário muito esforço para se descobrir o que aconteceu com o amigo.

Leila Mícolis percorre um caminho ainda mais antigo e chega à Inquisição, traçando um paralelo entre as duas épocas, mostrando que, em ambos os momentos, o lado mais obscuro do ser humano marcou forte presença. A Inquisição foi instituída pela Igreja Católica na Idade Média com o propósito de procurar e processar hereges. A existência do Tribunal da Inquisição remonta ao ano de 1184 na França e sua ação se estendeu por vários países da Europa em diferentes momentos, tendo seu fim ocorrido por volta de 1965. Na busca por hereges, a Igreja se valeu de vários métodos de busca, apreensão e interrogatório dos suspeitos, utilizando inclusive, e principalmente, da tortura como forma para alcançar as confissões. Diversos métodos de tortura foram utilizados e a sofisticação – para levar pessoas à morte – atingiu alto nível. Foram criados métodos e aparelhos que ajudavam os torturadores em seus sádicos interrogatórios. As mulheres, por exemplo, se suspeitas de bruxas, eram depiladas e espetadas para que se comprovasse – ou não – sua culpa. Aparelhos como a virgem de ferro, a roda do despedaçamento, a dama de ferro e as cadeiras cheias de pregos são só alguns exemplos de quanta maldade fez parte daquele momento histórico.

Voltando ao Brasil da ditadura, conseguimos perceber muitas semelhanças entre esse período e a Inquisição. Os métodos de interrogatório, as torturas para conseguir confissão, tudo isso nos remete àquela época medieval. No livro *Brasil nunca mais*, organizado por Dom Paulo Evaristo Arns, temos descritos vários métodos de tortura que se assemelham e muito aos da

Inquisição. Há também no livro um comparativo entre os métodos dos inquisidores e dos militares. Os tribunais da Inquisição não seguiam ordem jurídica alguma e os processos não obedeciam às formalidades do direito (ARNS, 1985, p. 10).

A tortura foi aos poucos desaparecendo e assim permaneceu por um bom tempo. Na análise histórica que consta do livro *Brasil nunca mais*, é dito que no Brasil Colônia o açoite, a prisão dos negros e até o emparedamento e a quebra de dentes e ossos eram práticas permitidas aos donos de escravo.

A volta da tortura, com força total, aconteceu com a 2ª guerra mundial como método privilegiado de interrogatório, especialmente aos presos de guerra em campos de concentração nazistas. O genocídio dos judeus e todo o horror da segunda guerra resultaram na Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, que visava controlar e tentar acabar com esse tipo de prática.

Embora esse esforço pelos direitos humanos tenha sido feito, o fato é que a tortura foi amplamente usada pelos países dominados por uma ditadura, como foi o caso do Brasil das décadas de 1960 e 1970. No levantamento feito pelo projeto Brasil Nunca Mais, os tipos de tortura são listados e eles incluem ameaças das mais variadas, violência sexual, tortura com instrumentos perfuro-cortantes, tortura com aparelhos e tortura psicológica. O objetivo dos torturadores era promover a cisão entre corpo e mente.

Além do horror de quem era preso, os cidadãos comuns não eram poupados da repressão e sofriam também com a censura e com o medo. A repressão agia com mão de ferro, vigiando a tudo e a todos, inclusive com relação às ideias. O conhecimento era perigoso e podia levar a pessoa à prisão.

O poema “Nova Inquisição” aparece pela primeira vez no livro *Em perfeito mau estado*, de 1987. Embora sua publicação tenha ocorrido dois anos após o fim oficial do regime militar, ele reflete bem o que foi essa época:

Minha fama é negra,  
sou mau elemento;  
censurarão meus versos  
pra servir de exemplo?  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 194)

Já no título a poetisa deixa claro que ele trata de uma *nova inquisição*. Em apenas quatro versos, temos uma ideia do peso da repressão da época. No 1º verso a autora já ironiza sua situação comentando que sua fama é negra. Devemos ter em mente que a fama das poetisas da poesia marginal não era das melhores. Elas, como já foi dito, iam de encontro ao que era considerado de bom gosto, assim como agiram na contracorrente do que os bons costumes mandavam para as moças de família. No 2º verso, temos essa ideia sendo reforçada, o mau elemento. Os poetas e artistas, em geral, eram tidos como vagabundos e pior ainda se fossem mulheres, preconceito que perdurou por muito tempo. Nos dois últimos versos, Leila Mícolis se volta para a censura. Era prática comum da censura tentar vigiar tudo o que era produzido, fosse na música, no teatro, na televisão ou na literatura, e aos censores cabia o papel de cortar tudo o que não fosse permitido, através de regras que eles mesmo faziam. Com isso, muitos artistas tiveram suas obras mutiladas pela ignorância de pessoas despreparadas que viam ameaças em todos os lugares. O poema de Leila Mícolis termina sugerindo que seus versos seriam censurados para servir de exemplo, bem à maneira de como os militares agiam, punindo alguém como exemplo de conduta a não seguir.

No poema ainda, Leila Mícolis mesmo diante de um tema violento como o da censura, encontra espaço para o humor de forma a desanuviar o ambiente e, quem sabe, chamar a atenção do leitor (ou espectador, quando recitado) para o contraste entre o teor “triste” e a elaboração chistosa. Quando diz, por exemplo, “Minha fama é negra”, ela resgata a expressão “a fome é negra”. Não escapa, também, a indicação do preconceito racial, com a qualificação pejorativa da pessoa “negra” como “mau elemento”.

Embora os poemas de Leila Mícolis sejam em sua grande parte irônicos, ou utilizem bastante o recurso do erótico para expor sua opinião, faz-se necessário reconhecer em Leila Mícolis a pluralidade de temas e abordagens. Sua poesia política continua criticando a ditadura, a repressão e a censura. O poema “Mutismo” tem em comum com os outros, além da crítica à ditadura, os poucos versos. Mícolis não precisava de muito para dar seu recado. Poesia é síntese, concisão, condensação. Basta dar uma olhada em “Fuzilamento”, de 1982 (*MPB: Muita poesia brasileira*):

Apontar...  
 Atirar...  
 Gool...  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 155)

Apenas três palavras em três versos dão conta do recado que a autora quer passar. Em “Fuzilamento”, Leila Míccolis ironiza o fato de que o futebol serve de ópio para o povo, tirando o foco do que realmente importava, a violência por parte dos militares na ditadura. Basta lembrar que o governo militar contou com o amplo apoio dos meios de comunicação – em especial a Rede Globo – para alienar a sociedade sobre o que acontecia onde ninguém podia chegar. Nada melhor do que o futebol para servir ao propósito do governo, especialmente quando lembramos que o Brasil foi campeão da Copa de 70, década em que a ditadura, a repressão e a tortura tiveram seu auge.

O poema “Mutismo” tem apenas 6 versos, de 1 a 8 sílabas, e rimas que “incomodam”:

Esse minuto de silêncio,  
 tenso,  
 que nos incomoda há tantos anos  
 feito uma íngua,  
 não é homenagem póstuma  
 é que nos cortaram a língua.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 129).

O minuto de silêncio já nos remete imediatamente à ideia de homenagem a alguém que morreu, a quem no geral se presta respeito. Entretanto, essa ideia é contraposta já no 2º verso, que mostra que o silêncio é tenso, ideia complementada pelo 3º verso em que esse silêncio incomoda há tantos anos, o que se refere, provavelmente ao silêncio imposto pela ditadura militar. No 4º verso, a autora compara o incômodo do silêncio à íngua, problema que surge como uma resposta do corpo a uma inflamação. Essa inflamação poderia ser oriunda de um problema físico mesmo, como uma reação às pancadas ou até mesmo poderia representar o governo militar, que deixou a sociedade doente e que incomodou a muitos. A íngua também é um dos sintomas do câncer, e metaforicamente a repressão e o regime militar poderiam ser considerados um câncer na sociedade que precisasse ser extirpado. O 5º verso – “não é homenagem póstuma” – complementa a ideia de

que o silêncio é forçado, como fez a censura. E por fim o 6º verso – “é que nos cortaram a língua” – deixa claro que a censura realmente pesou a mão nos anos do regime militar. Embora no início da ditadura a censura tenha sido mais branda, a partir de 1968 com a publicação do AI-5 as coisas começaram a ficar mais restritas, seguindo dessa forma até meados de 1975, quando a abertura política começou a acontecer, mesmo que lentamente. Foi na década de 1970 que se deu um recrudescimento da censura aos livros, jornais, música e espetáculos. Os jornais e os canais de televisão foram as maiores vítimas da censura, sendo controlados de perto pelo governo, principalmente após a publicação do Decreto-Lei 1.077 de 26 de janeiro de 1970 que, amparado na ideia de proteção da moral e dos bons costumes, visando “proteger a instituição da família” e considerando que vários canais de televisão e revistas publicavam coisas obscenas, decretava que tais manifestações não seriam toleradas e institucionalizava a censura através de seu artigo 2º, que deixava nas mãos do Ministério da Justiça “verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior”<sup>7</sup>.

As décadas de 1960 e 1970 foram realmente épocas de contradição. Ao mesmo tempo em que o Brasil atravessava um de seus piores momentos políticos, as pessoas viam o país crescer absurdamente, como há muito tempo não se via – mesmo considerando que esse crescimento trouxe graves consequências. Em um momento de repressão, censura, delação, era difícil saber em que ou em quem acreditar. Como ter certeza de que aquele amigo ou parente não ia entregar a família inteira para que sua tortura acabasse? Como acreditar no que se via na televisão ou se lia no jornal, se a censura só liberava o que era de interesse do governo e se muitos meios de comunicação foram comprados e serviram como instrumento de propagação do que o governo queria? Nesse clima de desconfiança é que Leila Mícolis escreve o poema “Contradições”, do livro *Silêncio relativo*, de 1977. O poema reaparece em *Desfamiliares*, de 2013, com uma epígrafe da música “Bom conselho”, de Chico Buarque.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 04 nov. 2014.

