



A poesia *marginal* brasileira: uma experiência da diferença

Teresa Cabañas

A problemática

Qualquer observador mais ou menos atento ao desenvolvimento da poesia ocidental dos últimos cinquenta anos reparará, de certo, no tenso diálogo a que esta tem-se forçado com eventos estruturais determinantes para a definição dos novos modos do relacionamento social no mundo contemporâneo. As formas que esse diálogo tem assumido acolhem uma diversidade de experiências emotivo-existenciais, veiculadas através de maneiras de expressão de cunho variadíssimo. É na multiplicidade da sua formalização que se poderão apreciar também as exigências que sobre ela se abatem depois da Segunda Guerra, quando, na tentativa de acertar seu passo à marcha das vertiginosas mudanças empreendidas pela sociedade burguesa, o gênero deslizará para a configuração definitiva de um grave dilema. Aquele que mostrará numa das suas faces a dramática consciência que a poesia adquire de se saber enredada nos fios de uma curiosa cilada, vagarosamente articulada pela própria sociedade na qual ela precisa se inscrever.

Sendo essas formas poéticas em boa parte produto e reação à constante ameaça de restrição do seu espaço ativo, nos últimos tempos por obra da eclosão e auge de novos padrões de sensibilidade vinculados ao desenvolvimento dos meios massivos de comunicação, elas não poderiam deixar de registrar as evoluções de um processo que se descobre como a história da sua árdua luta pela sobrevivência. Pendência com seu tempo histórico que permite encarar essas diversas tentativas de novas linguagens como uma materialização da própria crise que a perpassa. Situação essa que, sabemos, se define quando meios, formas e valores em uso resultam insuficientes para representar as maneiras sensíveis de um determinado conjunto social.

É desta história em processo que me interessa destacar, então, o capítulo que tematiza um dos desafios e também conflitos mais instigantes da poesia moderna, e que resulta agora agudizado pelos eventos da contemporaneidade: como representar numa forma discursiva um tempo histórico, o seu próprio, que pela sua acentuada dinamicidade teima constantemente em lhe escapar. Capturar esse vertiginoso dinamismo numa expressão que ao retê-lo não descaracterize a vital exigência de mudança que particulariza a temporalidade contemporânea, converte-se em condição decisiva para a produção poética e na circunstância a partir da qual a poesia vai reconhecer a cilada que seu próprio tempo lhe reserva: sua inevitável precipitação na correnteza do mercado - a encarnação por excelência da voragem moderna.

Enfim, o espaço que acolhe a prática poética deste tempo desenha-se como um território submetido a terríveis tensões, as quais passam a decidir sua existência entre a recusa do valor comercial da obra, que, nas condições de produção impostas, a colocaria de escanteio, e o desejo de atualização, que, pelas mesmas condições, só parece atingível mergulhando efetivamente na *forma mentis* do seu tempo. E esta, como sabemos, define-se cada vez mais pela efemeridade e multiplicidade de gostos e sensibilidades, conformadas em muito ao sabor das mudanças do mercado e do consumo, promovidas pelas incessantes novidades técnicas e tecnológicas que

movimentam o mercado. Esboça-se aqui o *conflito* que envolve sua caminhada e a truculenta *cilada* que a sociedade burguesa lhe depara.

Contudo, conflitos, armadilhas e ciladas costumam gerar naqueles que os padecem algumas destrezas e habilidades para lidar com eles ou tentar sua superação. Táticas ou estratégias que no caso da poesia constroem-se na urdidura da palavra, tecem-se no discurso. Acredito, então, que considerar o *conflito* como condição geral da produção poética moderna pode permitir-nos compreender mais atiladamente a atuação de manifestações mais recentes, como é o caso daquelas que se vêem imersas numa realidade pautada pelo avanço das *tecnologias de reprodução*, dos *meios de comunicação de massa* e da *indústria cultural*. Algumas dessas expressões vão se aproximar de seu tempo histórico sem o encantamento utópico ou o afã restaurador de outrora, para enfrentá-lo com grandes doses de ironia e paródia e com o propósito deliberado de remeter-nos sem delongas para o mundo fosco do cotidiano urbano, do homem médio que o habita e da linguagem decifrada que por aí circula, sem nenhuma aspiração a engrandecer-lhes as feições. Não apenas se trata aqui do tratamento conteudístico de tal contexto existencial, mas de uma tentativa de representá-lo formalmente, que começa na imposição de uma palavra descarnadamente prosaica, com o tom coloquial e o recorte balbuciante do mais trivial da expressão corriqueira.

É o giro que se aprecia na denominada *poesia marginal*, surgida no Brasil na década de setenta, e que fará palpável entre nós a crise dos paradigmas estéticos, no sentido da inadequação que antes aludia, de maneira que querer entender o significado de expressões tais nos obriga a perscrutar o próprio sentido da crise. Assim, nos exemplos que me proponho abordar nas páginas que logo seguem o cotidiano e a sua linguagem encontram-se exaltados com contundência, de modo que o código poético ergue residência em cima da precariedade dos sistemas significativos e da efemeridade dos usos semânticos próprios da existência sensível de determinados grupos no espaço social urbano contemporâneo. Embora num primeiro relance isso possa parecer uma deturpação do comportamento que tradicionalmente se espera da poesia, na verdade nos colocamos perante uma tentativa consciente de trazer à tona modos e linguagens peculiares a certas vivências, tradicionalmente postos de escanteio no tabuleiro daquilo que a crítica literária institucional assume como produção poética. Por isso, prefiro encarar o que aí se encontra como um *desvio* na ordem tradicional do sujeito que representa e que é representado, o que envolve tanto produtores como leitores, ambos se distanciando da sacrossanta figuração do padrão culto/letrado.

Damos de cara, pois, com *novas personagens entrando em cena*, trazendo para a platéia do universo literário nacional discursos que o exercício hermenêutico canonizado, muito ativo na academia, custa a assimilar, e que irá recusar por ver na sua constituição formas e jeitos que lhe parecem andrajos aviltantes, substituindo as esplendorosas vestes urdidadas pela poderosa tradição poética moderna. O traço polêmico se instala, então, ao redor de tais expressões, seja porque elas contestam padrões de sensibilidade estética instituídos pelo cânone, seja pela rejeição vinda de uma parte expressiva da crítica literária do país. O *desbotamento* que de fato se percebe nos seus modos discursivos, quando não é sancionado por esta como descuido ou incapacidade, é visto como mero comodismo, com o que simplesmente se as despacha para o universo do *sub* ou *paraliterário* mercadológico. Ou seja, o julgamento crítico as tira da órbita estética e com isso ofusca a problemática cultural que elas trazem a reboque.

Partindo, portanto, destas iniciais considerações, quero propor um roteiro que visa a alcançar por caminhos alternativos uma compreensão diferenciada do *desbotamento* destes códigos discursivos. Para isso, faz-se necessária a indagação dos mecanismos textuais, das táticas ou estratégias discursivas presentes em alguns destes poemas e que acredito serem vias para marcar

a diferença e afirmar os próprios princípios, o que resulta então no aparecimento de uma(s) outra(s) sensibilidade (s) e de uma outra visão de mundo. Dito por outras palavras, parece-me estar aí contida a luta por um espaço de expressão sensível, que vem mostrar, por um lado, a procura do reconhecimento social de vivências sócio-culturais não integradas aos centros tradicionais do poder cultural, enquanto também nos oferecem a oportunidade de observar o comportamento de uma prática crítica que lhes nega legitimidade estética. É por isso que se coloca a necessidade prévia de explorarmos as razões e argumentos desta última, de conhecê-las as motivações, na medida em que tal prática representa um dos pilares de sustentação do poder da elite cultural local, essa mesma que confere ou não atestado de cidadania estética às expressões da cultura.

As divergências

No Brasil, o espectro poético da década de setenta será surpreendido pelo surgimento de um fenômeno divergente, formal e conceitualmente, das correntes que perfilaram a poesia brasileira nas duas décadas anteriores. As expressões que começam a pipocar nos setenta mostram como ponto coincidente uma tenaz aversão aos princípios introduzidos e consolidados pelo racionalismo construtivista da poesia concreta, assim como uma visível rejeição à ideologia do engajamento político e sua visão instrumentalizadora da arte, da maneira como no contexto local se associa ao Manifesto Cepecista de 1962.

Além do ineditismo que elas apresentam na órbita das estratégias do agir comunicativo - ou seja, o tipo de relação que estabelecem com os recursos estilísticos vindos da tradição, com os esquemas de edição e distribuição e sua ênfase na captação de um leitor não iniciado -, estas novas expressões vão tumultuar o sossego da crítica literária, o que em si já seria suficiente para chamar a atenção de qualquer observador. A título de exemplo inicial, poderia citar o encontro que em 1980 teve lugar no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, onde se reuniram poetas vinculados a estas novas expressões e críticos literários interessados em avaliá-las. Alfredo Bosi (WALDMAN e SIMON 1981: 78), presente ao evento, deixa ver nas suas palavras a singular situação que tais poéticas implantam:

A gente fica até com um pouco de dificuldade de julgar esta poesia. Por todos nossos critérios, ela está aquém da linguagem poética. Por todos aqueles critérios, segundo os quais a poesia é uma representação, uma elaboração do fundo inconsciente ou imediato, esta poesia está apenas como uma, chame-mo-la assim, efusão. (...) Então, teríamos, dentro de uma concepção mais tradicional, até um pouco de escrúpulo em considerar isso como poesia.

