

TERESA CABAÑAS

QUE POESIA É ESSA?!...

Poesia marginal: a estética *desajustada*

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientador: Prfa. Dra. Irmna Maria Simon

Unicamp
Instituto de Estudos Da Linguagem
1999

9911968



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Fr.
TOMBO B.	37 838
PROC.	229/99
	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	10/06/99
N.º CPU	

CM-00124086-0

C113q **Cabañas, Teresa**
Que poesia é essa?! / Teresa Cabañas
Campinas, SP: [s.e.]. 1999.

Orientador: Iurma Maria Simon
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.
1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Pós-modernidade
3. Crítica. I. Simon, Iurma M. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da linguagem. III. Título.

CDU 82-1(81)

Profª. Dra. Iumna Maria Simon - Orientadora

Profª. Dra. Maria Lúcia Dal Farra

Prof. Dr. Luiz Dagoberto de Aguiar Roncari

Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado

Prof. Dr. José Antônio Pasta Jr.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Ana Tereza Cabanos
Mayoral
e aprovada pela Comissão Julgadora em
16 / 03 / 99.

Dr. JUVANA MARIA SIMÃO

À memória de meus mestres

*Angel Rama e
Antonio Cornejo Polar*

SUMÁRIO

1. PRELIMINAR	6
2. NO UNIVERSO DAS DIVERGÊNCIAS	
2.1 A encruzilhada	10
2.2 A polêmica se instala	17
2.3 As ambivalências se impõem	34
3. INTERMEZZO NECESSÁRIO	
3.1 A pós-modernidade existe	45
4. QUE POESIA É ESSA?	
4.1 A perenidade	54
4.2 O efêmero	60
4.3 Uma outra coordenada sensível	67
4.5 O eu diminuído	75
4.6 O cotidiano desbotado	82
4.7 O império do tédio	91
4.8 As táticas da reapropriação	103
4.9 O novo aprendizado: a descontração	109
4.10 À procura da salvaguarda	115
5. O DESAJUSTE	
5.1 Uma poética da instabilidade	128
5.2 Parodiando andamos	139
5.3 E parodiando continuamos	147
5.4 O projeto totalizador	152
6. E AGORA?	166
RESUMEN	178
BIBLIOGRAFIA	179

RESUMO

Estudo crítico sobre a poesia “marginal” brasileira no marco de uma pós-modernidade periférica. O trabalho propõe a discussão e reavaliação da manifestação sob a luz de uma reformulação dos parâmetros de interpretação e valorização habitualmente empregados pela crítica literária moderna. Enquanto manifestação estética *desajustada* dos padrões poéticos modernos aventa-se a idéia de esta poesia expressar o que se acredita seja uma modificação da função moderna desempenhada pelo registro poético. Daí a necessidade, então, de apreciar dita manifestação dentro das coordenadas históricas de surgimento de uma sensibilidade diferenciada, o que obrigatoriamente demanda o reconhecimento e discussão das peculiaridades dos modos de existência do pós-moderno nos contextos do subdesenvolvimento.

Palavras-chave: Poesia contemporânea . Pós-modernidade. Crítica.

PRELIMINAR

Quando da conclusão do meu trabalho de mestrado sobre a Poesia Concreta em 1993, senti eu a necessidade de explicitar a preocupação principal que o havia norteador. Mesmo parecendo radicar esta numa reflexão teórica, que discutia esquemas interpretativos e interpelava sistemas valorativos, na verdade essa preocupação se articulava à maneira de uma interrogação sobre os destinos que a sensibilidade humana estaria conhecendo numa circunstância histórica que, como a contemporânea, encontra-se inevitavelmente atravessada pelos modos do “sentir” (tele)tecnológico e pelas solicitações do mercado.