A música de Chico Buarque foi escrita em 1972 especialmente para o filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues. O paradigma das situações aparece na letra de “Bom conselho” todo o tempo. A epígrafe utilizada por Leila Míccolis já dá o tom de contradição que ela deseja explorar em seu poema: “Ouça um bom conselho / Que lhe dou de graça”, contrariando o que sempre se escuta sobre os conselhos – se fosse bom, ninguém dava, vendia. Além desse trecho usado por Leila Míccolis, a música de Chico Buarque também apresenta essa contradição em outros versos, como (a) “quem espera nunca alcança”, (b) “Faça como eu digo / Faça como eu faço / Aja duas vezes antes de pensar”, (c) “Devagar é que não se vai longe” e em (d) “Eu semeio o vento / Na minha cidade / Vou pra rua e bebo a tempestade”. O que Chico pretende é transgredir o comum, como bem analisou Silvano Santiago:

Como recurso propriamente poético, encontramos em Chico um desejo de trabalhar, sob forma de transgressão, com a memória popular, com a verdade comunitária, com o intuito básico de apenas provar o equívoco dessa memória e dessa verdade, num processo de descondição coletivo, mas essencialmente operado no nível linguístico. Tanto o provérbio “Quem espera sempre alcança”, como o outro, “Quem semeia vento colhe tempestade”, são transportados para o lado de lá, num movimento de inversão, semelhante ao que encontrávamos na canção de Caetano (dois e dois são quatro!). O primeiro provérbio passa a significar que está provado que quem espera nunca alcança, enquanto o perigo que é indicado pelo segundo provérbio é sorvido deliciosamente pelo cantor (“bebo a tempestade”) (SANTIAGO, 2009, p. 230).

Em “Contradições” – como o próprio nome já diz – a autora brinca com outros provérbios, revertendo sua ordem e mostrando mais uma vez uma crítica ao regime militar.

“Ouça um bom conselho  
Que eu lhe dou de graça  
Inútil dormir que a dor não passa.”  
Chico Buarque

Foi na vida que aprendi  
a interpretar às avessas  
os provérbios, pois na prática  
as verdades são inversas:  
quem não deve é quem mais teme,  
há quem cale e não consinta,  
e o diabo é exatamente  
tão feio quanto se pinta.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 77)

A interpretação às avessas de que o poema fala foi aprendida na vida. Nele a autora comenta que na vida “as verdades são inversas” e os versos nos remetem imediatamente à situação da ditadura militar: “quem não deve é quem mais teme, há quem cale e não consinta e o diabo é exatamente tão feio quanto se pinta”. A situação da população era, assim, retratada por Leila Míccolis no poema. O medo era constante e ninguém estava livre das desconfianças do governo. Além disso, os versos finais nos remetem às sessões de tortura, quando as pessoas calavam para não entregar colegas, mas calavam sem concordar com o que lhes era imposto. A ditadura, a censura, as torturas são representadas no poema pela ideia do diabo: o poema, ao contrário do provérbio, afirma que ele “[...] é exatamente tão feio quanto se pinta”. A ousadia desse poema, considerando que ele foi publicado em pleno regime militar, só se compara à capa do livro onde ele está, *Silêncio Relativo*<sup>8</sup>.



A capa foi feita pelo artista plástico Hildebrando de Castro<sup>9</sup> – que também fez a capa de *Em perfeito mau estado*, de 1987 – e mostra um desenho em três planos. No segundo plano, o maior e que nos chama mais a atenção, está um militar, meio deformado, com feições animais, com os olhos cobertos por seu quepe. O uso do humor negro e das imperfeições também são marcas registradas do artista pernambucano. O interessante da capa é que o suposto militar está com a farda aberta que mostra uma gravata, ou um lenço mal amarrado, bem ao estilo dos anos 1970. Seus olhos cobertos

<sup>8</sup> Imagem Disponível em: <http://www.bchicomendes.com/capabib/09608903.JPG>. Acesso em 25 nov. 2014

<sup>9</sup> Para uma ideia mais detalhada sobre a obra de Hildebrando de Castro recomenda-se uma visita à sua página pessoal: <http://www.hildebrandodecastro.com.br/>

pelo quepe, que é um símbolo do militar, são uma indicação de que ele nada vê e que sua obediência ao regime militar é cega.

No terceiro plano, o fundo da capa, vemos barras atrás do militar, o que nos remete à ideia da prisão, que se relaciona diretamente com o título do livro, *Silêncio Relativo*. Podia-se falar, mas pouco. Podia-se calar, mas nem sempre. Tanto o falar quanto o calar eram relativos. Por fim, o mais curioso sobre a capa é que no primeiro plano, na parte de baixo, vemos uma mão feminina surgir. Essa mão feminina é a grande afronta da capa e segundo Leila Míccolis é de certa forma uma afronta à repressão em todos os níveis.

A leitura dos poemas de Leila Míccolis nos traça um amplo panorama da ditadura. Desde o início, sua atuação, suas consequências e sequelas e seu fim. Cada um de seus poemas políticos representa um desses momentos. Em “Mau tempo”, Leila Míccolis relembra o clima tenso e pesado que dominava a atmosfera daqueles anos de chumbo. O poema foi dedicado a Socorro Trindade, que é o nome literário de Maria do Socorro Trindade de Oliveira. Jornalista, ficcionista, poeta, tradutora e militante política, a autora pertence à geração literária pós-1968 (decretação do AI-5) e sua produção poética está marcada pela resistência. Participou ativamente de movimentos culturais e jornais da época, como o *Pasquim*. Socorro foi ferrenha opositora ao regime ditatorial, o que é reforçado pelo poema de Leila Míccolis dedicado a ela:

Coração assustado  
à espreita de aparições,  
o temor constante,  
o sobressalto até pelos estalos da madeira,  
pelas sombras, pesadelos  
e todas as tocaias que rondam no escuro,  
e a perspectiva sombria de não se estar vivo  
no outro dia.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 200)

O poema se distribui em 8 versos e neles Leila Míccolis relata o sentimento de medo que estava presente todo o tempo nas pessoas. Mesmo aquelas que não estavam diretamente envolvidas no combate à repressão temiam por si ou por algum amigo ou parente. Os militares faziam suas buscas e apreensões dos suspeitos, mas muitas vezes essa ação incluía familiares, principalmente aqueles mais próximos aos suspeitos. O medo e o temor eram constantes e são representados no poema pelo coração sempre assustado e a

sensação constante de que alguma coisa muito ruim poderia acontecer a qualquer momento. Todos estavam na mira dos militares, mas algumas categorias mereciam “vigilância especial”, como os jornalistas, os professores universitários e os artistas em geral. Contudo, os militares não agiram sozinhos. Existia na sociedade um grupo de pessoas que defendia ardorosamente a direita, assim como os comunistas defendiam a esquerda. Um dos grupos que ajudou a propagar o terror foi o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que surgiu em 1963, do qual participavam intelectuais e estudantes que se dispunham a combater ferozmente os *(mal)ditos* comunistas. No início suas ações se restringiam a tumultos e ameaças, mas a situação se modificou drasticamente após a implantação do Regime Militar. Dentre as várias ações do grupo estão a invasão ao teatro Ruth Escobar, quando o elenco de Roda Viva foi espancado, e o sequestro, tortura e morte do Padre Antônio Henrique Pereira Neto, colaborador do Arcebispo de Olinda, Dom Helder Câmara. A caçada aos comunistas não se ateve a esse grupo somente. Existem relatos de pelo menos mais três grupos que agiram da mesma forma, a Ação Anticomunista Brasileira (AAB), a Frente Anticomunista (FAC) e o Movimento Anticomunista (MAC). Certamente esses grupos, assim como os militares, não agiam às claras. Tudo era armado na surdina, “pelas sombras”, em “tocaiais que rondam no escuro” para não dar tempo de os subversivos fugirem. A “perspectiva sombria de não se estar vivo no outro dia” era uma constante. As pessoas que eram presas não sabiam quanto tempo ficariam naquela situação, muito menos se saíam vivas da prisão. Mesmo tentando negar veementemente ou esconder da população o que acontecia – com o grande apoio da mídia – na época e até hoje, é certo que a tortura não era algo desconhecido de parte da população. Em entrevista dada à revista *Veja*, de 10 de dezembro de 1969<sup>10</sup>, o psiquiatra Antônio Sapienza, que na época tratava de vítimas de tortura, comentava que

O processo de tortura [...] cria um clima de terror que age sobre todas as pessoas que nem têm um envolvimento político. Acentua sintomas e ideias de perseguição. Gera apreensão, expectativa, quase que um pânico generalizado. Cria-se um clima de ansiedade que a gente percebe no ar. E esse clima acaba transportando-se para outras áreas não especificamente ligadas ao aspecto político, interferindo na produtividade e relacionamento familiar (SAPIENZA, 1969).

<sup>10</sup> Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 30 nov. 2014.

Complementando a noção de que o medo e o terror estavam instalados efetivamente, analisamos o poema “Reunião”, publicado originalmente em *Silêncio relativo*, de 1977, talvez um dos livros mais políticos e de crítica mais contundente de Leila Míccolis. É um poema que destoa do conjunto da obra da autora carioca, não pelo tema, mas pelo fato de ser em prosa. Nele, a autora relata o temor:

quando os copos da casa se quebraram todos ao mesmo tempo, o longo cortejo das falas se desviou das histórias e houve quem temesse a represália dos cacos, quem temesse por ser noite, por estar na sala ou no quarto, por mexer-se ou ficar inerte, por ter ouvidos que ouviram e por ainda lembrar dos copos inteiros antes da queda (MÍCCOLIS, 2013, p. 87).