A dificuldade encontrada pela abordagem crítica para ir além do mero assinalamento descritivo dos traços mais visíveis desta poesia, talvez seja a evidência mais palpável que o encontro deixa à mostra. O debate serve assim como ilustração de um daqueles momentos em que o exercício hermenêutico parece ficar sem padrões axiológicos apropriados e presa de uma desorientação que apenas consegue dissimular se amparando nos mesmos parâmetros canônicos que a manifestação em análise desajusta.

Por sua vez, a breve apresentação que acompanha a posterior publicação das intervenções do encontro poderá ser lida, ao mesmo tempo, como sua conclusão e nela volta a chamar a atenção a dificuldade para operar com termos precisos à hora de denominar o objeto em análise. Este é chamado de "matéria" e adjetivado de "fluida", com o qual as organizadoras do volume

reconhecem a problemática da sua classificação e definição, assim como a complicação de "submetê-la aos critérios consagrados de avaliação" (WALDMAN e SIMON 1981). Como se vê, a questão dos modelos de interpretação e apreciação estética se faz aqui presente, desenhando já a condição que se delinea para o âmbito dos estudos literários, e que irá colocar sobre o tapete a pertinência dos princípios que enformam a vigência do cânone, nas suas dimensões tanto estética como crítica.

Contudo, foram esses mesmos "critérios tradicionais de avaliação" os que diligentemente vieram à superfície na denominação de "geléia geral"^[1], com a qual os irmãos Augusto e Haroldo de Campos descrevem em 1973 a situação calamitosa que, segundo eles, teria sido criada por estas poéticas estrepantes. Com isso, os poetas concretistas, idealizadores de uma poética racional, programada e controlada, denunciavam nelas o que consideravam ser espírito de comodismo, falta de profissionalismo e achatamento da exigência de qualidade estética. Em se tratando dos concretistas, não custa entender a contundência do seu posicionamento, desde que este deriva das próprias diretrizes que deram consistência à poética com a qual eles mesmos alcançaram notoriedade no panorama contemporâneo da literatura brasileira. Princípios, aliás, que não demoraram a ser ironizados num poema-resposta^[2] que deixa transparecer todo o antagonismo da hora, ao tempo que sugere as dissonâncias sensíveis entre *formas mentis* de conjunturas histórico-culturais diferenciadas.

Na mesma tônica de acirrada crítica e na fase de maior efervescência, também não faltaram vozes que transpuseram o mero espaço da formalização estética para estabelecer pontos de ligação com o sufocante contexto político da hora. E daí o surto marginal sai não apenas considerado um atentado às regras da arte consagrada, como sobretudo "expressão da alienação produzida pelo próprio autoritarismo" político que à época assolava o país (MARTINS 1979: 74).

Sem subscrever tão radicais recusas, Heloísa Buarque de Hollanda, nas suas iniciais e pioneiras abordagens, adverte, todavia, o perigo, ingênito à natureza espontaneísta e deslitterarizante da poética marginal, de ela logo vir a se automatizar e rotinizar. Segundo Hollanda (1976: 10), para fins de 1975, "parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspecto de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético". A indiferenciação entre linguagem coloquial e poética, cotidianidade e poesia, efetivada em muitos desses poemas, é, como se vê, mais uma vez realçada como o aspecto mais conturbado destas tendências. Particularidade essa, aliás, a dotá-las de uma superfície escorregadia por onde resvalam critérios pré-estabelecidos, como a própria autora declara nas suas primeiras aproximações. De modo que as "implicações contraditórias" que, desde o início, ela detecta terminariam, segundo lhe parece, por colocar em xeque a emissão de juízos definitivos, com o que a autora dá entrada a uma salutar dúvida hermenêutica, que a acompanhará ao longo de sua exploração destas tendências.

Assim, pois, passado algum tempo, essa condição de contraditoriedade ocasionará na própria Buarque de Hollanda uma *impressão* diferente, agora não tão cautelosa, e através da qual reconsidera sua primeira leitura do sentido que nestas poéticas teria a implosão da distinção arte-vida. Para a perspectiva que se desenvolve ao longo do seu já clássico *Impressões de viagem* (1981), o cotidiano ganharia na linguagem dos marginais o estatuto de arte, de modo que a autora passa a intuir a ocorrência de um inédito "processo de deslocamento da crítica social", idéia que se converte numa das suas principais propostas. Contudo, mesmo nesse momento de reconsideração, a autora se topa com alguns pontos ainda indecifráveis, como o próprio ineditismo do movimento, que continua a lhe parecer tão *sui-generis* que prefere admitir que ele "talvez nem possa ser identificado por ninguém agora" (117).

O grau de indiferenciação que passa a operar entre os extremos arte-vida parece, então, constituir tanto a base da originalidade destas poéticas como o principal motivo de sobressalto para a crítica literária, o que se mostrará ainda mais problemático naqueles momentos em que se pretende estabelecer um prognóstico de suas possíveis derivações e conseqüências. As reservas que sobre o assunto irá colocar um dos nomes mais ligados à produção poética do momento mostra bem a atmosfera de inadequação que passa a afetar os parâmetros tradicionais de apreciação estética. É o que poderia definir como a evidência de uma crise hermenêutica, instante em que os instrumentos do conhecer, sejam esses analíticos, interpretativos ou de avaliação, não conseguem mais dar conta plena das maneiras sensíveis de uma época, revelando nisso toda a riqueza da conjuntura, pois que ela se conforma como momento de eclosão de elementos antes inexistentes ou sufocados, trazendo novas exigências.

As reservas a que me refiro acima procedem do julgamento de Antônio Carlos de Brito (1978) - o Cacaso- e elas vêm à baila no comentário que faz à produção de um dos poeta mais conhecidos do movimento. Analisando a poesia de Chacal, seus recursos e "soluções", Brito repara na *espontaneidade* e *informalidade* que a caracterizam. Embora considerando Chacal um dos exemplos mais bem realizados da *poesia marginal*, não deixa de manifestar sua preocupação pelo que considera, de modo geral, uma má implementação desses recursos, contraproducentes quando não se sujeitam a exigências de ordem técnica. É o que explicaria a "desqualificação da forma artística" que acredita estar acontecendo nesse momento com "boa porção da produção marginal que rola na praça".

De tal maneira, a situação que, segundo ele, se conformaria para a data é uma "indiferenciação generalizada que impediria distinguir poéticas particulares" (43). Pouco tempo antes, Brito, em artigo escrito com H.B.de Hollanda (1974), expunha a idéia de que talvez tais manifestações tivessem mais "valor de atitude" do que propriamente literário, parecer no que, mais uma vez, se instala a crença na desvalorização do plano estético pelas tais poéticas. Ou seja, nas entrelinhas do comentário fica latente, como questão não resolvida, um movimento que isola, mesmo não o percebendo, o plano estético da esfera existencial, ou que, pelo menos, não consegue dar um novo ordenamento às ligações que nesse caso específico se estabelecem entre um e outra. De modo que, outra vez, nos é possível observar a dificuldade que o julgamento crítico manifesta para trabalhar com a informalidade e a coloquialidade da postura antiliterária e do tratamento desintelectualizado através dos quais o cotidiano é trazido para dentro de um discurso que se quer poético.

Comentando esses traços, Glauco Mattoso (1981), criador do *Jornal Dobrabil*, uma das expressões mais iconoclastas do período, irá traçar certas fronteiras no seu didático livrinho sobre a *poesia marginal*. Segundo ele, essa postura de descompromisso com qualquer diretriz estética seria recorrente de uma desinformação por "próprio desinteresse"^[3]. Isto é, um desconhecimento proposital dos modelos e da tradição literária, o que permite a Mattoso diferenciar essa postura de agora daquela das vanguardas, de natureza essencialmente informada. Contrário ao uso de uma definição genérica que homogeneíze o movimento, ele desacredita da existência de um trabalho coletivo ou grupal e prefere vê-lo como coincidência de diversas e diferenciadas tendências, mais ou menos intercomunicadas pelo ânimo espontâneo e não programático^[4]. Para ele, o que se mostraria comum a todas seria a atitude de *descompromisso* e o total desligamento do cânone poético dominante.