Olhando por essa fresta, dizia eu na oportunidade que a Poesia Concreta tinha-me levado “ao convencimento de que a **função** da poesia teria nela se modificado”, e “de que existiria em formação uma outra sensibilidade, uma vivência espiritual de signo diferenciado”. Hoje ao tratar de uma expressão poética tão aparentemente afastada dos fundamentos e da formalização da Poesia Concreta, como é esta Poesia “Marginal”, sinto porém que, como o cachorro que antes de deitar dá voltas ao redor do mesmo espaço, continuo orbitando sob a influência daquela mesma interrogação, e achando que também aqui a função moderna da poesia parece mostrar-se basicamente alterada. Pressuposto este, aliás, que não me trouxe nenhum conforto, pois se a Poesia Concreta e a “Marginal” convergiam, segundo me pareceu, numa mesma problemática – a modificação da função poética moderna –, esta se apresenta de uma maneira dissímil em cada uma delas. Foi nesse instante que me dei conta do primeiro problema que enfrentaria, pois nas

alteradas circunstâncias da produção poética contemporânea, deveria eu falar da nova função, ou de funções? De sensibilidade, ou sensibilidades?

Precisei assim escancarar desta vez as referidas “alteradas circunstâncias”, e mergulhar num tema medianamente esboçado à época da minha lida com a Poesia Concreta. É o que o leitor verá quase de início sob a denominação ainda controversa de pós-modernidade. A partir daí tentei escapar à visão homogeneizadora com que às vezes a crítica literária avalia essa nova nomenclatura historiográfica, para destacar o mundo plural de interesses e gostos heterogêneos que contrariamente dela emerge. Universo aqui ilustrado pela minha matéria de estudo, a poesia “marginal”.

A necessidade de sondar as conseqüências culturais originadas pela fratura pós-moderna, e para isso suguei impiedosa os achados de vários estudiosos, deu-se na consideração de ser esse o único caminho que acreditei viável para uma exploração, e posterior interpretação, que não violentasse as motivações de origem da manifestação em estudo. Submeter a poesia “marginal” ao senso crítico e valorativo da poética moderna me encerraria, com efeito, no espaço pouco atraente da imperfeição, do falho e deficitário sem significado, ou quando muito me levaria fatalmente a entender este como simples rebaixamento da capacidade crítica, ou empobrecimento da experiência sensível, a compactuar com escusos interesses mercadológicos. Mas, isso me deixou ao pé do meu segundo problema, pois foi nesse momento que o crítico se viu criticado, questionado nos seus parâmetros de observação e julgamento, o que me rendeu uma sensação de incomodidade a me perseguir durante algum tempo.

A maneira como fui obrigada a lidar com esta questão, o leitor verá subjazer ao longo do trabalho principalmente como um árduo, às vezes também penoso, exercício de compreensão. Quero dizer, resultou isso numa tentativa de entender e perceber intelectivamente, que, ao mesmo tempo, prefigurava o que me pareceu um inadiável esforço de tolerância; isto é, a admissão de modos de pensar, sentir e agir esteticamente diferenciados do regimento e da estatutária modernos – nos quais eu intelectualmente me formara. Numa tal situação, o senso crítico deveria laborar talvez com maior acuidade dado tratar-se, sem dúvida, de um confronto, que me poderia levar tanto à negação da legitimidade do objeto em observação, como a sua aceitação passiva, caso mal se

interpretasse o que deve ser um rigoroso sentimento de equidade. Assim, tentei desenhar minha trilha entre a acuidade e a equidade, no que reconheço ecoa a frase iluminadora de José Paulo Paes, no seu **Gregos & Baianos**: “é entre a recusa e o entusiasmo que corre a estrada da compreensão crítica”. Uma estrada que acredito deve desembocar no reconhecimento daquilo que Machado de Assis chamava de “a eterna contradição humana”.

Num plano mais operacional, devo dizer que o que o leitor encontrará aqui não é um estudo minucioso sobre a poesia “marginal”. Pelo menos não como registro da grande quantidade de grupos e também individualidades que gravitaram em torno seu, ou da série de eventos e “escândalos” que a cercaram. Trata-se nesse sentido de uma abrangência bem delimitada por aquilo que me pareceu mais característico e pontual: seu comportamento estético “desajustado” e sua aparência formal “descompromissada”. A partir disso, alguns autores e alguns poemas, estes às vezes colhidos diretamente da obra do autor, outras de textos que os reproduzem, foram selecionados, deixando necessariamente um grande contingente fora. Acredito, contudo, que isto não venha a prejudicar o andamento deste ensaio, que fazendo jus a este nome pretende ser ensaio de uma problematização, tanto do seu objeto de estudo como dos fundamentos às vezes utilizados para tratá-lo.