O quebrar de copos nos remete, considerando o contexto da década de 1970 em que o poema foi publicado, a uma invasão dos militares a uma casa, ou a um aparelho. A interrupção da conversa acontece com o quebrar de todos os copos ao mesmo tempo e o que acontece em seguida é o cessar da conversa. Os cacos quebrados nos lembram as pontas de vidro que podem cortar, o que pode remeter a uma forma de tortura. A represália dos cacos poderia ser entendida como a represália daqueles que tinham o poder de machucar, os militares. O medo está novamente presente aqui, o medo da noite porque era nesse momento preferencialmente que as coisas aconteciam. O medo era tão grande que ocupava todos os espaços, todas as situações, “na sala, ou no quarto”, medo de “mexer-se ou ficar inerte”, medo de ter escutado alguma coisa. Durante o regime militar prendia-se, além dos considerados subversivos, aqueles que tinham um relacionamento mais próximo com eles, mesmo que inocentes. Saber alguma coisa, ou ter escutado alguma coisa tornava o inocente em mais um suspeito. Há vários relatos em revistas da época que comprovam que qualquer pessoa poderia ser considerada suspeita e apanhava até que se provasse o contrário. A reportagem da revista *Veja* de 10 de dezembro de 1969, citada anteriormente, foi bastante ousada quando relatou em oito páginas a origem da tortura e opiniões de defensores da prática. Opiniões como a do delegado Eldes Schenini Mesquita, que não condenava a tortura, mas sim a dosagem em excesso da violência<sup>11</sup> ou do

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 27 nov. 2014.

inspetor geral das polícias civis na França à época da Guerra da Argélia, Roger Willaume, que dizia num relatório que “os métodos de água e eletricidade, desde que cuidadosamente usados, produzem um choque que é mais psicológico que físico e não constituem, portanto, crueldade excessiva”. Assim pensavam os torturadores que sadicamente interrogavam os suspeitos de subversão. A leitura dos relatos da tortura é surreal e nos faz pensar até que ponto o ser humano pode chegar em sua crueldade quando tem o poder em suas mãos. A reportagem também relata casos de pessoas que foram presas e espancadas ou que sofreram tortura psicológica. Um dos relatos é o do dentista José Luis Andrade Maciel, que foi preso injustamente no dia 12 de outubro de 1969 quando voltava para casa. As torturas psicológicas sofridas por 8 dias causaram um trauma tão grande que o dentista entrou em depressão e decidiu sair de São Paulo e se instalar em uma cidade no interior da região sul do país. Esse é apenas um dos vários casos de tortura que se seguiram nos anos de regime ditatorial.

Muitos dos que foram perseguidos conseguiram fugir para os países vizinhos e seguiram em exílio voluntário para a Europa quando perceberam que a situação do país não se modificaria em pouco tempo. O site Memórias Reveladas foi criado no Arquivo Nacional com a finalidade de reunir informações sobre a história recente do país e coloca à disposição do público os arquivos sobre o período entre as décadas de 1960 e 1980 e, assim, das lutas de resistência à ditadura militar, quando imperaram no país censura, violação dos direitos políticos, prisões, torturas e mortes. Trata-se de fazer valer o direito à verdade e à memória<sup>12</sup>. No site é possível ter acesso a informações que ficaram por muito tempo escondidas nos porões dos arquivos da ditadura. As pesquisas mostram que os exilados brasileiros eram de classe média, intelectualizados, embora ainda houvesse trabalhadores rurais, operários e pessoas com baixo nível de escolaridade. Se é verdade que podemos tirar algo de bom em toda experiência, no caso do exílio seria sem dúvida a oportunidade de conhecer outras culturas e voltar ao país fortalecido e com uma visão de mundo mais abrangente. O poema de Leila Mícolis

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1&sid=2>. Acesso em: 27 nov. 2014.

relembra as adversidades pelas quais o combatente do regime e futuro exilado passou:

Teus, os massacres  
 – radares, censores, chicotes –  
 as bombas carpideiras  
 os enferrujados autômatos  
 o olhar vago  
 as mãos lavadas  
 teus, a forc(ç)a  
 o suor transpirado inútil  
 o ódio a navalha  
 dessangrando o corpo  
 que em silêncio berra  
 (E os teus da terra?)  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 110)

No poema de 12 versos, a autora mostra os percalços de quem tentou lutar contra a opressão do regime e que acabou, voluntariamente ou não, sucumbindo ao exílio e mostra também algumas das agruras experimentadas pelos presos políticos durante a prisão. Vários substantivos relacionados à tortura e à repressão estão no poema: radares, censores, chicotes, a navalha. A autora também relaciona algumas das sequelas das torturas, como os enferrujados autômatos, o olhar vago e o silêncio que berra. O último verso do poema tira o foco do exilado e o leva para aqueles que ficaram para trás, os “teus da terra”, lembrando que, além do exílio em sua maioria forçado, os que passaram por isso tiveram que suportar o fato de ficar longe de seus entes queridos, sem poder voltar para o país.

Fechando o ciclo dos poemas políticos de Leila Míccolis dentro de uma proposta de análise daqueles que se refiram ao início da ditadura, seus atos e consequências e seu fim, vamos analisar o poema “Anistia”, tendo como base a ideia de que a poesia de Leila é sim um testemunho das misérias e dores do cotidiano, tanto quanto um registro legítimo das mazelas da ditadura. O poema apareceu primeiramente em *Respeitável público*, livro publicado em 1980, e agora em *Desfamiliares*:

Comungo da ira fraterna,  
 molho o dedo na lágrima benta,  
 e na saída da igreja  
 minha culpa expiarei:  
 darei esmolas ao homem

que torturei.  
(MÍCCOLIS, 2012, p. 107)

A palavra que dá nome ao poema já é por si só bastante significativa. Anistia aqui pode ter dois sentidos. O da Anistia, na forma da lei 6.683, promulgada pelo presidente João Batista de Oliveira Figueiredo em 28 de agosto de 1979 e que foi concedida a todos aqueles que no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979 haviam cometido crimes políticos ou conexos com estes. A Lei da Anistia voltou à baila recentemente, com os depoimentos dados à Comissão da Verdade, justamente porque essa lei chamada de “anistia de mão dupla” beneficiou tanto os presos políticos quanto os militares que participaram das torturas nos órgãos do governo. Hoje, mesmo depondo e confessando seus crimes nas sessões das comissões da verdade que acontecem pelo país, esses militares não podem ser julgados, muito menos condenados por seus crimes. Como bem nos lembra Edson Teles, quando fala em especial da situação dos desaparecidos, “a lei da anistia instituiu um atestado de paradeiro ignorado, de morte presumida, eximindo o Estado de apuração das circunstâncias e responsabilidades e mesmo do paradeiro dos corpos” (TELES, 2009, p. 585).

Um outro significado possível para Anistia é o que aparece quando buscamos sua etimologia. A palavra vem do grego e significa “esquecimento”. Esquecer é o que se espera que o torturado faça. A fim de seguir adiante, continuar levando uma vida normal sem enlouquecer com tantas lembranças, espera-se que a vítima esqueça o que passou. Esse esquecimento foi incentivado pelo governo com a própria Lei da Anistia. Uma vez perdoados os crimes políticos, o que se pede em troca é que o torturado ignore o passado. Nesse ponto, a arte vem a ser aliada da vítima. Ela é a responsável por não permitir que se esqueça. Em nenhum momento pode-se deixar de lado essa parte da história que deixou marcas tão profundas nos presos políticos, mas também em suas famílias, que sofreram junto com eles os horrores desse período. As sequelas estão em todos: torturados, pais, mães, filhos, companheiros, irmãos, amigos.

O poema de Leila Míccolis tem essa função. É um poema pequeno, de apenas uma estrofe, com seis versos. A metrficação dos versos é irregular e o

poema apresenta rima em /e/ em quase todos, alternadas em expiarei / torturei e toante em fraterna / benta / igreja.

O 1º verso, “Comungo da ira fraterna”, nos situa no cenário do poema – a igreja (que vai ser explicitado no 3º verso). A autora não deixa de fazer sua crítica à instituição religiosa, mesmo correndo o risco de causar revolta entre os mais conservadores. É de conhecimento de todos que a Igreja desempenhou papel fundamental à época do golpe militar, desestabilizando o governo de João Goulart. A igreja católica temia que a simpatia de Jango pelo comunismo levasse o país a uma situação que não era interessante para eles. Com a “Marcha da família, com Deus, pela liberdade” em 1964 e que reuniu aproximadamente 500 mil pessoas, a Igreja mostrava todo seu repúdio ao então presidente e às suas ideias esquerdistas. Repúdio que era compartilhado por grande parte da sociedade que também temia os atos terroristas e a instalação do comunismo no país (basta observar a massiva participação da população na marcha).

Steven Uhly afirma que “a resistência democrática brasileira era muito fraca. A sociedade brasileira não era acostumada com a democracia e sim com regimes autoritários, e via, por isso, na ditadura militar o menos pior. A resistência era facilmente rotulada e perseguida como terrorista, muitas vezes com a ajuda da população na descoberta e prisão de seus membros” (UHLY, 2006). Basta, para isso, lembrar da existência do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que contou com a participação de vários estudantes, policiais e intelectuais que apoiavam a ditadura militar. O apoio da Igreja ao golpe militar durou até o momento em que ela percebeu que havia sido enganada pelo governo que estava estabelecendo uma ditadura com um fortíssimo caráter repressivo, que chegou a atingir membros da própria igreja. Vide, por exemplo, o que aconteceu a Frei Tito, que foi preso e torturado, não se recuperando dos traumas e acabando por tirar a própria vida. Sua história foi contada no livro *Batismo de sangue* (1983), escrito por Frei Beto, que esteve com Frei Tito na guerrilha.

No verso “Comungo da ira fraterna”, temos um paradoxo: como fraterno e ira podem estar juntos? Quando buscamos a definição da palavra fraterno, que vem do latim *fraternus* e significa “o que é relativo a irmãos”, vemos que, no geral, a palavra carrega dentro de si a ideia de amor, o que definitivamente

não é o caso aqui (a não ser que estivéssemos falando de irmãos como Caim e Abel). O torturador, usando um termo estritamente católico, o comungar, nos diz, com ironia, que compartilha da ira do irmão, o torturado. É aquela velha história de que “quem bate, esquece”. Essa ideia de esquecimento nos vem à mente durante toda a leitura do poema.

No 2º verso, “molho o dedo na lágrima benta”, temos outra imagem da Igreja. Fica claro aqui que a crítica é à Igreja Católica, talvez por ser a religião oficial e mais forte no país. Um hábito comum entre os católicos quando vão à Igreja é molhar o dedo na água benta e fazer o sinal da cruz como forma de proteção. Acontece que aqui temos a *lágrima* benta. É a lágrima do preso, do torturado, que o torturador usa em sua comunhão com o outro. A imagem do torturador é a do mais forte, que tem consciência da raiva e do sofrimento do torturado, o mais fraco, que está (ou esteve) à sua mercê e se utiliza disso por saber que o poder está com ele. Steven Uhly destaca em seu artigo que, “dentro da hierarquia militar que faz da tortura uma ferramenta, ela concede mais poder àquele que tortura que ao seu superior. Primeiro porque torturadores são efetivos, afinal de contas a tortura é efetiva. Segundo porque os torturadores são por um lado protegidos e premiados por seus superiores, que querem garantir sua lealdade e eficiência” (UHLY, 2006). No poema de Leila Mícolis, a imagem do torturador na igreja seria uma tentativa de se redimir do que foi feito, dos crimes cometidos. Através de sua conversão, o algoz tenta conseguir o perdão e o esquecimento por parte do outro.