Esse perfil pouco "literário" viria, segundo o autor, esvaziar de dramaticidade os temas ditos transcendentais para encará-los como aspectos banais do dia-a-dia, através de um tratamento irreverente que traz à cena poética o imediatismo do cotidiano e a espontaneidade do coloquial. Identificação dos mesmos traços que levaram, por exemplo, H.B de Hollanda (1981: 117) a ver a

ação marginal "mais identificada com o grito do que com uma forma de resistência mais consciente, mais planejada", mas que para Mattoso estariam constituindo uma outra estética, por ele apreciada positivamente.

Como vemos, a questão do cotidiano e do seu tratamento (anti)literário aparece de novo como ponto principal de exploração. Mattoso crê encontrar no jeito marginal as vibrações contraculturais que estariam emanando principalmente do que denomina de sua linha "desbundada". E mais. O seu espontaneísmo indicaria para o autor uma evolução comportamental - da qual ele mesmo participa -, uma contestação cultural que viria a afirmar valores alternativos, esses reprimidos ou comercialmente explorados pela sociedade de consumo.

Um percurso de avaliação coincidente com o de Mattoso será traçado por Leila Miccolis (1987), no que certamente pesa o fato de ela também ter participado da agitação literária desses anos. Optando por uma abordagem "teórico-emocional", como reconhece, a autora enfatiza, ao longo do seu trabalho, o caráter contracultural que daria a estas manifestações o sentido de uma "poesia de resistência", ou seja, "capaz de acabar com fórmulas de vida para criar novas formas" (21). Assim, Miccolis insistirá em creditar ao movimento a capacidade de "ter mudado o fazer e o falar líricos, enriquecendo o emotivo com uma visão consciente (...) e instigante da realidade social"(79). O que não é outra coisa do que insistir, como Mattoso, em dar certidão de nascimento estético para estas expressões.

A pesar de estas posturas mais simpáticas ao movimento, a década de oitenta ainda vai abrigar vozes radicalmente dissonantes, posicionadas contra a experiência. Uma dessas é a do também poeta Régis Bonvicino (s.d), para quem esta produção dos setenta não teria nem mesmo o caráter de marginal, na medida em que não veicularia "em sua essência, elementos que contrariem em termos de sintaxe, em termos de estrutura a 'arte dominante'"(78). Colocando-se em oposição a opiniões como as de Mattoso ou Miccolis, Bonvicino não vê na expressão marginal "ruptura ou armação de novos modelos de sensibilidade", uma vez que para ele apenas se teria gerado aí uma poesia "extremamente conservadora e autofágica". Uma espécie de "antropofagia banguela", com o que de quebra alude ao suposto empobrecimento que tais poéticas teriam conseguido provocar nas conquistas do modelo oswaldiano de 22.

Desqualificação, irrelevância, bobagem, esvaziamento são alguns dos (des)qualificativos com os quais Vinicius Dantas (1986) passa também a engrossar as fileiras dos detratores. Através de um discurso acachapante, em que se nota uma nítida inflexão frankfurtiana, o autor denuncia a nefasta situação de instabilidade estética generalizada que esses poetas teriam criado ao promover o que denomina de uma verdadeira "barbárie poética". Contudo, seria um ano antes que Dantas, junto com Iumna Simon (1985), esmiuçara sua posição num artigo de título assustador aparecido na prestigiosa revista do Cebrap. Para os autores de *Poesia ruim, sociedade pior*, "aquele conteúdo inicial, inconformista e antiliterário, que a *poesia marginal* se atribuía, rapidamente se evaporou, e hoje a produção poética nivela-se às mercadorias homogeneizadas pelo consumo" (49). A *poesia marginal* teria assim promovido a definitiva adscrição à futilidade de uma sensibilidade estética que faria coincidir, até a sua indistinção, a banalidade do mundo com a banalidade do poema, num samba do crioulo doido em que a poesia de tanto absorver os modos do cotidiano quase desapareceria enredada nas suas malhas.

Este "pragmatismo comunicativo", como denominam tal comportamento, teria ocasionado uma "radicação natural e pouco exigente" da expressão poética "no cotidiano da sociedade de consumo". Embora se perceba no decorrer do artigo uma virada importante dentro das posturas detratórias da *poesia marginal*, pois agora se reconhece nos seus exemplos a presença de um certo conteúdo estético, este é visto como um *subproduto* do processo literário, desqualificado pela

sua suposta submissão às leis e requerimentos mercadológicos da indústria cultural. De modo que o mercado, na mencionada modalidade, se erige no vilão principal ao qual a poesia não deverá nunca fazer concessões, se não quer ver desandar toda a nobreza dessa programática de resistência e luta arquitetada pela tradição estética moderna. E é para tão infeliz empreitada que estaria contribuindo a tal chamada "barbárie poética" do movimento marginal.

Assinalar, pois, o sentido regressivo que a poesia brasileira teria conhecido nessa década, leva Simon e Dantas a implementar uma abordagem crítica com a qual pretendem, por um lado, formular uma interpretação plausível para o fenômeno, e, pelo outro, conhecer suas motivações mais fundas. Ao arcabouço conceitual que se vem utilizando, muito influenciado, como se disse, pelo espírito frankfurtiano, se incorpora então uma interessante e para o momento atualíssima formulação: a de que estaríamos assistindo a um outro momento histórico, esse que denunciaria "a crise da pós-modernidade que aqui já faz as suas misérias" (49). Infelizmente, além desta rápida afirmação, na que se faz patente o tom de desagrado com o que se assume a possibilidade do advento dessa outra coordenada histórico-social e a avaliação negativa que esta lhes produz, os articulistas não se detêm numa reflexão mais demorada sobre os complexos significados que uma tal crise estaria ocasionando nos padrões do comportamento e da sensibilidade social. É bem verdade, contudo, que em se tratando da discussão pública do assunto, é a primeira vez que uma interpretação considera essa nova conjuntura espaço-temporal como marco teórico-conceitual para o debate. O que para a época pelo menos esboça o reconhecimento de estarmos também incluídos num âmbito de inusitada transformação e/ou substituição de modelos sensíveis, embora o fenômeno não seja visto por eles com agrado.

Curiosamente, a questão da mudança no registro sensível que produções como a *poesia marginal* estariam anunciando tinha sido encarada algum tempo antes não por um crítico literário mas por um antropólogo. No seu volumoso estudo, publicado em 1981, Messeder Pereira vai trazer para a discussão recursos da antropologia cultural, através dos quais problematiza a tese do "vazio cultural", já bastante difundida para o momento. Entendendo a produção marginal não como mero fenômeno literário mas como um fato cultural de dimensões mais amplas, o autor vai iluminar uma outra dimensão do movimento.

Se é verdade que a fixação de aspectos mais ideológicos conduz esta leitura a uma interpretação extraliterária daqueles elementos literários tidos como os mais evidentes da *poesia marginal*, ou seja, seu *antitecnicismo* e *antiintelectualismo*, o trabalho aporta elementos de grande valia desde que comprova a gestação nesses anos de uma mudança comportamental, no que coincide com Mattoso e Miccolis, e a formação de um tipo de sensibilidade diferenciada. Assim, postula o autor, à diferença da década anterior, que acolheu a discussão sistematizada de "grandes questões" sociais no interior das elites culturais e políticas, voltadas como estavam para a construção de uma alternativa de poder, nessa dos setenta registra-se a ocorrência de um processo, meio caótico (não sistematizado), de eleição e fixação de "pequenos temas" e "pequenas coisas" como matéria do fazer poético. O que vem referendar aquela idéia de H.B. de Hollanda sobre o deslocamento da crítica social.

Priorizar tematicamente os assuntos desgastados da vida comum de personagens anônimos e apresentá-los através de uma linguagem radicalmente coloquial, sem academicismos e pouco "literária", são atitudes que para Messeder Pereira estariam enformando uma prática comprometida com uma intensa "politização do cotidiano". O que para alguns críticos literários não passa de infantilização e desestabilização da poesia brasileira, para o antropólogo é uma maneira de questionar o ranço intelectual que de há muito estaria distanciando a poesia do mundo real - isto é, dos seus leitores^[5]. De forma tal que se poderia ver nessas expressões uma

tentativa de arrancar o processo criativo da esfera exclusiva de grupos elitizados da cultura ilustrada, forçando a uma mais larga socialização.

A evidência inquestionável que cutuca qualquer observador fica por conta dos vai-vens do senso crítico, que se desenha nos impasses de posturas que ora creditam a estas poéticas a capacidade de transfigurar o cotidiano banal em arte, ora as responsabilizam pelo que consideram um grande estrago, a pura estetização do banal. Assim que não é possível negligenciar a esta altura a questão delicada dos modelos de interpretação e apreciação estética, sobretudo no que diz respeito a seus fundamentos e mecanismos de legitimação institucional. É por isso que os conteúdos veiculados pelo debate crítico que acompanha o aparecimento e posterior desenvolvimento da produção *marginal* têm o instigante atrativo de fornecerem um testemunho da problemática inserção de certos projetos estéticos na reflexão teórica e crítica institucional. Assim, então, acredito que a formalização estética surgida e proposta por estas práticas, tece liames profundos com outros aspectos, sobretudo com aqueles que se relacionam com a conceituação valorativa – modelos teóricos de abordagem – que sanciona a sua presença no espaço literário e que, em definitivo, é a que tradicionalmente confere - ou nega - legitimidade às produções destinadas à sensibilidade. Com isso, a *poesia marginal* não apenas coloca o problema da sua constituição interna como nos força a lançar um olhar sobre certos parâmetros críticos utilizados para desbastá-la.