Se essa problematização diz respeito à poesia, na verdade estará lidando-se aqui com estados de sensibilidade. E se é nestes que se deposita o fardo dessa inelutável “contradição humana”, serão, então, eles os que se perfilarem em última instância como os verdadeiros protagonistas deste ensaio.

NO UNIVERSO DAS DIVERGÊNCIAS

Em vez de eu 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...

Leila Miccolis

A ENCRUZILHADA

Quem olhe para o quadro evolutivo traçado pela poesia ocidental dos últimos quarenta anos, perceberá, certamente, o assombroso diálogo a que esta tem-se forçado com eventos estruturais determinantes para a definição dos novos modos de relacionamento e convívio social no mundo contemporâneo. Modos esses que irão perfilar, por sua vez, toda uma cosmogonia sensível e perceptiva também *sui-generis*. Reparando nisso, pode-se esperar que esse mesmo observador tampouco deixe de notar a maneira como o vigor com o qual esta poesia pretende acertar seu passo à marcha das vertiginosas mudanças empreendida pela sociedade burguesa depois da Segunda Grande Guerra, desliza muitas vezes para a configuração definitiva de um grave dilema, que mostrará numa das suas faces a dramática consciência que essa poesia tem de se saber enredada nos fios de uma curiosa cilada. Cilada essa vagarosamente articulada pela própria sociedade na qual ela precisa-se inscrever.

Tradicionalmente edificada sobre o princípio da expressividade, esse que no momento de maior intransigência da sua disputa com a sociedade teve visos estratégicos, a poesia moderna ensaiou ao longo do presente século formas e alternativas de representação e linguagem de cunho variadíssimo. Sendo em boa parte produto da constante ameaça de restrição do espaço ativo da poesia, por obra da eclosão e auge de novos padrões perceptivos vinculados ao desenvolvimento de meios técnicos de comunicação, essas formas tornaram-se tão diversas que é possível interpretar sua história mais recente como a de um longo processo de pesquisa técnico-formal, como adverte Octavio Paz (1974). Por isso mesmo, não é menos permissível ver nesse processo a história de uma árdua luta pela sobrevivência.

Da resistência lingüística do código simbolista à abertura para a comunicação iniciada pelas poéticas vanguardistas do começo do século, essa história nos descobre uma consciência

- a do poeta - que pausadamente inicia a procura de uma trilha que deixe sua criação mais próxima ao universo sem mistério do homem urbano médio, com o qual esse mesmo poeta vai cada vez mais se irmanar na tentativa de expandir o alcance do seu trabalho. O fulcro dessa trilha continuará sendo a palavra, e as formas inéditas que ela aí pode adotar. Inéditas para a expressão poética, é verdade, mas não assim para o contexto do qual ela as extrai: o mundo da prosa que logo torna-se a expressão corriqueira, o tom coloquial, o recorte balbuciante do aparentemente trivial e cotidiano.

Contudo, no trecho inicial dessa definitiva caminhada, na qual se exercitam as tendências vanguardistas das primeiras décadas do século, e as que integram o período que Michael Hamburger (1991:225-271) denominara de “nova austeridade” - este caracterizado pela inusitada desconfiança que a poesia lírica começa a abrigar em torno dos recursos que até aí tinham lhe assegurado sua autonomia -, a urgência da poesia moderna na implementação de uma linguagem que possibilitasse um tratamento mais eficiente dos novos referentes que a realidade sócio-cultural lhe colocava - o que introduz o espinhento assunto da comunicação mais direta com o leitor - não irá debilitar, ainda, certos fundamentos definidores da *essência* que a modernidade literária perpetuou como visão do que seria a “verdadeira poesia”. O sentimento utópico permanecerá aqui como garantia para uma formalização poética que, por mais perto que pudesse chegar dessa realidade banal, alienante e alienada, e desse indivíduo trivial e embrutecido pela produção, que a preenche, sempre conseguiria transcender suas próprias circunstâncias. Isso graças ao esforço crítico e autocrítico, que na poesia é incentivado pela sua esperançosa credibilidade no futuro como lugar de plena realização de todas as suas potencialidades. O reencontro do ser consigo mesmo, o definitivo reatamento da poesia - da arte em geral - com a vida, teriam assim um lugar reservado nesse hipotético futuro, para onde, então, todo o esforço construtivo do poeta deveria se concentrar, negando incansavelmente as próprias formas de se resolver num presente cada vez mais adverso.