No 3º verso, temos a confirmação de que o torturador estava realmente na Igreja, como se o fato de ir até lá fosse apagar todo o mal cometido. Essa é uma ideia recorrente nos dias atuais, especialmente quando pesquisamos a população carcerária que se converteu em busca do perdão de seus crimes. Perdão, talvez. Esquecimento, não.

Depois de sua saída da igreja, o torturador, consciente de seus crimes, fala: “e minha culpa expiarei”. Seria seu lado humano falando mais alto? Ele estaria mostrando que tem noção dos crimes cometidos e que merece e vai pagar por eles? O contexto do poema, e a história em que ele se ampara, nos diz que não. Os movimentos e gestos do “torturador” parecem de fachada, artificiosos, retóricos, demagógicos. Parece se “disfarçar” com uma moral

religiosa para ganhar a simpatia do outro que, não à toa, se encontra na posição de mendigo.

Nos últimos versos, “darei esmolas ao homem / que torturei”, a ironia está de volta. Para o torturador, dar esmolas é uma forma, senão a forma de expiar suas culpas. Fazendo nossa imaginação trabalhar um pouco, vamos pensar no lado do torturado. Qual destino sobrou para ele? Após sair da prisão, de ser anistiado (assim como o torturador), ele não consegue esquecer o que houve, não consegue seguir sua vida, nem se adequar à sociedade e muito menos fazer as pazes com as instituições (tanto que ele se posiciona do lado de fora da igreja). Edson Teles comenta o fato de que o Estado busca a anulação dos que são diferentes, dos que não têm representação e que ocorre “o desconhecimento (ou silenciamento) destes eventos por uma parcela considerável da população, que se limita a ignorar a questão, como algo pelo qual não são responsáveis e não lhes diz respeito” (TELES, 2009, p. 582). O que resta para o torturado, para a vítima dos excessos do próprio Estado, é virar um pedinte, ele não é mais nada, não tem representação nem função na sociedade. O pior de tudo ainda é ter que viver às custas daquele que foi responsável por todo o seu sofrimento. É interessante notar aqui que as rimas do poema (alternadas em “expiarei / torturei” e interna em “darei”) são os verbos que indicam justamente a relação entre a ação do torturador e o resultado dela nele mesmo. São verbos que vinculam o mal que foi feito e a culpa gerada por ele.

A autora, com sua costumeira ironia e acidez, traz à tona a impunidade que permeia o período da ditadura militar, bem como questiona o lado daqueles que foram vítimas desse sistema. Os versos de Leila nos fazem pensar sobre essa impunidade e ao mesmo tempo se seria possível o esquecimento, ou, usando suas palavras, a anistia de todo o sofrimento causado. No final dessa leitura, várias perguntas vêm à mente: existe perdão para o torturador, simplesmente porque ele se arrependeu? O que restou para os torturados? Podemos esquecer?

### 3.3 POESIA FEMININA

O cotidiano ocupa grande parte das páginas dos livros de Leila Míccolis. O trivial aparece em alguns poemas, mas no geral Leila Míccolis retrata o cotidiano com muita ironia e descrença nas instituições familiares refletindo os ideais feministas de liberdade e independência das mulheres. O casamento é seu principal alvo, bem como a relação entre pais e filhos. Leila Míccolis desfaz todas as ilusões criadas pela sociedade e aponta, acidamente, todas as hipocrisias e defeitos das relações familiares. A poesia de Leila caminha em paralelo com a evolução do feminismo no Brasil.

O feminismo foi um movimento que ganhou força no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970, ainda apresentando reflexos até os dias atuais, visto que muitas reivindicações das mulheres ainda não foram conquistadas. Esse movimento acompanhou a tendência mundial de busca por mudança nos padrões de comportamento. Essa nova onda começou nos anos 1960 quando “surgiram as primeiras organizações femininas [...] que ainda mantinham traços conservadores podendo ser observados na maior parte dos primeiros estatutos que defendiam apenas o espaço no mercado de trabalho e a igualdade entre os sexos, repudiando a discussão a respeito da liberdade sexual, num contexto histórico em que se primava pela ordem pública” (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 7) e ganhou força na década seguinte através dos movimentos populares e políticos que tomaram conta do país.

Esses movimentos incluíam, além da luta das mulheres, a luta pela anistia dos presos políticos, contra o racismo, a favor dos homossexuais e do direito das mulheres ao aborto. Toda essa movimentação acontecia concomitantemente e em decorrência do endurecimento da ditadura militar que foi responsável pela censura aos meios de comunicação e que fez desaparecer centenas daqueles que se manifestavam contra o regime. A luta dos militantes era essencialmente contra a opressão do regime militar e, para eles, outra luta que não fosse essa era de menor importância, o que incluía a questão feminina. A falta de apoio dos grupos militantes a causas menores direcionou aquelas que buscavam melhores condições para as mulheres para a Igreja. Embora a Igreja não concordasse com alguns dos pontos de luta das

feministas, como o direito ao aborto, foi lá que elas encontraram apoio para continuar lutando (CORRÊA, 2001).

A luta contra o regime militar, de certa forma, forçou uma abertura social e uma tentativa de igualização dos gêneros. As mulheres foram para as ruas e se manifestaram publicamente contra a ditadura, além de terem também um papel significativo dentro dos movimentos de resistência. Isso proporcionou a elas uma reflexão melhor de sua postura social (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 7).

Toda essa turbulência dos anos 1970 contribuiu para que o feminismo ampliasse seus limites, saindo da simples luta pelo direito ao trabalho e a igualdade de sexos e buscando a partir desse momento também uma revolução sexual porque havia uma necessidade premente de reavaliação dos padrões sexuais vigentes (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 7).

Ao contrário dos movimentos que ocorreram em outras sociedades pelo mundo, o feminismo no Brasil pode ser considerado bastante politizado porque suas militantes, na maioria, estavam “também engajadas em movimentos de esquerda ou nas lutas democráticas” (SOARES, 1998, p. 36). Em sua análise, Soares (1998, p. 38) comenta que “o feminismo trouxe novos temas para o conjunto do movimento de mulheres, posteriormente incorporados pelos partidos políticos: direito de ter ou não filhos, punição aos assassinos de mulheres, aborto, sexualidade, violência doméstica”.

Leila Mícolis escreveu poemas que se afinam perfeitamente ao momento histórico vivenciado por ela. Entretanto, seu primeiro livro, *Gaveta da Solidão*, de 1965, ainda mostra uma Leila presa aos antigos padrões. Os poemas desse livro são sérios, falam de amor, sem ironia ou crítica como podemos ver em “Canto na noite”

Vem.  
Estou morta de frio,  
de cansaço,  
de medo.  
Na luz do silêncio  
quero o teu olhar que me conforta.  
Pelos caminhos trilhados  
encontrei luz e barulho demais...  
Só vi neles  
pessoas agitadas

que se debatiam na luta incansável  
 do ser.  
 Não havia carinho  
 e até o belo tinha formas.  
 Tive de matar  
 para me impor e para viver.  
 Meu choro só compreenderam  
 os animais.  
 E na busca fútil  
 de uma eternidade duvidosa  
 achei um mundo de fantasmas  
 – os mortais.  
 Voltei agora.  
 O frio das lembranças amargas,  
 o cansaço do presente,  
 o medo do futuro  
 não me deixam viver.  
 Vem.  
 (MÍCCOLIS, 2014, p. 41)

Assim como em “Canto na noite”, os outros poemas que compõem o livro seguem o mesmo tom de seriedade, embora outra forte característica de Leila Míccolis já apareça, o minimalismo, com alguns de apenas dois versos. A partir de seu próximo livro, *Trovas que a vida rimou*, de 1967, começamos a perceber a mudança para o que conhecemos hoje de Leila Míccolis. Ninguém melhor que ela retratou essas mudanças de forma nua e crua e a luta das mulheres foi seu principal tema:

Guerra fria  
 Sou mulher: minha trincheira  
 é de pó  
 e aspira a dor.  
 O meu campo de batalha  
 e também minha mortalha  
 é dentro da minha casa  
 a fazer balas (de açúcar)  
 e a tratar dos ferimentos  
 dos filhos que caem no chão.  
 Fogo e faca, uso apenas  
 pra cozinhar minhas penas.  
 É inofensivo o arsenal  
 que utilizo, a ponto tal  
 que o meu tanque (de cimento)  
 – arma que nunca enferruja –  
 é feito de roupas sujas.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 161)

A luta de Leila Míccolis a favor da independência das mulheres pode ser comprovada em vários de seus poemas de diferentes épocas. “Guerra Fria” foi

publicado em *Mercado de escravas* (1984), no momento final da ditadura militar no Brasil, mas ainda em pleno vigor da real guerra fria que ocorria em outra parte do mundo.

Guerra Fria é a designação dada ao período histórico de disputas entre dois blocos – Estados Unidos e União Soviética, tendo seu início logo após a Segunda Guerra Mundial em 1945 e indo até 1991 quando a União Soviética foi extinta. Apesar de não ter sido um conflito em que houve uma guerra de fato, esse foi um período marcado por um conflito em que houve um embate político, militar, tecnológico, econômico, social e ideológico entre esses blocos e suas áreas de influência.

O poema em questão é composto por 16 versos com algumas rimas aparecendo em batalha/mortalha, ferimentos/cimento, apenas/penas, arsenal/tal, enferruja/suja. A relação entre a guerra e a batalha diária da mulher se faz através do uso de palavras do mesmo campo semântico. Do lado da guerra temos trincheira, campo de batalha, mortalha, balas, ferimentos, fogo, faca, arsenal, tanque, arma. Do lado caseiro o poema tem aspirador, casa, balas, filhos, fogo, faca, cozinhar, penas (duplo sentido), tanque (de cimento), roupas sujas. A construção da ideia do poema se faz através também de palavras com duplo sentido, todas elas se referindo à guerra e ao uso doméstico.

Logo no início do poema, Leila Míccolis já deixa claro que sua luta aqui é pela mulher, pela sua libertação das coisas mais mezinhas que tanto irritam a autora e à grande maioria das mulheres. A guerra da mulher é uma guerra diária, não só pela luta por seus direitos, mas principalmente pela sua liberdade e independência.