Como se pode constatar, geralmente as reticências da crítica costumam se fazer presentes para projetos que visam, como a *poesia marginal*, a ampliação da margem de comunicabilidade de suas formas e a promoção de uma maior proximidade com um público leitor não especializado. Tais receios devem-se, sem dúvida, ao fato de que o alargamento da comunicação estética tenha estado por muito tempo associado ao aumento dos índices de influência da ideologia do consumo. O que certa crítica engajada não vê com bons olhos, convencida de que o consumo só consegue se expandir às custas de uma homologação de gostos, que terminaria por impor uma padronização de necessidades e usos a definir no final do processo sua feição massificada. No entanto, como o processo de mercantilização da arte na sociedade de consumo não corre em uma única direção, ele também provoca respostas reativas que de alguma maneira se lhe contrapõem, daí que a tentativa de neutralização das potencialidades desalienadoras da arte, adiantada pela indústria cultural, muitas vezes auspicia, a sua revelia e como uma sua defecção, o arcabouço necessário para colocar em cena formas de permanência e atuação estéticas que, mesmo atravessadas por algumas das suas intenções mercadológicas, arquitetam vias "tortas" por onde driblar o massacrante direcionamento que a sociedade de consumo, de fato, vem dando cada vez mais à esfera estético-cultural^[6].

Se as formas inventadas pela modernidade estética asseguraram por um bom tempo certas margens de insubordinação à dominação constituída, é permitido supor que outras diferentes, e até divergentes daquelas, possam vir a arquitetar sistemas de "antidisciplina" (CERTEAU 1994) em consonância à complexidade alcançada pela produção massificada a partir do último pós-guerra, quando a sociedade passa a experimentar um irrefreável e inédito processo de estetização generalizada. Tais sistemas se geram às margens dos consagrados esquemas da ortodoxia moderna, desenhando maneiras estéticas desobedientes que parecem levantar-se do mais profundo apego às miudezas do cotidiano, para manobrar nas estreitíssimas margens de inadequação que conseguem barganhar à voracidade do consumo. Assim, a não sujeição às fronteiras definidas pela estética moderna pode, em hipótese, constituir o que me parece ser um arriscado, mas astuto, estratégia de reapropriação de experiências e espaços vivenciais arrebatados ao sujeito social pela barganha produtiva. Creio que ele pode vir a constituir o que Certeau (1994) denomina de "maneiras de se reapropriar do sistema produzido", que no caso da *poesia marginal* acredito correspondem à engenhosidade de *táticas* escriturais diferenciadas,

formalizadoras de diversos sistemas de significação e sentido. É esta inserção no sistema literário que precisa ser reinterpretada pelo discurso crítico, sob pena de se furtar à incumbência de meditar sobre as alterações e mudanças estéticas que vêm ocorrendo com insistência nas últimas décadas, o que significa também considerar a presença de outros setores produtores não tradicionais intervindo na composição do campo literário e mudando em relação à literatura o que Bourdieu (1996;1989) denomina de *habitus*.

A análise que segue de alguns exemplos da *poesia marginal* pretende, então, balizar uma "hipótese interpretativa", que ofereça subsídios para reinserem as expressões que a compõem no sistema literário local, que de antemão deverá ser proposto não como um todo homogêneo, mas como local de disputas e registro de imaginários sociais, culturais e sensíveis diferenciados e/ou divergentes. Por isso, interessa-me insistir no que já passo a chamar de as táticas discursivas desta poesia, e que acredito podem ajudar a desvelar e entender os mecanismos que fazem com que esta produção se coloque a contracorrente dos princípios e postulados da estética dita moderna e o porquê dessa escolha. Para isso estarei me posicionando dentro do espaço hermenêutico de questionamento que reconsidera a atuação de sujeitos culturais subalternos ou não hegemônicos e nesse que ultimamente vem perturbando as nossas certezas teóricas e conceituais.

Poéticas da instabilidade

Como dissera em páginas precedentes, tenho para mim que os modos estéticos trazidos pela *poesia marginal* estariam materializando uma luta pela conquista de espaços de expressão sensível próprios. É ao redor dessa idéia que gostaria de organizar, então, a proposta interpretativa que segue e para isso é necessário que nos localizemos no âmbito do possível imaginário que dá lugar ao tipo de representação simbólica que tais formas veiculam. Esse lugar mental de produção de sentido e significado que é o imaginário, materializa seu conteúdo em formas simbólicas que constituem diversos processos de representação, mecanismos que medeiam a relação entre a realidade e o seu "verdadeiro" significado. Este processo de representação fica integrado tanto pela observação direta da realidade como pelos conteúdos imaginários que são produto dos desejos, expectativas e interesses latentes no plano consciente e inconsciente do sujeito social. Por isso, a representação é um sistema complexo de formas e conteúdos principalmente porque no processo de compreensão da realidade, no que também participa, se aproxima desta de forma mediada e não direta. Assim, a representação é criação simbólica, o que lhe permite colocar em questão os conteúdos de verdade estabelecidos por cada época e contexto social. Referida aos modos poéticos, a representação interessa, claro, como estrutura discursiva.

Como se sabe, um dos conteúdos codificados pelo discurso poético da modernidade é sua ânsia de universalidade, que vem ancorada num projeto totalizador que pretendia a unificação das experiências estéticas do sujeito ao redor de um conceito particular do belo, o que de ricochete supunha a existência de uma única e centrada identidade para esse sujeito. É este imaginário da totalidade que deu à luz a série de formas simbólicas próprias que hoje reconhecemos como características da representação estética moderna. Mas sendo o imaginário uma *forma mentis* histórica, ele fica sujeito a transformação, como a que se faz visível em muitos poemas marginais, nos que se aprecia o abandono dos conteúdos do modelo totalizador (universalidade, eternidade, utopia, verdade, etc.) e sua substituição por um complexo de novos princípios que não apenas substituem aqueles conteúdos como os questionam.

Quando Nicolas Berh declara num dos seus poemas "Estou salvo:/a poesia não é tudo" ou Paulo Leminski em letras garrafais berra que CHUTES DE POETA/NÃO LEVAM PERIGO À META" contradizem um dos fundamentos básicos da poesia moderna, que se acreditava "divina e misteriosa", como pensavam os românticos, ou capaz de infundir distinção à matéria mais humílima, como defenderam os movimentos modernistas de começo do século XX. A dessacralização desse conceito de poesia, que se faz ainda mais radical quando a figura do poeta naufraga junto ("Pobrás/ orgulhosamente apresenta/ um produto/que vai pro lixo:/os poetas"), implica no novo imaginário a aceitação de uma condição de deterioro e desaparecimento ("*Iogurte com farinha: Leia antes que azede*") (BERH 1980), que é simbolicamente a explicitação de sua não imortalidade, de sua efemeridade e não-transcendência.

Nos poucos exemplos até aqui citados é já possível reparar na operação de desarticulação do arcabouço poético tradicional que tanto espantou certos setores da crítica. Nestes textos não se trata apenas de uma vontade declarativa, mas sobretudo de uma ênfase formal, pois muitos desses poemas se organizam em estruturas rápidas e breves, de leitura (consumo) imediata, com acenos de zombaria, as vezes só engraçada outras profundamente irônica, que apelam para recursos retóricos de fácil assimilação, no intuito primeiro de efetivar a comunicação. O emaranhado de conseqüências que daí advêm é, sem dúvida, perturbador pois envolve uma radical mudança de comportamento perante o fazer poético. Por um lado, a poesia é aqui passageira, não mais eternizada pelo imaginário do poeta, que, de outra parte, renega de si como ser escolhido ou superior para reconhecer-se como mais um sujeito comum entre tantos. Disso derivam, então, certas apreensões como a de que a banalidade faz aqui sua festa para nivelar o registro poético "às mercadorias homogêneas e padronizadas pelo consumo" (SIMON e DANTAS 1985: 49).

Entretanto, o fato pode ser lido de outra maneira, talvez mais produtiva, que nos leve, por exemplo, a reparar nos intrincados mecanismos que estabelecem as relações que determinam o campo da produção simbólica como um espaço de disputa por um *locus* de expressão. Assim, a iniciativa de reconhecer que se partilha da engrenagem do consumo é também confirmar o caráter histórico da produção cultural e sua pertença a um contexto social específico, a sociedade burguesa. Mesmo perante a evidência inegável de que a literatura se realiza aí pela sua relação com o público consumidor, muitas vezes a crítica prefere, numa postura primária, desconhecer o fato em nome de uma transcendência impoluta, que além de negar as relações sociais de produção evidencia sua visão idealista e ilustrada, operando com idéias de notado fundo substancialista, mesmo quando crê estar pondo em prática princípios de índole marxista.