Mas a coerência irrepreensível que a poesia moderna mantém não só com a sua história mas com a História, a obrigou a encarar essas diversas tentativas de inaugurar novas linguagens como a expressão da crise que se estabelecera com seu tempo: através de que forma estética representá-lo se ele teima em lhe escapar constantemente? Como captar a essência do seu dinamismo numa expressão que retendo-o por sua vez não a descaracterizasse

como manifestação sensível? Será na formulação de questões como estas que poeta e poesia irão reconhecer a cilada que adversário tão implacável lhe reservara: sua inevitável precipitação na ordem do mercado.

Mesmo quando o fenômeno já esteja incubado para a segunda metade do século XIX -segundo Benjamin, Baudelaire já o tematiza mostrando o que o crítico alemão descreve como a “prostituição do poeta relativamente ao mercado”- será a vanguarda histórica que, por força da sua lida com as técnicas de reprodução que a atualizam, escancare o truculento mecanismo através do qual ela própria consegue ser uma das reações mais virulentas da arte contra as tentativas da sua mercantilização por parte da sociedade burguesa. Como mostra Edoardo Sanguineti (1973:18), a resistência da vanguarda às pressões econômicas encontra-se, paradoxalmente, comprometida de início pelo fato de esta dirigir-se sempre “ao ponto mais elevado do regime comercial da estética contemporânea: reflete-lhe os movimentos na medida em que nele participa”. De tal modo que o desejo de atualizar a comunicação estética a que se propõe o projeto vanguardista, o que desvela seu anseio por se situar no topo do desenvolvimento sócio-cultural - lugar só atingível através do manejo de técnicas escriturais acordes com esse patamar -, termina por definir nele a indistinção histórica de dois momentos, fato que irá tornar irrefutável a crise na qual a representação artística mergulha.

A coincidência no movimento vanguardista do que Sanguineti denomina o momento “heróico-patético” - de subtração ao jogo da procura e da oferta, inutilizável comercialmente - e do “cínico” que persegue realizar-se como instante de triunfo sobre um concorrente debilitado dentro do circuito comercial - onde se realiza o consumo e portanto a aproximação com o público -, além de revelar o que parece ser uma insuperável contradição, sela definitivamente o destino (inexorável) que a arte (poesia) moderna terá de cumprir. Porque a sua subsistência, isto é, seu reconhecimento dentro do conglomerado social, que automaticamente assegura sua admissão enquanto fato com alguma representatividade, passa implacavelmente pela sua prévia conversão em mercadoria e sua ordenação numa das prateleiras do mercado.

Se até aqui os atrativos do desenvolvimento técnico do mundo capitalista haviam exercido sobre a arte um indiscutível fascínio, fortalecendo nela a fé nas possibilidades de concretização da utopia - e mais uma vez os movimentos artísticos de começo de século assim

o testemunham - o fenômeno mudará de direção depois da década de quarenta. O mundo não emerge o mesmo do segundo grande conflito bélico. A euforia que se segue nas sociedades vitoriosas terá um destino certo, o mesmo que, paradoxalmente, conhecerá o sentimento de frustração dos países derrotados: a glorificação definitiva da tecnologia, como arma para eternizar a vitória dos triunfadores, e como instrumento para reerguer o poder dos derrotados.

Os passos dessa trajetória descrevem o percurso de transformação de uma sociedade técnica numa tecnológica; o que além de modificar as regras da atividade científica, que se volta sem maiores escrúpulos deontológicos para a disputa comercial, alterará também as coordenadas de definição do comportamento sensorial e perceptivo - enfim, espiritual - desse conjunto social. A tecnologização da sociedade diz respeito a um processo que tem sua origem na conversão da máquina-utensílio em máquina como instrumento de precisão, isto é, “que permite conhecimentos mais exatos e novos conhecimentos” (Chaui,1995:284). Se os instrumentos técnicos constituem prolongamentos de capacidades naturais do corpo humano, que auxiliam na relação do nosso corpo com a natureza na medida em que magnificam essas aptidões, o instrumento tecnológico nada tem em comum com as capacidades do corpo humano. Tal como o vê Marilena Chaui (*Ibidem*:279), ele destina-se “a dominar e transformar o mundo e não simplesmente a facilitar a relação do homem com o mundo”. Enquanto a técnica é “um conhecimento empírico, que, graças à observação, elabora um conjunto de receitas e práticas para agir sobre as coisas” - portanto o objeto que ela cria sempre precisará de uma força externa para a realização das suas funções -, a tecnologia constitui-se como saber *teórico* aplicado praticamente na construção de um objeto, que, além de corrigir a nossa percepção das coisas, corrige “falhas de nosso pensamento, uma vez que são inteligências artificiais mais acuradas do que a nossa inteligência individual” (*Ibid*:255,284).