Nos 1º e 2º versos, Leila Míccolis já anuncia sua condição de mulher, ideia complementada no 3º verso, em que há um jogo – embora banal, expressivo – de palavras: aspira a dor e aspirador. É o aspirador que acaba com o pó da trincheira onde ela se encontra e, ao mesmo tempo, funciona como um objeto de um serviço trivial para toda dona de casa, tirar o pó da casa.

Nos versos 4, 5 e 6 vemos que a guerra começa e termina dentro de casa: “O meu campo de batalha / e também minha mortalha / é dentro da minha casa”. É dentro de casa que a mulher luta e também morre, o que pode ser comprovado pela palavra mortalha. Não aquela morte de verdade, mas talvez uma morte tão ruim quanto. A morte da identidade, da individualidade, a anulação de si dia a dia. Leila Mícolis é crítica ferrenha do casamento (do casamento, entenda-se, que perpetua a desigualdade entre os gêneros), da submissão imposta às mulheres e da castração que ele impunha a elas. Às mulheres de antigamente – nem tão antigamente assim – só restava se casar e viver para o lar. Isso passou a não ser mais aceito a partir da liberação sexual e do movimento feminista que ganhou força a partir das décadas de 1960 e 1970. Leila Mícolis acompanhou toda essa efervescência cultural, toda a revolução comportamental que tomou conta do mundo nessas décadas. Ela mesma quebrou tabus e, juntamente com suas colegas de ofício, foi responsável por abrir caminhos antes fechados às mulheres, especialmente nas artes. Leila Mícolis ousou romper com o estabelecido, produzindo poemas que arrepiavam – e ainda arrepiam – os cabelos dos puritanos e dos desavisados.

Nos versos 7, 8 e 9 outras funções femininas como fazer balas de açúcar e tratar dos ferimentos também aparecem, podendo ser comparadas com as guerras tanto na utilização das balas quanto nos soldados que caem feridos nos campos de batalha.

Os versos seguintes citam outras armas de guerra, como a faca e o fogo, que também são usados na batalha diária, e o substantivo “pena” também é apresentado com mais de um sentido: penas, com o sentido de dores, e também as penas que são retiradas dos animais antes do cozimento. Entretanto, nessa guerra cotidiana, o instrumento mais usado e que não enferruja é o tanque de cimento, que representa a dureza da vida cotidiana de uma dona de casa, num dos mais pesados trabalhos que se realizava em casa antes da invenção das máquinas de lavar, que era o de lavar a roupa suja.

Leila Mícolis consegue com esse poema transpor a ideia de guerra para o corriqueiro, para o dia a dia das mulheres, que só lutavam para manter a casa em ordem, os filhos bem cuidados e o marido satisfeito. O poema serve

como reação à situação da mulher típica da sociedade antes de o feminismo e a liberação sexual tomarem conta.

Se remetaforizarmos a expressão “roupa suja se lava em casa”, podemos mesmo considerar o poema como o espaço da casa do poeta: é ali, no poema, que a roupa suja se lava, que o poeta tenta – num gesto que, em última instância, guarda algo de utópico – tornar melhor o mundo que compartilhamos, sem guerras frias ou de qualquer temperatura.

Estudos mostraram que as mulheres sempre ficaram em segundo plano na história, dificilmente aparecendo em relatos. Essa situação começou a mudar a partir da década de 1970, com a eclosão do feminismo. Mesmo com o feminismo ganhando força, a importância da mulher se restringia ao seu papel de esposa e mãe e a submissão ao homem – pai, marido, irmão – era algo instituído. A situação começa a mudar quando a ditadura endurece sua repressão e algumas mulheres resolvem aderir ao movimento de luta contra o regime e a desafiar a ordem estabelecida.

Antecedendo o movimento do feminismo temos o movimento de contracultura que influenciou a mudança em vários países, incluindo o Brasil. Esse movimento se opunha aos valores culturais vigentes. No Brasil o movimento de contracultura influenciou artistas e deu forças para que as mudanças acontecessem por aqui também. Nesse contexto de mudanças radicais se encontra a luta das mulheres pela liberdade: “A discussão ontológica do ser mulher, inspirada pelas feministas marxistas e por Simone de Beauvoir, tornou-se imprescindível e inevitável para a elaboração do que havia sido vivido” (SARTI, 1998, p. 4).

Inicialmente ser feminista tinha uma conotação pejorativa exatamente porque o feminismo tinha uma conexão antifeminista. Viam-se as feministas como aquelas mulheres que queriam se igualar aos homens e que, por isso eram mais masculinizadas do que a maioria ou, pior ainda, eram vistas como mulheres “perdidas”, sem valor moral. O poema “Concessões” retrata bem essa realidade: “Para ser livre / e ser moderna / será sempre preciso / abrir as pernas?” (MÍCCOLIS, 2013, p. 108).

A poesia de Leila Míccolis levanta a bandeira do feminismo, sem medo de julgamentos e se coloca a favor da liberdade total e irrestrita das mulheres. Em “Prêmio de consolação”, Leila Míccolis explora a situação pela qual a mulher passou por séculos a fio, tendo como única função a de agradar aos homens, a servi-los. A vingança da mulher vem com a falsa aceitação e a retribuição do fingir o prazer máximo.

Prêmio de consolação

Há séculos o homem ensina  
às mulheres a agradá-lo,  
a adulá-lo, a servi-lo,  
numa ascendência sem par.  
Agora elas retribuem  
sempre que fingem gozar.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 109)

O feminismo trouxe a liberdade e a independência, mas como consequência dessa conquista as cobranças feitas às mulheres aumentaram muito. Agora, além de darem conta dos afazeres domésticos e dos filhos, as mulheres têm que se ocupar do trabalho e da profissão. Provar que se pode ser uma boa profissional, boa esposa e boa mãe é um fardo que muitas têm que carregar. Essa consequência da liberdade feminina foi explorada por Leila Míccolis no poema “Mercado”. A epígrafe do poema é uma frase da feminista radical canadense Sulamita (ou Shulamith) Firestone que resumiu suas ideias no livro *A dialética do sexo* (1970), se baseando em Freud, Reich, Marx, Engels e Simone de Beauvoir, e que pregava, dentre outras coisas, que

[...] as diferenças biológicas e anatômicas são fundamentais para a compreensão da desigualdade entre homens e mulheres. O aparelho reprodutivo, de acordo com estas teóricas, seria o fundamento da subordinação, sendo as mulheres "prisioneiras da biologia". Tais discussões desembarcam, inevitavelmente, em uma crítica contundente da família nuclear heterossexual, e em alternativas para a reprodução (cuidado coletivo com as crianças, reprodução artificial etc.) (FIRESTONE, *apud* MOITA, 2013, p. 2).

Leila Míccolis demonstra que estava em consonância com seu tempo e representou com legitimidade o movimento de defesa dos direitos das mulheres no Brasil. “Mercado” foi publicado em *Silêncio Relativo* (1977), ainda no calor da publicação do livro de Firestone e do Ano Internacional da Mulher (1975):

Mercado

*Não é o processo do amor que está errado, mas sua política.*

*Sulamita Firestone*

O trabalho da mulher  
era sua casa,  
a geladeira cheia  
a missão de mãe,  
sua máquina de sonhar  
enferrujada.

O trabalho da mulher  
é sua profissão,  
a conta no banco,  
os anticoncepcionais na mão,  
sua servidão  
continuada.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 93)

O poema se divide em dois blocos. No primeiro, a autora se concentra em falar sobre como era a vida da mulher antes das mudanças da década de 1970, “a missão de mãe” e a “máquina de sonhar enferrujada”, o que nos remete à situação das mulheres que se viam obrigadas a viver para o casamento, obedecendo ao marido, sem ter a chance de viver uma vida mais autônoma e independente. Depois do movimento feminista, “o trabalho da mulher é sua profissão”, a independência financeira veio com “a conta no banco” e a liberdade sexual com “os anticoncepcionais na mão”. Leila Míccolis encerra o poema concluindo melancolicamente que à mulher só resta sua “servidão continuada”. Entretanto, com a ascensão do feminismo, as mulheres começam a virar o jogo.

Em “Mal de família”, Leila Míccolis inverte os papéis com sua já costumeira ironia. O que antes era dito a respeito das moças de família, aptas para o casamento, aqui se diz sobre um rapaz. A inversão da ordem acaba tendo um efeito quase cômico, tamanho o absurdo das exigências impostas para que alguém seja considerado apropriado para o casamento. É interessante notar que, quando se trata das mulheres, essa lista de pré-requisitos soa natural, justamente por ser esse um conceito imposto pelos homens há bastante tempo e que foi amplamente incorporado aos padrões de comportamento das mulheres. Às mulheres não restava muita escolha a não ser acatar o que lhes era imposto, *id est*, ser uma moça pura, “de prendas domésticas”, ingênua e dedicada apenas ao lar e, acima de tudo, que “ainda traga lacrado o selo de garantia”, numa clara referência à forma da dominação

masculina sobre o corpo da mulher. Aquelas que ousavam romper esses padrões eram mal vistas e acabavam ficando à margem da sociedade.

Mal de família

Se é para casar, minha filha,  
 escolha no subúrbio  
 um moço de recato,  
 desses que coram e baixam os olhos  
 envergonhados,  
 um moço puro, de prendas domésticas,  
 ingênuo nas coisas da vida,  
 que se dedique exclusivamente  
 ao lar e às crianças,  
 um moço de respeito  
 que namore em casa,  
 só saia acompanhado  
 e ainda traga lacrado  
 o selo de garantia.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 101)

Como alguém que levantou a bandeira do feminismo e da liberdade da mulher, Leila Míccolis criticou uma das maiores instituições de opressão à mulher – o casamento. A escravidão das mulheres aos padrões impostos se sustentava e se perpetuava através de dois pilares, o casamento e a educação. No que tange à educação, cabia principalmente à Igreja o papel de catequizar as mulheres de acordo com os padrões exigidos pela sociedade. O objetivo da educação era “preservar a inocência e uma ignorância através das quais garantir-se-ia a preservação da virgindade e a preparação para o papel de esposa” (LADEIA, 2009, p. 40). Em seu estudo, Ladeia (2009) verificou que as comunidades religiosas se encarregavam de educar as meninas e “fechar seus olhos para a realidade”. Tudo era “ordenado para formar uma futura esposa submissa, passiva, destinada a ser auxiliar do marido, uma espécie de empregada”. Não é para menos que na visão das feministas o casamento era a forma usada pelo homem de ter controle sobre a mulher e que por esse motivo a família nuclear deveria ser destruída para que fosse criada uma situação em que as pressões impostas sobre as mulheres de se casar e ter filhos não mais existisse. Para Shulamith, a gravidez e o parto eram atos de barbárie contra as mulheres. Como solução e até prevendo uma situação, Shulamith sugeriu que bebês fossem criados *in vitro*. Com isso, a mulher teria a sua liberdade e a do seu corpo garantidas, deixando de ser finalmente posse do marido.