Parece-me, então, que o gesto marginal em análise teria desnudado a hipocrisia desse ordenamento cultural que só se concebe ilustrado, e que se auto-proclama representativo da sociedade como um todo, dando-se o direito de banir tudo aquilo que nessa ordem não se adapte a sua visão. A prepotência de tal comportamento impede, entre outras coisas, o acesso à reflexão de desdobramentos dignos de consideração, como os que acompanham a necessidade implícita desta poesia captar um público leitor diferenciado daquele com o qual a visão acadêmica letrada se identifica. Não recusar o mercado e interessar-se por um leitor específico, que a visão elitista define cheia de dedos como "uma platéia de adolescentes", revela alguns destes poetas como promotores de um curioso mecanismo de desmantelo da ideologia produtivista que a sociedade burguesa incute no ser social como um valor. Vejamos.

O caráter transitório, a não sublimidade que agora se admitem para a vida e a poesia ("O transcendental se dissolvendo/no efêmero") (*Papo furado* de Cacaso), ("viver: verbo transitório e transitivo, transável conforme for") (Torquato Neto) permitem em muitos poemas reivindicar com força o caráter lúdico com o qual se passa a assumir o fazer poético, ao tempo que vem

substituir a seriedade bem comportada da formulação ilustrada, com um acento maroto e divertido, como neste poema de Charles:

bom é falar e jogar pelada
um exercício contra a genialidade
(espacinho)
os mestres da vanguarda vem de complicar
a gente vem de viver/brincar e anotar

Chamar a atenção para o espaço interestrófico usando o próprio termo denotativo ironiza os rigorosos princípios da matemática formal com a qual a racionalidade concretista pensou a visualidade do poema e o seu fazer. Opera-se aqui uma dessublimação dos índices de complicação tradicionalmente ligados ao trabalho de criação poética, que passa a ser encarado na sua extrema inutilidade improdutiva ("Já que estava à toa resolvi fazer um poema/ Agora faço pra ficar à toa") (*Um homem sem profissão* de Cacaso). O labor poético reveste-se assim de uma gratuidade e ludicidade limítrofes com a própria ociosidade ("Não sei se penso no futuro ou em que dedo/ do meu pé") (*Dilema do Ioga* de Cacaso), de maneira que sua confecção formal, para ser coerente com seus temas e enunciados, deve (a) parecer desleixada na sua cômoda brevidade, reduzida ao mínimo esforço de uma espontânea e nada polida coloquialidade.

O conjunto de poemas que Cacaso publica em 1978, com o sugestivo título *de Na corda bamba*, é, nesse sentido, paradigmático em vários aspectos. Por um lado, o livro parece querer esfregar a gratuidade na cara do leitor e com tanta insistência que, de repente, sua formalizada indolência explode como resposta e antídoto contra esse *deve-se ter uma existência produtiva*, imperativo da sociedade burguesa. O poema que dá título ao livro, mostra na sua brevidade e na sua ênfase declarativa a prática abolição do trabalho de fazer poesia, quando quer esta confundida com a própria vida (Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te/ Vivo/ E viva nós!). A declaração torna-se radical e escandalosa porque propugna desterrar o mesmo registro utilizado para gravar o enunciado poético: a escrita, que, é bem verdade, o arranca do maleável e mutável espaço da oralidade, para resguardá-lo da intempérie e do desaparecimento. Mas é a escrita, ao mesmo tempo, protagonista de uma longa história de imposição de hierarquias, que sempre penalizaram esse outro uso oral, popular e massivo. No paradoxo de não escrever poesia escrevendo-a parece, então, se manifestar o desejo desesperado de não perenizar a expressão através de uma forma que, quando assim a registra, pode torná-la rígida e enclausurá-la nela própria, limitando, possivelmente, seu poder de penetração apenas a uns poucos.

Submergida na existência, a poesia poderia ganhar a mesma mobilidade desta, seja nos níveis da sua precariedade ou da sua grandeza, supondo-se assim uma vitalidade expressiva de alta rotatividade. Por isso, na extravagância da declaração, que corre por conta do paradoxo aludido, lateja a exigência de dinamizar a poesia através de uma forma protéica. Ou seja, capaz de exercer sobre si própria tamanha capacidade de adaptação, transformação e modificação que não se descarta, inclusive, sua existência sob invólucros absolutamente inéditos e aparentemente impróprios - *eu não te escrevo, eu te vivo*. Poesia na "corda bamba", de equilíbrio precário e a ponto de não parecer tal.

A instabilidade de uma poesia na *corda bamba* pode-nos servir agora como elemento conceitual para propor um primeiro fechamento interpretativo. Situados como estamos no imaginário desta poesia, a vimos renegar do princípio de totalidade, o que significa, como dito, a quebra de modelos, que estaria sugerindo uma crise de paradigmas, tanto em relação aos padrões de escritura como ao conceito de sujeito que a expressa. A instabilidade aparece como consequência disso, e ela vai dar feição a esta poesia em vários sentidos. Por um lado, seus

conteúdos de efemeridade (rapidez, mobilidade, mutabilidade) iluminam a própria condição do tempo histórico-social no qual atua ("A vida é um adeuzinho") (*Suspiro* de Francisco Alvim), o burburinho desordenado e cambiante do cotidiano das ruas, a transitoriedade dos estados espirituais e psíquicos, a brevidade e intensidade das experiências, o "instantâneo revelado às pressas" ("Te amo/24 horas/por segundo") (*Alta rotatividade* de Berth), que leva a dois desses poetas (AUGUSTO e VILHENA 1984) a propor

um livro pra ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, cadernos de notas, piadas, surpresas, indicações: o leitor o recebe como uma cola de colégio. Pode usá-lo pra conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estiver interessado na pergunta.

De maneira que a instabilidade molda-se como recurso formal extremo para tentar capturar numa representação o alucinante caráter mutável do seu tempo histórico. Mas, por outra parte, ela intervêm também no plano temático para (d)enunciar a presença de um sujeito localizado em outras coordenadas sensíveis e em outro lugar social. Assim, um intenso sentimento de finitude se instala na experiência existencial desses sujeitos líricos despojados de uma referência duradoura na qual firmar a vida ("demoliram minha infância/e eu desmoronei") (*Bagaço*. Berh), ("Parque de Diversões...Roda Gigante/Naquela cadeirinha vazia/Vai a minha infância") (Lyad de Almeida), sem futuro pela frente ("vida feita de futuros/que não acontecem") (Y.P. dos Santos) ou, pior, vivendo um futuro que já chegou ("não chore meu amor não chore/que amanhã não será outro dia") (*Sinistros resíduos de um samba*. Cacaso).

Esta precariedade para manter e preservar elementos referenciais estáveis, resulta típica da experiência emotiva instalada pelos mecanismos da reprodutibilidade técnica e tecnológica da sociedade tardo-moderna. Para o sujeito que se movimenta nessas coordenadas existenciais resulta pois impossível se auto-reconhecer nos princípios basilares que sustentaram o clássico ideário moderno da sociedade burguesa. Por isso num poema de Berh pode-se declarar que "*Deus está morto/Marx está morto/eu estou morto/vou enterrar os três/depois de amanhã*"; enquanto Orlando Tacapau, o debochado protagonista de *Preço da Passagem* de Chacal (1983), abjura dos símbolos supremos da educação letrada que a representa:

com a loucura no bolso, orlando
entrou na biblioteca estadual.
foleou folhas estapafúrdias sobre as idéias, a arquitetura, a
descompostura dos homens.
aí achou graça, aí ficou sério.
aí riu. aí chorou demais.
aí começou a tremer. sentiu o
bolso furado. sentiu o corpo
molhado.
beto chegou a tempo de recolher
num copo a poça d'água que corria
pro ralo.
orlando disse mais tarde:
_ não faço isso never more

O que importa aqui não é a rejeição da biblioteca no plano da declaração temática, mas como essa rejeição se representa através de uns modos lingüísticos que em si mesmos antagonizam com a norma usual daquele âmbito cultural. A coloquialidade ofensiva (*foleou, aí, pro, never more*) do registro oral contraria a reverência ilustrada e mostra a biblioteca como lugar de saber estagnado, enquanto a vitalidade corre às soltas no burburinho das ruas. Em outra ocasião e com

a mesma linguagem deslavada, Tacapau foge da escola, que o imobiliza ("sentado e estudiantil") e onde só "manjava o absurdo e o rabo da professora". Assim, sem pensar duas vezes, nosso personagem "saiu de banda. bandeira (...) pisou na escada e não apareceu mais por ali. pra quê?". Prosaico em vários sentidos, o poema do qual se retiraram estes últimos versos tem um título para lá de sintomático: *Não ato nem desato. Desartículo*. De modo que pegando a deixa, sintetizo nisso a visão e atitude desta poesia, que desajusta, desmonta, desmantela, desagrega elementos culturais e sistemas de percepção e sensibilidades tidos como universais e, sobretudo, de representatividade geral ("O operário não tem nada com minha dor/bebemos a mesma cachaça por uma questão de gosto") (Charles).