Ora, um tal objeto deverá manter embutido em si o princípio da sua própria existência, o que significa uma capacidade para se auto-regular, autocorriger e realimentar: são os instrumentos técnico-tecnológicos que passam a exercer uma função de dominação e controle do corpo social. Isto porque eles tornam-se veículos de transmissão de ideologia: conceitos, idéias, valores e percepções sociais que modificam na figura do sujeito individual sua antiga relação consigo mesmo, com os outros, com o mundo.

As nuances desta modificação são várias, embora a que nos interessa de modo mais imediato seja aquela que expressa a pressão sofrida por esse sujeito para se tornar, assim como o objeto, competitivo. Ou seja, apto a realizar as exigências de produção, funcionalidade, desempenho que regem o mercado capitalista na sua furiosa geração de lucro. O **dito** pressupõe um duplo afundamento do sujeito no mercado: quando seu futuro pauta-se pela sua capacidade de concorrência, que nada mais é do que uma forma disfarçada de manutenção e fortalecimento da estrutura mercadológica, e quando seu sucesso social se mede pelo maior ou menor acesso que ele possa ter aos bens materiais que o mercado decide pôr em circulação -como o atento observador percebe, mais uma maneira deste se perpetuar.

O fenômeno atinge o conjunto da sociedade por inteiro, no que parece ser o único instante de real democratização prefigurado pelo capitalismo, embora este se resolva como uma perversa distorção do princípio de igualdade. Assim sendo, deve-se pressupor que o poder uniformizador do mercado atinja também o artista (poeta) e sua atividade, de um modo ainda mais conspícuo desde que aquele passa a contar com a ajuda dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural. Contudo, desde que definida pelo simbolismo como *trabalho* de expressão, o que definitivamente depõe a tese romântica da inspiração, a poesia declara sua intrínseca relação com as técnicas de representação, necessárias à captação e transfiguração estética do mundo visível e através das quais pôde construir seu espaço autônomo de existência. Mas isso se traduz, inevitavelmente, na correia de transmissão que no futuro a conectará ao mercado; devir esse que, sabe-se, insinua-se descaradamente quando, desaparecido o âmbito histórico que respaldava sua *natural* distinção¹, a obra poética passa também a perder sua “aura” - aquela qualidade de aristocratismo inexprimível que lhe augurava poder constituir-se na representação idealizadora da sociedade, à qual servia de consolo, através de uma forma única, original e irreproduzível.

¹ Como se sabe, originariamente a palavra poética conhece uma finalidade mágica - como é o caso dos poemas rúnicos e das melopéias - que a destina a objetivos práticos, como promover a cura de doenças, ou convocar espíritos - bons e ruins -, etc.; posteriormente, esse uso será absorvido como ritual religioso. Já secularizada, ela ainda conservará, pelo menos até o século XVIII, o reconhecimento social do seu poder idealizador e afirmador de valores positivos, que a reveste de uma importância e utilidade social na medida em que ela é transmissora das formas culturais mais representativas da visão de mundo da elite aristocrática: beleza, alegria, harmonia, gozo, plenitude.