O poema “Convenções” é um claro exemplo da oposição de Leila Míccolis a essa opressão vivida pelas mulheres por séculos a fio:

Convenções

Como em toda primeira noite,  
usa-se a defloração:  
é preciso que eu tenha lacre  
e que o tires;  
preciso que sejas homem  
e eu mulher;  
preciso que tu me ensines  
e eu nada saiba;  
mas essencial  
(imprescindível)  
é que durante a vida toda  
eu tenha medo  
e gostes disso.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 102)

As agruras da vida sexual do casal são retratadas com uma fidelidade cruel por Leila Míccolis. Ela cita o papel a ser desempenhado por cada uma das partes. Ao homem cabe ser o experiente “preciso que tu me ensines”, que deflore a mulher e que, enfim, cumpra seu papel de homem, como a sociedade tanto prega. Por outro lado cabe à mulher se deixar deflorar, fingir que não sabe nada e, pior, fingir ter medo porque é assim que as coisas devem ser. Um outro poema que faz par com “Convenções” é “Estabilidade”

Vivemos como um casal:  
você trabalha demais,  
me sustenta,  
proibe isso e aquilo,  
exige a casa arrumada,  
quer almoço à uma hora,  
o jantar às sete e meia,  
sobremesas variadas...

Com teus caprichos concordo,  
E, por vingança, te engordo.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 106)

Aqui, a vida cotidiana do casamento é retratada com suas minúcias. Novamente Leila Míccolis aponta os papéis de cada um como forma de reforçar, ironicamente, a desigualdade entre os sexos e a necessidade de mudança. Nesse poema em especial, a mulher começa a mudar de atitude sobre o casamento e sua submissão incondicional ao homem. Mesmo que não fique evidente, ela já age diferente. A primeira parte do poema, composta por oito versos, se centra na vida cotidiana da esposa dedicada ao lar. Dela, o marido exige a casa arrumada e a comida sempre pronta. Em troca, ele a

sustenta. Essa relação de troca entre os casais é quase uma relação comercial, entre patrão e empregado, entre o senhor e sua escrava. Leila amargamente desconstrói a imagem romantizada do casamento, o conto de fadas em que os dois são felizes para sempre. O segundo trecho do poema mostra a reviravolta da mulher, que para se vingar do marido faz tudo que ele quer, mas, em contrapartida, o engorda. Leila Míccolis abusa do humor e coloca o homem numa posição quase ridícula de se achar dono da situação quando na verdade não é nada disso.

A submissão feminina está atestada no poema seguinte, de apenas três versos, com rimas pobres (pés / cafunés / cafés). A função da mulher até então – e talvez até hoje – era cuidar da casa e do marido e satisfazê-lo no que ele quisesse e quando quisesse, tudo corroborado pela lei. De acordo com Pedro & Guedes (2010) até 1969 a constituição apresentava traços da sociedade machista, deixando a mulher com a obrigação de agradar ao marido e de prestar serviços sexuais sempre que ele quisesse. O “lamber-te os pés” do primeiro verso é um dos atos de maior submissão a que alguém pode ser submetido. Além de ser submissa às vontades do homem, a mulher ainda tem que agradá-lo com cafunés e cafés.

Rainha do lar

Lamber-te os pés,  
preparar cafunés,  
te agradar com cafés.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 107)

Um outro poema que vale a pena ser citado e que resume, sem meias palavras, a função do homem é “Ciências físicas (e contábeis)”. Em sete versos, Leila Míccolis não poupa críticas ao estabelecido e usando palavras chulas mostra, a seu ver, para que servem os homens.

Ciências físicas (e contábeis)

O homem se divide  
em:  
cabeça, bolso e membro.  
A cabeça serve para pensar em mulheres.  
O bolso para pagá-las.  
O membro para fodê-las.  
Mais alguma pergunta?  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 329)

Depois da liberação sexual da década de 1970 e com a possibilidade de se divorciar, o que no Brasil ocorreu com a lei 6.515 de 26 de dezembro de 1977, o casamento passou a ter outra função. Se antes ele era um negócio entre famílias, ou uma obrigação que todos tinham que cumprir, depois dessa década ele passou a ter outra configuração. Mas, até que isso acontecesse, muitas pessoas – mulheres em sua grande maioria – foram obrigadas a viver uma vida presas a outras pessoas pelos simples fato de que a sociedade não permitia a dissolução do casamento, o que fez do casamento uma instituição hipócrita, de aparências. Essa hipocrisia e o viver de aparências foram explorados por Leila no poema “Ninho de amor”

#### Ninho de amor

Quando eles passam  
 dizem todos:  
 é um casal perfeito  
 porque ele comprou TV a cores,  
 e ela bate no filho,  
 entre um comercial e outro;  
 porque vão juntos ao cinema, no domingo,  
 e sua casa é limpa com biodegradáveis;  
 porque ela dorme em cama separada,  
 e ele lhe respeita a enxaqueca seis dias na semana;  
 porque brigam o tempo todo  
 de punho e dente cerrados,  
 mas são vistos sorridentes  
 e unidos... nos supermercados.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 108)

A ironia já está no título do poema, que brinca com a ideia dos dois pombinhos. O que o casal aparenta está nos 3°, 4°, 7°, 8°, 13° e 14°. O entremeio é a realidade que o casal esconde, “ela bate no filho”, “dorme em cama separada”, enquanto “ele lhe respeita a enxaqueca seis dias na semana” e que ambos “brigam o tempo todo / de punho e dente cerrados”. O que importa para eles é a imagem que eles passam para os outros, como os dois últimos versos atestam: “mas são vistos sorridentes / e unidos... nos supermercados”. O supermercado parece ilustrar, no contexto, um lugar público (em que as pessoas se exibem) e para o consumo (em que o cidadão, no caso o casal do poema, escolhe e compra o que deseja, realizando o fetiche de possuir, de ter).

Alguns poemas de Leila Míccolis, que lidam com o cotidiano e com o feminismo, já foram agraciados com análises de valor, como aquela feita por Wilberth Salgueiro em seu texto “Militância e humor na ‘poesia de testemunho’ de Leila Míccolis” (2007). A análise de Wilberth Salgueiro contempla quinze poemas de Leila Míccolis, relacionando-os com a poesia de testemunho, mas com enfoque no humor, alegando que é possível aplicar o conceito de poesia de testemunho a poemas que não são necessariamente tristes, porque no geral “testemunhar tem sido, via de regra, uma atitude solene de exercitar a tristeza” (2007, p. 83).

### 3.4 – POESIA “MENOR”

O objeto de estudo nesse momento são os poemas de Leila Míccolis que testemunham a favor das minorias. É bom frisar que, quando falamos em minoria, estamos nos referindo na minoria em representatividade e não em quantidade. Seria quase como falar “os marginalizados na literatura” e nesse rol incluir os negros, os índios e os homossexuais.

Leila Míccolis é como um poeta romântico às avessas. Enquanto Gonçalves Dias mostrava o índio como herói ou José de Alencar cantava docemente pela bela Iracema, Leila Míccolis acaba com a hipocrisia e coloca os índios na posição das vítimas que realmente foram.

A criação da FUNAI – Fundação Nacional do Índio – através da lei 5.371 de 5 de dezembro de 1967 tentou minimizar a injustiça cometida com os índios e propõe

[...] promover estudos de identificação e delimitação, demarcação, regularização fundiária e registro das terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas, além de monitorar e fiscalizar as terras indígenas. A FUNAI também coordena e implementa as políticas de proteção aos povos isolados e recém-contatados.

É, ainda, seu papel promover políticas voltadas ao desenvolvimento sustentável das populações indígenas. Nesse campo, a FUNAI promove ações de etnodesenvolvimento, conservação e a recuperação do meio ambiente nas terras indígenas, além de atuar

no controle e mitigação de possíveis impactos ambientais decorrentes de interferências externas às terras indígenas.<sup>13</sup>

A história dos índios foi em grande parte marcada pelos massacres impostos pelos europeus quando chegaram aqui. Não se pretende nesse momento realizar um estudo detalhado da história dos índios ou dos negros no Brasil. Basta nesse ponto saber que esses dois grupos foram os que mais sofreram sob o jugo dos que os escravizaram – ou tentaram.

Leila Mícolis se coloca como defensora das minorias, dos marginalizados e seus poemas refletem sua postura. “Civilização” foi publicado originalmente em *Silêncio relativo* (1977) e em seus 12 versos relata o sofrimento das índias:

#### Civilização

A virgem se mexe,  
os flácidos seios  
com marcas de estupro,  
e a Iracema concebe filhas brancas,  
feitas para usar calça e sutiã,  
comer com garfo e faca,  
usar anticoncepcionais,  
posar em fotos para turistas  
– de preferência nua –  
e servir aos homens da metálica nave,  
grave,  
a acoplar a nova raça.

Leila Mícolis decide ver a situação do índio pelos olhos de uma mulher, como já se poderia esperar. A condição da mulher é agravada aqui pelo fato de ser também índia, de pertencer a um povo que foi dizimado e quase escravizado, sem esquecer do processo de catequização imposto pela igreja e de aculturação imposto da sociedade.

Nos primeiros versos do poema, Leila se refere à degradação maior por que passa uma mulher, o estupro, tendo como consequência as filhas brancas de Iracema. Aqui Mícolis se volta contra o romance de José de Alencar, em que Iracema, índia, tem um romance com Martim, português. O romance de Alencar escolhe ver a situação do índio de forma idealizada e irreal. A verdade é que muitas índias foram estupradas e tiveram filhos com brancos, a “nova raça”. Outra agressão imposta aos índios foi a tentativa de torná-los civilizados,

<sup>13</sup> Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/quem-somos>. Acesso em: 17 nov. 2014.

segundo os padrões europeus. Míccolis também faz uma menção a isso nos versos de 5 a 8, com o uso de “calça e sutiã”, “garfo e faca” e “anticoncepcionais”. Mais uma vez, a mulher não escapa de seu carma que é servir aos homens.