Logicamente, um tal desmoronamento de crenças, idéias e valores intervém diretamente na constituição da identidade do sujeito. Como primeiro indício, em muitos exemplos da *poesia marginal*, é notória a tendência para a aceitação da insignificância e diminuição do eu lírico que aí se instala. Não obstante, isso se apresenta mediante a construção de um paradoxal mecanismo discursivo, que vai destacar de forma muito intensa a figura desse eu, ao ponto de que o recurso já foi visto como puro egotismo e pueril exaltação hedonista (SIMON e DANTAS 1985) (BONVICINO 1984). Porém, os elementos que gravitam ao redor dessa característica originam derivações que complicam a unilateralidade da afirmação, na medida em que esta poesia de "eus ciclópicos" (SANTIAGO 1978), voluntariosa e vitalista, não poucas vezes deixa à mostra um terrível achincalhamento do eu. Ele mesmo monitora sem constrangimento seu próprio processo desconstrutivo, que tanto pode-se apresentar de maneira descarnada, ácida, irônica ou engraçada, mas, em geral, sem grandes dramatismos.

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dantes
 sem novos segredos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou

 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim
 eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranqüilamente
 todas as horas do fim.[7]
 (Cogito.Torquato Neto)

Minha língua - mas qual mesmo minha língua, exal-
 tada e iludida ou de reexame e corrompida?
 -quer dizer: vou vivendo, bem ou mal, o fim
 de minhas medidas; quer dizer: minha grande
 paixão é um assunto sem valor; quer dizer:
 meu tom de voz não fala mais grosso.

O sujeito recolhido a uma partícula gramatical, desmembrado de si mesmo, com uma vidência reduzida à lucidez necessária para aceitar-se e aceitar calmamente sua hora, sem buscar elevar-se a modelo mas tão só declarar sua experiência vivencial, não parece admitir parentesco com o neo-romanticismo que Dantas (1986) crê ver por trás do que chama de "big ego". Como tampouco o auto-retrato de um sujeito *irreconhecível na expressão embaralhada* (Salomão) da repetição aleatória, com timbres de cacoete, de uma fórmula coloquial. Não há exaltação heróica ("POETA SEM/ LLAUURREEAASS") (Salomão), nem saudade ou melancolia pelo passado, nem mesmo memória para onde se evadir ("também a memória tem seus dias contados") (*Finados*. J.Castañon Guimarães), não há projeção de um mundo ideal a ser alcançado no futuro, "Deus está morto". A ofuscante constatação do presente é o que resta para esses sujeitos, de maneira que eu diria ser essa percepção a que nos coloca na trilha dos seus modos sensíveis, a apreensão de um tempo e espaço descontínuos que impossibilitam a representação de uma imagem de totalidade, com todos os seus adendos, e a construção de um eu centrado. Ele se equilibra na corda bamba, consciente de que pode cair a qualquer momento. A instabilidade molda agora a personalidade desse eu, que não raro se materializa na pele de qualquer anônimo rebaixado ("sou pedestre sim senhor/sou panfleta de uma sociedade anônima") (Charles).

A instabilidade constrói, pois, a conflituosa densidade da subjetividade/identidade marginal, que funde vitalidade e voluntarismo (o que alguns chamam puro desabafo), diminuição e rebaixamento. Ou seja, ela define a maneira como estes indivíduos vivem as coordenadas espaço-temporais específicas que lhes correspondem, condição que reitera a impossibilidade de continuar atuando com os princípios da modernidade estética^[8] ("um dia/a gente ia ser homero/a obra nada menos que uma íliada/.../por fim/acabamos o pequeno poeta de província/que sempre fomos") (Leminski). Poeta e poesia na corda bamba.

Parte fundamental dessa identidade estética em construção é o registro lingüístico de que se utiliza. Bastante debatido pela crítica, o aspecto ainda é passível de exploração desde que me parece apresentar brechas não muito notadas e através das quais podemos enxergar significados decisivos. A insistente coloquialidade de que se utiliza, e que para alguns não apresentaria inovação ou ruptura, pois no Brasil o coloquial teria sido uma das conquistas do movimento modernista, vai no entanto se fazer extrema quando introduz tonalidades próprias da gíria. Isso significa situar a coloquialidade num setor mais restrito e específico: o da "galera" que inventa, usa e decifra seu código. Se Tacapau encarna o debochado transgressor, a gíria literalmente taca-pau na linguagem estabelecida, agredindo e desarticulando a estabilidade das boas maneiras lingüísticas e comportamentais ("entro na sala/ sem pedir licença/ sem por favor/ vou direto ao assunto/como vai? /tudo bem?/ saio sem fechar a porta") (Berh).

Sendo a gíria palavra fortemente setorizada, é claro que seu alcance não se apresenta universal. Sua limitada abrangência pode tornar o poema *rasgável*, isto é, nem representativo nem interessante para todos. Já o olhar de antropólogo de Messeder Pereira (1981: 50) havia enxergado o poema marginal como "um conjunto de idéias e/ou práticas cotidianas (...) de *certo ou certos grupos dentro da sociedade*" (sublinhado meu), de modo que "o uso do palavrão" deveria ser encarado a partir desse contexto. Outro crítico, tempos antes, expressara, alarmado, sua preocupação pelo perigo de uma tal linguagem ficar reduzida "a uma claqué próxima, o que poderia estiolar a linguagem literária numa série de dialetos tribais" (AGUIAR 1976). Por sua parte, nos mesmos oitenta, Buarque de Hollanda (1981: 94) observara como na poesia marginal se privilegiavam formas de "resistências setorizadas" que abandonariam "o projeto globalizante de tomada de poder". Característica que, lembre-se, tempo depois passará a ser assumida pela

crítica internacional como um dos gestos associados à inclinação desconstrutiva do pós-moderno.

Assim circundando o aspecto, poderíamos perceber agora como o questionamento que o uso da gíria faz da linguagem está instalado no âmago estrutural do poema, resultando num recurso técnico para a obtenção de determinados efeitos importantes para a visão do grupo, com o que também se fragiliza a afirmação segundo a qual só haveria aqui a barbarização do puro desleixo. Esse recurso técnico, por comportar neste caso uma visão de mundo, é a evidência de que novos personagens, com suas visões culturais e sensibilidades sociais, abandonam os subterrâneos, para onde foram mandados pelo ordenamento cultural hegemônico, e entram em cena para mostrar sua existência com formas de fazer e dizer diferenciadas.

O dialeto quebra a prepotência moderna de uma única linguagem com poderes absolutos de representatividade universal. De maneira que essa "linguagem vira-lata" (SANTIAGO 1978a), traz consigo a descoberta dos particularismos reprimidos, diversidades culturais que a prática segregadora e discriminatória da modernidade tantas vezes negou^[9]. Além de constituir um dos principais detonantes da marginalidade literária desta poesia, acredito que o dialeto representa o espaço que se conquista e impõe para a expressão de interesses grupais específicos, sejam de tipo étnico, sexual, religioso, cultural ou estético. Desta perspectiva, o dialeto pode dar passagem à insurgência dos "particularismos humilhados" (PAZ 1974) ou apresentar a "multiplicação de *Weltanschauungen*" (visões de mundo") (VATTIMO 1991). Uma Babel que se rebela à autoridade e domesticidade de um só paradigma lingüístico ("e línguas como que babel/se rebelaram/e saíram de um bilhão de bocas") (*Babel papel*. Chacal).

Táticas de reapropriação

A partir de agora, a definição da identidade marginal pode começar a ser esclarecida e redirecionada num sentido conceitual que nos seja de utilidade.. Embora o registro estético do "fim das ilusões" possa mostrar esse eu às vezes desiludido, quase sempre ele se reveste de um espírito de criatividade que pode ser proposto como tentativa de barganhar condições mais propícias para um sujeito em desvantagem. Por exemplo, o aceno pícaro através do qual o sujeito enterra Deus, Marx e ele próprio, introduz o aspecto como ressurgimento desse eu do *bagaço* da existência, o que significa perscrutar o lugar social que ele ocupa como indivíduo subalterno (marginal). O sujeito desenvolve então modos peculiares para lidar, na surdina, com sua situação e principalmente enfrentar os mecanismos disciplinadores que lhe caem em cima. Daí que ele deva incentivar certas características, que se convertem em capacidades, como as que aparecem na ficha de identidade de Orlando Tacapau:

maleabilidade em relação
aos animais sem horários
para as refeições alegre
ardiloso instantâneo aé-
reo pássaro instável su-
jeitointegral iluminações
avulsas.