A partir desse momento - já conceitualizado como de ruptura com a tradição ² - o sujeito criador e sua criação assumem-se contrários à sociedade capitalista e seus valores utilitários, apresentando-se depositários de um estado de tensão, de constante excitação nervosa que funcionará à maneira de escudo protetor contra esse contexto que já não mais a distingue. Separada dele, a obra poética moderna volta-se para a sua própria e íntima constituição; fato que se aprofunda ainda mais sua desagregação da sociedade - entenda-se distanciamento do público leitor - também mostra até que ponto a obra leva para dentro de si as tensões que marcam seu tumultuado convívio com o mundo, a essa altura mercantilizado. Esse inédito esforço de exploração de todos os âmbitos significativos da palavra, que dá lugar a uma linguagem de difícil penetração, resistente à descodificação, mas de sonoridades embriagantes - que como afirma Hugo Friedrich (1974:21-45) depõe para a compreensão da conflitiva relação que estabelece com o leitor -, resolve-se, necessariamente, como criação e/ou implementação de inovadoras técnicas escriturais.

Se são estas técnicas de composição que levantam as paredes do isolamento da poesia, ao mesmo tempo elas tecem os nós da sua pertença umbilical ao regime do trabalho, que mostra não mais um **gênio criador** porém um **artífice** da palavra: “architecte de mes féeries” diz Baudelaire no conhecido *Sonho Parisiense* de *Les Fleurs du Mal*, que bem ilustra a junção do binômio isolamento/construção. Rejeitando a idéia do impulso natural e espontâneo da inspiração, e voltando-se com ímpeto para a criação e aplicação de sofisticadas leis e regras compositivas, o poeta moderno imiscui-se de cheio no mundo do trabalho, e no universo da técnica que o sustenta; fato que parece-me ser a prova mais contundente do que seja a conflitiva fidelidade da poesia moderna ao meio do qual ela se eleva. Abraçando o trabalho e a técnica, esta poesia convive com dois dos valores supremos da ideologia produtivista da sociedade burguesa, de tal maneira que a criação poética mantém-se como território submetido a terríveis tensões, que passam a decidir sua existência entre a negação daqueles valores e o desejo de representar e de representatividade, só viável através da

² Remeto ao conhecido ensaio de Octavio Paz “La tradición de la ruptura” in *Los hijos del limo*, Barcelona, Editora Seix Barral, 1974, pp. 15-36; Hugo Friedrich assim também tematiza a mudança moderna no seu livro *Estrutura de la lírica moderna*, Barcelona, Editora Seix Barral, 1974, p. 27.

aceitação do trabalho e da técnica como elementos da sua própria constituição. Está definido seu conflito.

Nas últimas quatro décadas, e em consequência do aperfeiçoamento alcançado pelo regime capitalista, as pressões sobre a poesia vêm empurrando-a cada vez mais ao vértice de um possível desaparecimento do seu invólucro moderno. Seja porque ela sinta-se exigida nas suas capacidades de experimentação técnica, o que já trouxe à vida *objetos* poéticos que não mais a lembram, ou seja porque o que a sociedade aceita como técnica representativa a leve indefectivelmente a mergulhar no mercado de consumo, com todas as consequências de diluição e descaracterização que sabemos isso implicar.

É esta a curiosa cilada em que se enreda a poesia moderna, e a qual me propunha formular. Curiosa porque ela tanto procede de motivações externas à poesia (o derradeiro rumo pautado pela sociedade contemporânea) como das opções descritas pelo próprio código poético moderno desde sua inicial fundação: a assunção do trabalho e da técnica como suas circunstâncias de existência. Se com isso a poesia moderna, como acredito, traz no bojo o germe do seu inelutável destino - um fenômeno que a crítica não parece ter explorado suficientemente -, o fato não constitui necessariamente uma incoerência consigo mesma, é antes uma solução em extremo paradoxal: a do seu tumultuado casamento com as técnicas de representação.

A cada vez mais decidida tecnologização da sociedade burguesa, panorama que se faz irrecusável depois da Segunda Guerra, arvora-se num dos momentos mais saturados de complicações para a existência efetiva da poesia na sociedade. Lutadora incansável pela sua sobrevivência, ela ainda ensaiará modos (estratégias?) que lhe permitam no mundo contemporâneo dos **mass media**, da **indústria cultural** e das novéis **tecnologias de reprodução**, elementos todos nutrientes do mercado, margem para uma atuação, que nalguns casos chega a ser incrivelmente dinâmica, porém bastante controvertida. Por isso, é impossível deixar de admitir para o leitor que me acompanha, que muitos desses modos provocam grandes alterações no corpo da chamada poesia moderna, às vezes tão profundas que a crítica que dela se ocupa, ficando meio desorientada, não mais a reconhece como tal.