Outros dois poemas lidam com a questão indígena, deixando, nesse momento, de se concentrar na questão da Índia, abrangendo a situação do índio como povo. Ambos os poemas que seguem aparecem no mesmo livro, *MPB: Muita poesia brasileira* (1982).

#### Canibalismo

Aos poucos foram chegando  
os portugueses,  
os holandeses,  
os burgueses com suas reses,  
as queimadas,  
e a FUNAI pra proteger...  
Hoje, numa floresta em pé de guerra,  
posseiros matam índios disputando  
o direito de ver quem primeiro sai da terra.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 153)

O poema cita povos que invadiram o Brasil e que foram responsáveis pelo desaparecimento de vários povos indígenas. Primeiro e principalmente os portugueses (1500, oficialmente) e em seguida os holandeses (1621). No 6º verso, Míccolis cita a FUNAI, que a priori serviria para proteger, mas a escolha pelo uso de reticências pela autora pode indicar uma dúvida ou uma hesitação em relação à eficiência dessa proteção. O poema é finalizado citando a atual situação do índio – pouco modificada de 1982 até hoje – com a atual briga entre índios e fazendeiros que querem se apropriar de suas terras.

A “comemoração” do dia do índio é o alvo em “Homenagem póstuma” (1982). O pequeno poema de 6 versos nos remete logo no início à canção composta por Jorge Benjor em 1981, “Todo dia era dia de índio”, conhecida na voz de Baby Consuelo. A música de Benjor também fala da situação do índio que antes era dono da terra, mas que acabou sendo expulso pelos invasores europeus. A pausa feita do segundo para o terceiro verso mostra ironicamente que todo dia é dia de índio morto e que essa situação continua.

#### Homenagem póstuma

Dói essa sensação de desconforto:  
 hoje, todo dia é dia de índio.  
 Morto.  
 E como ele vai continuar a ser abatido.  
 logo erguerão um monumento-túmulo  
 ao índio desconhecido.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 153)

Os negros também são tema de alguns poemas de Leila que, novamente, tenta fazer justiça através de seus versos. “Black, out!” ironiza desde o início a situação do negro, brincando com a expressão blackout (ou blecaute), usada quando a luz acaba e a escuridão toma conta (o *black* literalmente sai) e com a tradução literal da expressão a partir do Inglês, “preto para fora”, como se alguém colocasse os negros para fora sempre.

Black, out...  
  
 Não há preconceito de cor,  
 se costuma comentar.  
 No entanto, se preto for,  
 até gato dá azar...  
 Hipócrita pantomima difícil de desfazer:  
 negro em cima só nas fitas  
 de máquina de escrever.  
 (MÍCCOLIS, 2013, p. 193)

Na visão de Míccolis, os negros não têm vez, são sempre colocados de lado na sociedade. Isso vem desde quando eles chegaram ao Brasil. Grande parte da sociedade brasileira foi por muito tempo preconceituosa com relação aos negros, embora nunca tenha havido aqui uma segregação racial declarada como houve nos Estados Unidos, mas é fato que o preconceito racial velado fez parte das relações pessoais na sociedade. O poema em questão faz parte do livro *Em perfeito mau estado* (1987) e está dividido em sete versos. Nos dois primeiros versos, a hipocrisia é revelada quando a autora ironiza que não existe preconceito de cor. Os versos 3 e 4 desmentem o fato e exibem a verdade que existe às escondidas, “se preto for, / até gato dá azar...” Tomando a imagem das fitas da máquina de escrever – ainda em uso quando o poema foi escrito – em que o preto ficava em cima e o vermelho embaixo, Leila Míccolis chega à conclusão de que é somente nessa situação que o negro tem vez.

Grande parte da obra de Leila Míccolis abarca a defesa das minorias, mas sobretudo a defesa das mulheres e do feminino (SALGUEIRO, 2007, p.

83). Isso se verifica em “Democracia”, que, nas palavras de Salgueiro, apresenta uma linguagem sem cerimônia que “tinge-se de um tom verticalmente ideológico, quando o verso se confunde com um desabafo” (p. 83). A condição da mulher, seja ela branca, negra ou índia é exposta sem meias palavras. A elas é garantido democraticamente o mesmo direito, o de serem “fodidas”.

#### **Democracia**

A índia enrabada,  
a negra explorada,  
a branca fodida,  
direitos iguais.  
(MÍCCOLIS, 2013, p. 172)

Leila Míccolis é assim, sem cerimônia, despudorada. Para ela, a defesa de suas ideias supera convenções sociais. Seus versos

[...] testemunham situações-limite (pobreza, doença, estupro, chacina etc.), mas banalizadas pelo cotidiano e parcialmente omitidas por poderosas e concretas instituições (mídia, família, Estado, igreja *et cetera*). Leila larga mão – é seu “defeito artístico”, diria Mário – de sofisticções e sutilezas e vai, como numa obstinada missão, soltando o verbo, privilegiando uma “visada ética” em vez de um “olhar estetizante [...]” (SALGUEIRO, 2007, p. 87).

Para Leila Míccolis, importa, sobretudo, pensar a história na contracorrente do senso comum, alienado, coisificado, obediente, submisso. Este senso comum, ainda que não seja produzido pela “instituição família”, encontra nela um amplo campo para se expandir, se enraizar. Por isso, para mostrar seu movimento contrário, Leila sintetiza na expressão *Desfamiliares* grande parte do pensamento que, em versos, vai elaborar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do nosso estudo, buscamos esclarecer alguns questionamentos a respeito da literatura de testemunho e da poesia marginal e de como esses dois conceitos podem se relacionar, tendo como fio condutor a poesia da poeta carioca Leila Mícolis. Procuramos entender qual a importância da poesia marginal para a literatura brasileira, a relevância dos estudos de testemunhos no Brasil e, finalmente, a singularidade da obra de Leila Mícolis.

A pesquisa se propôs a verificar o teor testemunhal na poesia de Leila Mícolis, mostrando que os estudos da literatura de testemunho não lidam somente com os relatos de traumas causados por situações trágicas, como foi o Holocausto ou a ditadura militar no Brasil. A poesia de Leila Mícolis pode e deve se enquadrar nesse “gênero”, visto que a autora, como testemunha de sua época, traçou um amplo panorama dos anos de chumbo no Brasil e conseqüentemente de uma época de enormes mudanças políticas e comportamentais da sociedade brasileira.

Reconhecer a obra de Leila Mícolis como fundamental para os estudos de testemunho e dar-lhe a devida importância foi o que nos guiou durante a pesquisa. Leila Mícolis deve ser vista como representante feminina e feminista de uma literatura inovadora e ousada numa época em que tal postura era incomum, mesmo rara.

A autora sempre se mostrou avessa ao convencionalismo burguês e demonstrou isso em seus poemas, usando recursos “evitados” pelas escritoras (como o escracho, o deboche, vocabulário “chulo”, imagens eróticas bem fortes, exposição de tabus, crítica ao comportamento machista dos homens mas, também, da subserviência das mulheres etc.). Sua escrita – ao relatar mazelas e crueldades do cotidiano e criticar injustiças e preconceitos da sociedade – está em perfeita consonância com a literatura de testemunho, que tem como uma de suas características o “abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético” (SALGUEIRO, 2013, p. 36). Ao testemunho também

pertence a “apresentação de um evento coletivo” e Leila Míccolis – embora não seja uma sobrevivente de genocídio ou tenha sofrido tortura – retrata em seus versos a realidade de uma sociedade castradora e o coletivo nela é representado pelos problemas enfrentados pelas minorias (SALGUEIRO, 2013, p. 36).

Na literatura de testemunho prevalece o relato em prosa e um questionamento válido a ser feito é o motivo pelo qual isso acontece, especialmente nos estudos que são realizados no Brasil. Como razões para que isso ocorra, pode-se destacar a “peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre (a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos” (SALGUEIRO, 2013, p. 37). Salgueiro ainda destaca que nesse estudo ocorre um “sequestro” do humor, especialmente porque, no Brasil, a tendência é a “perpetuação do sofrimento, provocado em grande parte pelo autoritarismo atroz dos dirigentes truculentos e mesmo fascistas de nosso Estado” (SALGUEIRO, 2013, p. 39-40).

Entretanto, quando se trata de Leila Míccolis, a representação do sofrimento se dá com o amplo uso de ironia e humor, traços marcantes do período em que a escritora teve mais trabalhos publicados. O movimento marginal, do qual Leila Míccolis fez parte, explorou bastante esse traço, mas “de modo dialético: dor que gera humor que dela se apropria para produzir a reflexão via poema”. Salgueiro propõe resgatar o humor como recurso de linguagem respeitoso e encarará-lo como

[...] (a) como uma categoria que vai de encontro à “ideologia da seriedade”, que dita o que é epistemológica e politicamente correto (o que deve ser estudado e, sobretudo, o modo); (b) como um mecanismo positivo, afirmador, vital de atenuação (não de cura, alienação ou desprezo) do trauma e do ressentimento; (c) como uma perspectiva de enfrentamento do mundo e, portanto, uma forma de pensamento; (d) em sentido elástico, não o confundindo com riso ou gargalhada (SALGUEIRO, 2013, p. 40).

Essa poesia bem-humorada, irônica e muito crítica de Leila Mícolis, juntamente com a obra de outros escritores, contribuiu para o rompimento com as práticas elitistas de vanguarda, como o Concretismo, e a recuperação do coloquialismo e irreverência do Modernismo (ZILBERMAN, 2004, p. 148). Zilberman comenta que tanto Leila Mícolis quanto Ana Cristina Cesar pareciam rejeitar toda e qualquer inscrição no passado da literatura brasileira, porque elas não se detiveram a um autor cultuado, a não ser enquanto paródia e desconstrução (ZILBERMAN, 2004, p. 160).

A poesia de Leila Mícolis é de grande importância porque recusa veementemente os padrões burgueses, o que encaminha sua poesia para uma literatura de combate, que reclama mudanças na sociedade e na política. Seus poemas levantam bandeira contra a opressão, a violência e a passividade e adquirem um caráter politizado na luta a favor de mudanças com o intuito de participar na melhoria da sociedade contemporânea (ZILBERMAN, 2004, p. 163). Leila Mícolis se destaca por uma “literatura de protesto” e que procura mostrar à sociedade o que entende como errado e o que carece de ser melhorado. Acompanhando a onda de mudanças que tomou conta do mundo nas décadas de 1960 e 1970, Leila Mícolis foi – e ainda é – uma autora à frente de seu tempo, pelo seu engajamento político e por sua luta a favor do feminismo e em defesa das minorias.