Flexibilidade e capacidade de adaptação que lhe permite ser isto e aquilo e ao mesmo tempo isto/aquilo: *sujeitointegral*. Desta arte, a *maleabilidade* que lhe permite a Tacapau enfrentar as peripécias de sua viagem lhe impõe esse estado *aéreo* e *instável*, de forma que o jeito *ardiloso* depende da não fixação, do não centramento desse sujeito em alguma estrutura estável. A partir

dessa instabilidade, dada pelo lugar de subalternidade (existencial e estética) de onde esse sujeito emerge, parece-me que se articula o que passo a chamar de "táticas de reapropriação". Com a nomenclatura busco chamar a atenção para o processo de exclusão, material e sensível, que envia esse sujeito e sua vivência para as margens da existência, assim como destacar a atitude dinâmica que desse lugar ele consegue articular. No que segue, passo a ver a instabilidade como a própria expressão do subalterno.

A opção de definir como sujeito subalterno o eu presente em muitos dos poemas marginais não se atrela aqui de maneira estrita à situação social dos autores reais destes textos. Mesmo que muitos deles procedam de uma classe média proletarizada, ou que alguns mantenham certo contato com a mídia, o que interessa é continuar no espaço de figuração do imaginário, que, como foi definido no começo, mostra através da representação simbólica, que reelabora desejos e frustrações, aspectos da realidade não evidentes nem imediatamente perceptíveis. A obtenção de uma leitura produtiva das questões estéticas não se dá pois pelo estabelecimento de um nexo direto entre condição social real e produção estética, mas penetrando as mediações que operam entre ambos os planos. Uma regra que nem sempre é lembrada como se deveria.

Então, falar de sujeito subalterno significa haver-nos topado aqui com indícios estéticos que assim o definem. Basta retroceder para sua condição existencial diminuída, para sua problemática relação com os ícones da cultura e da estética ilustradas, para as formas lingüísticas de que se vale, e, não menos importante, para as rejeições que provocou entre a crítica literária. O *marginal* está deslocado do centro, anda pelas beiradas (periferia), pelo subúrbio (da linguagem, da estética). A condição marginal e subalterna é, então, lidar com uma eterna desvantagem. Como assegurar índices de sobrevivência em tal situação? Com táticas de reapropriação da subjetividade que se mostram como os modos ardilosos e sonsos de quem age *na moita*. Táticas que são "engenhosidades do fraco para tirar partido do forte" (CERTEAU 1994: 45), como ilustra a situação do eu lírico feminino deste poema de Leila Miccolis:

Vivemos como casal
 você trabalha demais,
 me sustenta,
 proíbe 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

A forma de tentar essa reapropriação não é a tradicional negação frontal dos fatores que motivam a repressão. Pelo contrário. O eu agarra-se deles, para, na concordância, criar um ardiloso mecanismo de revanche, que não dá nas vistas e passa despercebido. Numa outra versão, Carlos Saldanha também preferirá a saída tangencial a bancar uma rebeldia contraproducente ("Uma opinião/apoiada em baionetas/degenera em bobagem/se a gente deixar/a barriga na frente"), Leminski reverterá os empecilhos da vida se apropriando deles ("não discuto/com o destino/o que pintar/*eu assino*") - repare-se na letra cursiva como signo de personalização- e Cacaso, finalmente, descortina o modo malicioso deste agir ("eu sou brasileiro/finjo que vou mas não vou"), que às vezes parece pura descontração ou simples gracejo sem transcendência. São as "mil maneiras de caça não autorizada" (CERTEAU 1994: 38) mediante as quais os seres anônimos inventam o cotidiano e fogem dos sistemas de vigilância.

É a "arte do fraco" que, apoiada no agir tático, abre mão das estratégias (CERTEAU 1994), pois, como vimos, não mais se atrela a projetos totalizantes de longo alcance. A tática é maleabilidade, aproveita as ocasiões para lhes tirar algum proveito. Por isso é necessariamente instável, demanda sucessivas reacomodações, o que impõe ao sujeito um tipo de aprendizado que é abertura mental para a criatividade ("E proibido pisar na grama/ o jeito é deitar e rolar") (Chacal). Não há, então, nestas expressões aceitação conformista da experiência diária, como alguns críticos entenderam, mas um jeito enviesado, tangencial, não frontal de driblar as agruras do cotidiano e que se justifica pela posição de desvantagem que se ocupa dentro do sistema. No plano do discurso, a saída vai recorrer muitas vezes à ironia, ao humor, à declaração ingênua, enquanto a composição estrutural do poema admite a paródia e o pastiche.

Sem espaço para detalhar estes últimos aspectos, que encaro como recursos condizentes com o universo sensível e com as condições existenciais específicas do sujeito que nestes poemas se constrói, recordemos que a eles se adjudicou a responsabilidade pela "desqualificação poética" e a "indigência do registro subjetivo" (SIMON e DANTAS 1985: 60). Tendo olhado a manifestação a partir de uma outra perspectiva, parece-me, pelo contrário, que tais aspectos nos colocam de cara com esse tipo de criatividade "dispersa, tática, bricoladora" que Certeau (1994: 41) identifica nas formas sub-reptícias assumidas pelos "grupos ou indivíduos presos nas redes da vigilância". Tretas e artimanhas discursivas que permitiram à *poesia marginal* emergir dos cafundós para colocar-se no espaço público da prática estética, fugir do poder centralizado e centralizador.

A perspectiva que até aqui se esboçou advém do diálogo com a desarticulação conceitual de certos paradigmas que a hermenêutica pós-moderna vem realizando. A despeito do intenso e às vezes bizarro debate sobre o pós-moderno tem suscitado e mesmo sem ter explicitado aqui suas questões mais pontuais, tenho a convicção de que a pós-modernidade, como espaço de existência cultural e como âmbito de elaboração ou retificação de recursos interpretativos, deve ser o lugar a partir do qual esquadrihar a *poesia marginal*. Na medida em que a condição pós-moderna descobre a contradição básica da modernidade e enfraquece a supremacia dos conceitos absolutos, com todas as conseqüências que isso acarreta, nos oferece a condição inicial para reavaliar a prática estética de sujeitos culturais com interesses e modos de atuação diversos dos que a experiência moderna aceitou como modelares.

Assim nos será possível ver no descompromisso com a racionalidade do discurso letrado não a barbarização da estética mas uma forma de mostrar como esse discurso é impositivo. Na sua ludicidade, gratuidade, zombaria e brincadeira, não a desqualificação da poesia como via para também realizar a crítica do seu tempo, mas recursos que lhe permitem implementar a "arte da dissimulação", maneiras ardilosas de enfrentar o poder hegemônico arbitrário e discriminador e reapropriar-se de certos índices de autonomia^[10]. No uso da gíria, não comodismo e desleixo, senão a diversidade lingüística, a convocação da pluralidade que desarticula o discurso homogeneizador e mostra a existência do *outro* nas suas diferenças e particularidades. Na paródia e no pastiche, não a *canibalização* dos estilos, mas a não-dissolução das diferenças, o não-apagamento das oposições, o direito do *outro* se expressar por si.

Deve-se aceitar que a vocação estética da *poesia marginal* se realiza à luz de outra sensibilidade, que instaura uma *illusio* (BOURDIEU 1996) que se revela como construção de um espaço estético-existencial diferenciado e inevitavelmente caracterizado como temporário e efêmero. A *poesia marginal* se materializa como *experiência da diferença*, e como tal desbarata a pretensão de constituir o belo absoluto, desmontando com seus modos peculiares as bases ideológicas do consenso estético da comunidade "universal". Assim, ela estaria indo ao encontro desse momento *heterotópico* que Vattimo (1991: 80) define como a "tomada de palavra por parte

de múltiplos sistemas de reconhecimento comunitário, de múltiplas comunidades que se manifestam, se exprimem e se reconhecem em modelos formais e mitos diferentes".

A possibilidade de ainda contar com horizontes vitais para a realização existencial, nas constritoras condições tardo-modernas da periferia subdesenvolvida, só parece viável como experiência de pluralidade e consciência da existência de mundos plurais. A permanência da arte nessas condições coloca-se, então, como um árduo convívio com a instabilidade, como camaleônica capacidade para a transfiguração. Talvez por aí possamos reorientar o significado do desaparecimento da tendência, como prática grupal, e a diáspora de seus protagonistas, encaminhados para outros rumos, não como a inevitável consequência da ineficácia de seus métodos, da superficialidade de seus objetivos ou da irrelevância de suas formas estéticas, mas como encerramento de uma trajetória que tem muito de aprendizado, de um oportunismo tático que reconhece a necessidade da constante mobilidade, que pode considerar, se necessário, o próprio desaparecimento.