Nesta fase, a necessidade que um número considerável de tendências poéticas evidencia de se aproximar ao seu tempo sem o encantamento utópico de outrora, sanciona uns

procedimentos prosaicos que as remetem sem delongas ao mundo sem brilho do cotidiano urbano e da linguagem decifrada que aí circula, sem que, muitas vezes, poeta nem poesia aspirem a lhe modificar as feições. Em outros momentos, como o que nos aprontamos a vivenciar da mão da poesia “marginal”, o código poético levantará sua residência em cima da precariedade dos sistemas significativos e da *efemeridade* dos usos semânticos que caracterizam a existência social no espaço urbano contemporâneo.

É assim que frente a tais práticas aparece uma nova encruzilhada. Se de implicações já complicadas para a atividade poética, que depois de tudo continua se produzindo mesmo quando desencantada, que dizer das opções que perante aquela a crítica deverá tomar, na precisão de continuar a interpretar e sobretudo avaliar as formas e os conteúdos dessa atividade. Acontece que a roupagem que envolve essas formas e conteúdos apresenta-se como que desbotada para a crítica canônica, que inevitavelmente a compara às esplendorosas e resistentes vestes tecidas por uma palavra, a moderna, que tencionava sobretudo se perpetuar no tempo. Como encarar a representatividade desse desbotamento, que é em si mesmo uma perda, sem despachá-lo para o avultado universo do *sub* ou *paraliterário*? É dessa encruzilhada, então, que o discurso a seguir tentará se articular, pois que não representa vantagem fugir dela na medida em que, cruzada pelas linhas do avançado desenvolvimento das **tecnologias de reprodução**, dos **meios de comunicação de massa** e da **indústria cultural**, ela nos aparece por todo lado para nos instar a uma opção. Aceite, pois, o leitor o convite para percorrermos as veredas meio tortuosas de uma certa manifestação estética, que se optou por ser poesia já não assim por ser moderna.

A POLÊMICA SE INSTALA

No contexto brasileiro, o influxo da tríade acima referida vai transparecer com força notável na poesia das últimas quatro décadas. Parece evidente que a partir do surgimento da Poesia Concreta e do seu projeto de atualização estética, implementado na segunda metade da década de 50, não é mais possível eludir do cenário literário nacional a problemática da comunicabilidade das formas poéticas, face não só às pressões do mercado editorial, como, também, ao surgimento ou ampliação de novas camadas de consumidores. Aspecto último que diz respeito a um potencial público leitor, que vem se forjando e demandando realidades estéticas diversas daquelas tradicionalmente reconhecidas pelo iniciado usufrutuário de poesia.

Na verdade, o quadro dessa iminente atualização foi inicialmente desenhado pelas oportunas observações de João Cabral de Melo Neto, contidas nas suas teses sobre a função moderna da poesia, divulgadas em 54. Elas sistematizam com extraordinária capacidade visionária a problemática que em anos subsequentes irá atingir de cheio a criação poética, colocando no eixo da discussão aspectos como a inadiável necessidade de a poesia se fazer comunicável, a consideração das possibilidades oferecidas nesse sentido pelos novos meios de comunicação, e, em especial, as exigências diferenciadas do leitor contemporâneo, tido por Cabral como uma figura cada vez mais complexa. A poesia, ainda segundo o autor, devia portanto se fazer apta a consumir não apenas a expressão como também a comunicação, sua contraparte orgânica (Nunes, 1971:198).

Se a discussão de tais pontos nevrálgicos por parte do poeta pernambucano tinha naqueles idos um ineditismo surpreendente, pouco a pouco, e por força das próprias circunstâncias que se encarregaram de evidenciar o irrefreável crescimento da sociedade de consumo, ela termina por se tornar moeda corrente e de múltiplos usos na mão dos variados projetos - individuais e grupais - que irão grassar no contexto local a partir do segundo lustro dos anos 50. A poesia brasileira vai adquirir assim uma mobilidade que, num breve lapso de tempo, a fará percorrer a trilha mais experimental e vanguardista das tendências construtivas, semióticas e visuais; passar pelos atalhos mais populistas das correntes nacionalistas de esquerda, fundamentalmente adstritas ao Centro Popular de Cultura - veiculadas pela coleção *Violão de Rua* - nos anos 60; e transitar pelas sinuosidades de uma poética descompromissada, lúdica e informal, que tematiza as vivências mais imediatas do cotidiano urbano. Poética esta oriunda de uma variadíssima gama de tendências com atuação na década

de 70, inscritas hoje na historiografia literária local sob a denominação genérica de “poesia marginal”.