A poesia de Leila Mícolis resiste ao tempo e chega até os dias de hoje atual e ainda impactante. Sobre ela – e para ela – Glauco Mattoso dedicou um soneto que faz parte do prefácio do livro *Desfamiliares*.<sup>14</sup>

Irman no affan

Prefacios já não faço, mas no caso  
de Leila, esta excepção cabe, oportuna,  
no ensejo duma critica fortuna,  
pois toda “obra completa” envolve atrazo.

Tractando-se de Leila, não há prazo:  
seu verso não dephasa. Foi tribuna  
de lucta libertaria: quem reuna  
seus livros não fará conceito raso.

Linguagem desboccada, às vezes, como

---

<sup>14</sup> Os sonetos de Glauco Mattoso seguem a ortografia da época clássica até a vigente nos anos 1940.

se espera da mulher que modos muda,  
mas lyrica e eloquente, em cada tomo.

Com ella me irmanei na phase aguda  
da lucta e, si meus versos hoje domo,  
lhe devo algo, no amor, na dor, na ajuda.  
(MATTOSO, 2013, p. 5)

No poema em homenagem a Leila Míccolis, Mattoso já de início deixa claro que o poema-prefácio foi uma exceção, “no ensejo duma crítica fortuna”, considerando que o livro *Desfamiliares* é uma antologia. Na segunda estrofe do poema, o autor destaca uma das características, a seu ver, da obra de Leila Míccolis: a contemporaneidade de sua poesia – “seu verso não dephasa”. Nesse mesmo verso e no seguinte, mais uma característica de Leila Míccolis é mencionada: seus versos foram “tribuna de lucta libertaria”. Embora por muito tempo a poesia marginal – e nisso se inclui a poesia de Leila Míccolis – tenha sido vista como “lixeratura”, Glauco Mattoso dá à poesia de Leila Míccolis a importância que lhe é devida, como explícito no verso “quem reuna / seus livros não fará conceito raso”. Em uma época em que as mulheres ainda deviam obediência ao marido, ao pai, ao irmão e que não era possível ter muita liberdade, os versos de Leila Míccolis serviram para balançar as estruturas dessa sociedade machista, opressora, conservadora, autoritária. Com um linguajar que muitas vezes – propositadamente – beirou ao chulo, a autora conseguiu abrir caminhos para a liberação sexual que vinha acontecendo mundo afora. Glauco Mattoso também não deixa passar e fala da “linguagem desbocada, às vezes, como / se espera da mulher que modos muda, / mas lyrica e eloquente, em cada tomo”. Glauco e Leila, vê-se, pertencem a tribos irmãs.

Tentamos demonstrar que a pluralidade de temas nos poemas de Leila Míccolis contribuíram – e contribuem ainda – para ampliar o conceito de literatura de testemunho, mostrando que é um conceito em expansão, podendo abranger desde os genocídios que ocorreram no século XX, a outros genocídios anteriores (como a barbárie contra negros e índios) e contemporâneos (guerras, conflitos, catástrofes), e ainda as lutas e dores diárias – coletivas ou não, mas que servem para reforçar a necessidade de testemunhar, de dar voz àqueles que precisam falar.

A poesia de Leila Mícolis não se conforma em ser lida apenas sob essa perspectiva do testemunho. Mas lê-la assim, contudo, não é pouco. E é um porto de partida para novas navegações que, doravante, me levam.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luciana de Oliveira. *O bom filho à casa torra, isto é: ironia, humor e poesia na obra de Leila Miccolis*. 2008. 25f. Monografia (Especialização em Estudos literários). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

ANDRADE, Paulo César. *A política do corpo em Leila Miccolis*. Disponível em: [http://www.blocosonline.com.br/sites\\_pessoais/sites/lm/leila/leilad11a.htm](http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilad11a.htm).

Acesso em: 01 dez. 2013.

BARBOSA, Maria do Socorro Batista *Erotismo e Identidade em alguns poemas de Lorna Crozier e Reizimar Muniz*. Disponível em < <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Barbosa-Maria.pdf>> Acesso em:

02 fev. 2013.

BEZERRA, Kátia Costa. A poesia de Leila Miccolis transpondo categorias. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* (Peru), Lima-Hannover, v. 52, p. 257-268, 2000.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. in: Fortuna crítica. *Desfamiliares: poesia completa de Leila Miccolis* (1965-2012). São Paulo: Annablume, 2013, p. 467-468.

BRASIL, Clarissa. As ações do Comando de Caça aos Comunistas (1968-1969). In: IX Encontro Estadual de História, Rio Grande do Sul, 2008. Anais Eletrônicos. Disponível em: [http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212362230\\_ARQUIVO\\_clarissabrasil.pdf](http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212362230_ARQUIVO_clarissabrasil.pdf).

Acesso em: 05 out. 2014.

BRITO, Antônio Carlos de. *Grupo Escolar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CABAÑAS, Teresa. *Que poesia é essa?! Poesia marginal: a estética desajustada*. Tese de doutorado. Unicamp. 1998.

CALDAS, Bárbara A voz do outro em evidência: a literatura de testemunho na América Latina. *Revista Litteris*, Rio de Janeiro, v. 5. Disponível em: [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/vozdooutro\\_barbara.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/vozdooutro_barbara.pdf). Acesso em: 12 maio 2013.

CASTRO, Marihá Barbosa. Em ensaio ou poesia: a defesa das minorias em Leila Míccolis. In: LEITE, Leni Ribeiro; CASER, Maria Mirtis; SODRÉ, Paulo Roberto; COSER, Stelamaris (orgs.). *Leitor, leitora: literatura, recepção, gênero*. Vitória: Edufes, 2011, p. 139-143.

CASTRO, Marihá Barbosa. Leila Míccolis e Waldo Motta: transgressores a seu modo. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de.; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth. (Orgs.). *Bravos Companheiros e Fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 165-171.

CASTRO, Marihá Barbosa. A Construção da subjetividade coletiva na poesia de Leila Míccolis. XIII Congresso de Estudos Literários. Que autor sou eu? Deslocamentos, experiências, fronteiras. 2011.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CORRÊA, Marisa. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu*, v. 36, Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a02.pdf>. Acesso em 02 out. 2014.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto". SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2006, p. 123-138.

FAUSTO, Boris. O regime militar e a transição para a democracia. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 257-293.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1999.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: Anos 70. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006, p. 351-369.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 39-47.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 473-491.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 51-59.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 173-187.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LADEIA, Marcelo Rezende. A personagem feminina em Les Femmes Savants, L'école de femmes e Tartuffe. 2009. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Francês). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUNA, Jairo. O Conceito de Marginalidade Poética em 3 poemas de Leila Míccolis. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/sitespessoais/sites/lm/leila/leilad11g.htm> Acesso em: 10 mar. 2013.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MÍCCOLIS, Leila. *Desfamiliares: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012)*. São Paulo: Annablume, 2013.

MÍCCOLIS, Leila. *O bom filho a casa torra*. Rio de Janeiro: Blocos; São Paulo: Edicon, 1992. (1965-91)

MÍCCOLIS, Leila. *Em perfeito mau estado*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1987.

MÍCCOLIS, Leila. *A poética dandista das mulheres da década de 1970 na construção social da igualdade de gênero*. 2014. 162 f. Tese (Pós-doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MOITA, Júlia. Antifeminismo na luta pela emancipação das mulheres: o Femen Brazil revisita o essencialismo. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10*, Florianópolis, 2013. Anais Eletrônicos, Florianópolis, 2013. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385564303\\_ARQUIV\\_O\\_JuliaFranciscaGomesSimoiesMoita.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385564303_ARQUIV_O_JuliaFranciscaGomesSimoiesMoita.pdf). Acesso em: 01 out. 2014.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

PEDRO, Cláudia Bragança.; GUEDES, Olegna de Souza. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. In: *I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas*, Londrina, 2010. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/1.ClaudiaBraganca.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. Conhecer Leila Mícolis. in: *Desfamiliares: poesia completa de Leila Mícolis (1965-2012)*. São Paulo: Annablume, 2013, p. 9-34.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo História e Poder. *Revista Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n.36, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.

SALGUEIRO, Wilberth. Militância e humor na “poesia de testemunho” de Leila Mícolis. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 75-91.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Mícolis e Jocenir. *Signótica (UFG)*, v. 25, p. 35-50, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto). SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 137-151.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André Du Rap). *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: Edufes, 2013, p. 299-319.

SANTIAGO, Silvano. Bom conselho. *Graphos*. João Pessoa, Vol. 10, N. 2, Dez./2008, Vol. 11, N. 1, Jun./2009, p. 223-231. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4233/3196>. Acesso em: 25 nov. 2014.

SANTOS, Jefferson Dantas. Política e Poesia: A geração mimeógrafo sob a luz dos estudos culturais. In: *IV Seminário Nacional Literatura e Cultura*, São Cristóvão, Sergipe, 2012. Anais eletrônicos. Disponível em: [http://200.17.141.110/senalic/IV\\_senalic/textos\\_completos\\_IVSENALIC/TEXT0\\_IV\\_SENALIC\\_131.pdf](http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT0_IV_SENALIC_131.pdf). Acesso em: 23 set. 2014.

SARTI, Cynthia .A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. In: *XXI Congresso Internacional LASA*, Chicago, 1998. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Sarti.pdf>. Acesso em: 22 set. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *In: Revista Cult*, junho 1999, n° 23, p. 43.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: Penguin Books, 2001.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. Disponível em: [http://www2.fpa.org.br/uploads/feminismo\\_brasil.pdf](http://www2.fpa.org.br/uploads/feminismo_brasil.pdf). Acesso em: 05 out. 2014.

TELES, Edson. Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso. SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. Vol. II. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009, p. 578-591.

UHLY, Steven. Paulo César Fonteles de Lima – Poesia e ditadura. *Literatura e autoritarismo – memórias da repressão*. Nº 9. 2007. Disponível em: [http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art\\_01.php](http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_01.php). Acesso em: 11 out. 2013.

WIESEL, Elie. *Night*. New York: Hill and Wang, 2006.

ZILBERMAN, R. Poesia feminina em tempos de repressão: as mulheres que se expressaram em versos nos anos 70 e 80. *In: Signótica*, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan/jun, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/3755>. Acesso em: 30 dez. 2014.