Por outro lado, aproximar-nos de manifestações como a *poesia marginal* entanto membros da comunidade acadêmica que avalia e sanciona o universo da arte, supõe um inevitável diálogo com práticas que formalizam um conceito estético reticente às clássicas formulações do paradigma moderno. Por isso, desde que não procedamos a um confronto com nossos tradicionais canais de compreensão e avaliação, o entendimento das questões levantadas por movimentos como o aqui analisado continuará obscurecido pela pura negação discriminatória. Assim, então, o problema de epistemológico deriva numa questão ética, que nos exige um aprendizado que é constante e delicado exercício de aceitação e respeito pela diferença. E de reconhecimento de que nossas elaborações conceituais não são formalizações neutras, mas sim estruturas perpassadas pelos conteúdos ideológicos que, como sujeitos sociais, cada um de nós defende e representa.

A possibilidade de realizarmos a experiência de auto-reconhecimento das nossas especificidades grupais como reconhecimento da multiplicidade de modelos existentes pode parecer, sem dúvida, um aprendizado muito árduo e em grande escala provavelmente impossível. Contudo, é sobre essa experiência que a *poesia marginal* continua nos falando, mesmo na sua real ausência. Não nos furtemos, então, ao esforço da sua compreensão.

Bibliografia

- | | |
|---|--|
| AGUIAR, FLÁVIO
(12 de julho de 1976) | "A literatura no retalho". In: <i>Jornal Movimento</i> . sp. |
| ARIAS, ARTURO
(1994) | "Teoría literaria y narración del cambio social" In: <i>Revista de Crítica Literaria Latinoamericana</i> , No.39, pp.7-16. |
| AUGUSTO, EUDORO
e VILHENA BERNARDO
(1984) | "Consciência marginal" In: <i>Arte em revista</i> , No. 8, p. 73. |
| BARBERO, JESÚS MARTÍN
(1987) | <i>De los medios a las mediaciones</i> . México: Editora Gustavo Gili. |
| BEHR, NICOLAS
(1980) | <i>Restos Mortais</i> . Brasília: Senado Federal. |
| BONVICINO, RÉGIS
(1984) | "A marginalidade circunstancial" In: <i>Arte em revista</i> , N. 8, p.78. |
| BOURDIEU, PIERRE
(1996) | <i>As regras da arte</i> . São Paulo: Cia. Das Letras. |

- (Janeiro 1989-Dezembro 1990)
 BRITO, ANTONIO CARLOS DE
 (1978)
- (1982)
 CABAÑAS, TERESA
 (2003)
 CACASO
 (1985)
- WALDMAN, BERTA
 e SIMON IUMNA (ORGS.)
 (- - -)
- CERTEAU, MICHEL DE
 (1994)
- CHACAL
 (1983)
- CHAUI, MARILENA
 (1982)
- DANTAS, VINICIUS
 (1986)
- DURAND, GILBERT
 (1998)
- GARCIA CANCLINI, NÉSTOR
 (1995)
- (1998)
- HOLLANDA, HELOISA BUARQUE DE
 (1976)
- (1998)
- (1981)
- HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE.
 e BRITO, ANTONIO C. DE
 (1974)
- HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE.
 e MESSEDER PEREIR, C. A.
 (1982)
- MARTINS, LUCIANO
 (1979)
- MATTOSO, GLAUCO
 (1981)
- MELO NETO, JOÃO CABRAL DE
 (1971)
- (1998)
- MESSEDER PEREIRA, ANTÔNIO CARLOS
 (1981)
- MICCOLIS, LEILA
 (1987)
- PAZ, OCTAVIO
 (1974)
- PIVA, ROBERTO
 (1985)
- SADER, EDER
 (1988)
- SALOMÃO, WALY
 (1983)
- SANTIAGO, SILVIANO
 (1978)
- "El campo literario. Requisitos críticos y principios de método" In: *Criterios*, No. 25-28, pp.20-42.
- "Tudo da minha terra". In: *Almanaque*, No. 6, sp.
- "Pindaíba de tatu". In: *Leia Livros*, No. 51, sp.
- "Poéticas da comunicabilidade: Lugar de enunciação e modelos de interpretação". In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 57, pp.59-73. *Beijo na boca*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- "Intervenção". In: *Rebate de pares*, Campinas, IEL/Unicamp, N. 2.
- A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.
- Drops de abril*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- "Notas sobre la crisis de la izquierda en Brasil" In: *Nueva Sociedad*, N. 61, sp.
- "A nova poesia brasileira e a poesia". In: *Novos Estudos* (Cebrap), N.16, pp. 40-53.
- O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel.
- Consumidores e Cidadãos. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- 26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor.
- 26 poetas hoje*. 2da ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense.
- Nosso verso de pé quebrado*. In: *Argumento*. Rio de Janeiro, No. 3, pp.
- Poesia Jovem*. São Paulo: Abril- Educação.
- A geração AI-5. Ensaios de opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- O que é poesia marginal?*. São Paulo: Brasiliense.
- Da função moderna da poesia*. Nunes, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Da função moderna da poesia*. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Retrato de época*. Rio de Janeiro: Editora Funarte
- Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê.
- Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Antologia Poética*. Porto Alegre: LPM.
- Quando novos personagens entram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gigolô de Bibelôs*. São Paulo: Brasiliense.
- O assassinato de Mallarmé*. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

- (julho/1978a)
SIMON, IUMNA
e DANTAS, VINICIUS
(1985)
TRIGO, ABRIL
(1994)
VATTIMO, GIANNI
(1991)
WALDMAN, BERTA
e SIMON IUMNA (ORGS.)
(1981)
- "Um poeta novo: Geraldo Carneiro". In: *José*, No.10, p.30.
- "Poesia ruim, sociedade pior". In: *Novos Estudos* (Cebrap), No. 12, p.48-61.
- "Lumpen poesia y neomodernidad periférica: el caso uruguayo" In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 39, pp.247-266.
A sociedade transparente. Lisboa: Eds. 70.
- Rebate de pares*, Campinas: IEL/Unicamp, N. 2.

Notas

- [1] O comentário foi emitido por ocasião da ExPoesia I, organizada por Affonso Romano de Sant'Anna na PUC do Rio de Janeiro em 1973, e para a qual foram convidados os irmãos Campos. (HOLLANDA e BRITO 1974). "Geléia Geral" era a coluna de Torquato Neto no jornal *Última Hora* de Porto Alegre e título de um poema musicado por Gilberto Gil, considerado um dos principais manifestos do Tropicalismo.
- [2] O poema titula-se "Estilos de época", de Cacaso (1985): "Havia/os irmãos Concretos/H. e A. consangüíneos/por afinidade D.P./um trio bem informado:/ *dado* é a *palavra dado*/ E foi assim que a poesia/deu lugar à tautologia/(e ao elogio à coisa dada)/em sutil lance de dados:/se o triângulo é concreto/já sabemos: tem três lados".
- [3] Enquanto Mattoso questiona esse nexos com a vanguarda, Buarque de Hollanda (1981) o reconhece quando considera que o estilo marginal significa uma retomada de 22, só que através de uma postura desacralizadora não premeditada, espontânea, inconsciente.
- [4] Para o autor, elas abrigam os "experimentais", os "engajados" e até os "desbundados", que considera os mais contestatários. HOLLANDA e MESSEDER PEREIRA (1982: 4) verificam também "a emergência de tendências, as mais heterogêneas, unidas apenas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao 'sufoco' do momento".
- [5] A lembrança das teses apresentadas em 1954 por João Cabral de Melo Neto (1998) no Congresso Internacional de Escritores é oportuna. Há aí um importante e pioneiro chamado de atenção para a grave problemática que se desenha entre a poesia e o leitor. Trato disso no meu artigo (2003).
- [6] Para estas questões, BARBERO (1987); CERTEAU (1994); GARCÍA CANCLINI (1995; 1998)
- [7] Waly Salomão (1983), nessa escrita gaguejante que é a parte final de "Na esfera da produção de si-mesmo", misto de monólogo e solilóquio, utiliza uma imagem quase idêntica à de Torquato quando diz: "... *esta pessoa que está aqui falando na primeira pessoa eu do singular esta pessoa singular que sou eu pronome pessoal irreductível enquanto pronome...*". Em ambos os casos, o *eu* se desfaz tematicamente enquanto luta para se afirmar gramaticalmente.
- [8] Para Cacaso (BRITO 1982: 18), "a identidade está cindida, os valores(inclusive os estéticos) carecem de credibilidade, o presente é urgente, o futuro é sombrio".
- [9] Fenômeno que guarda interessantes coincidências com a *poesia marginal* é o caso da chamada *lumpen poesia*, manifestação, em vários sentidos mais radical, surgida no Uruguai na década de oitenta. Ver TRIGO (1994).
- [10] Segundo MARILENA CHAUI (1982:77), "o desejo de práticas autônomas e diferenciadas, sem a tutela de organismos partidários, estatais ou empresariais" é traço inédito dos movimentos sociais surgidos nesses anos.

© Artifara

ISSN: 1594-378X