Assim, o que o espectro poético desta última década pode conter para o nosso interesse, é o aparecimento de um fenômeno divergente, formal e conceitualmente, das correntes que desenharam o perfil da poesia brasileira nas duas décadas anteriores. Sua animadversão contra princípios introduzidos e consolidados pelo racionalismo construtivista - tremendamente influente a partir da poesia concreta, que, como se sabe, expunha na sua rigorosa formalização, e na sua vocação por uma expressão de cariz internacionalizante, seu desiderato mais premente -, aúna-se ao rechaço da ideológica do engajamento político, tão cara a essa visão instrumental da cultura que teima em incumbir o poeta de “iluminar as massas”, e em transformar a arte num instrumento de tomada do poder, tal como foi veiculado a nível local pelo Manifesto Cepecista de 1962.³

Não fosse pelo que as manifestações poéticas surgidas nos anos setenta podem significar à luz da estratégia do agir comunicativo - isto é, sua relação com os recursos estilísticos vindos da tradição, ou os novos esquemas de edição e distribuição ensaiados, ou, ainda, seu denodo na captação de um leitor não iniciado -, a controvérsia por elas suscitada no interior da crítica literária, seria fato suficiente para chamar a atenção sobre si mesmas. Tome-se, a título de exemplo inicial, o encontro que no começo dos anos oitenta aconteceu na Unicamp entre um grupo de poetas vinculados a estas novas expressões, e críticos literários interessados em avaliá-las. O que a mencionada reunião trouxe à luz foi a dificuldade encontrada pela abordagem crítica para ir além do mero assinalamento descritivo dos traços mais evidentes das tais poéticas. Seja pela dilação com a qual os críticos debatedores se debruçaram sobre o tema, ou pela parcimônia dos comentários emitidos, o debate teve o mérito de ilustrar um daqueles momentos - diria que histórico - em que o exercício analítico parece ficar sem padrões axiológicos apropriados, laborando apenas com os que organizam o cânone estabelecido, o mesmo que, precisamente, passa a ser desajustado pela manifestação que se observa. Tal desarticulação pode ser pressentida na introdução que acompanha a posterior publicação deste encontro, e na qual suas autoras reconhecem a dificuldade que

mãteria lãõ

³ Cf. a respeito as observações de Heloisa Buarque de Hollanda (198:19). No citado estudo, pode-se também encontrar em anexo a reprodução de diversos documentos, dentre os quais o texto do aludido Manifesto.

fluida apresentaria para sua classificação e definição, assim como a inconveniência de submetê-la aos critérios de avaliação consagrados pela tradição (Waldman e Simon, 1981).

No entanto, foram esses mesmos “critérios tradicionais de avaliação” os convocados pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos no aposto de “geleia geral”⁴, usado para descrever em 1973 a situação que, segundo eles, teria sido criada por estas poéticas estreatas. Com isso, os poetas concretistas denunciavam nelas o que consideravam ser espírito de comodismo, falta de profissionalismo e achatamento da exigência de qualidade estética, a tomar conta do cenário literário local. Em se tratando dos concretistas, idealizadores de uma poética racional, programada e controlada, não custa detectar os princípios que informam sua base de interpretação e julgamento, e que não são outros senão aqueles que dão consistência à poética com a qual eles mesmos alcançaram notoriedade no panorama contemporâneo da literatura brasileira: racionalização, planificação, controle. Fundamentos esses que não demorariam em ser satirizados no emblemático poema *Estilos de época* de Cacao⁵.

Se no calor da hora a estranha “originalidade” das ditas manifestações “marginais” poderia ser vista como geradora de uma situação de instabilidade estética generalizada, passada mais de uma década esta impressão não só irá subsistir como se consolidar, com nítida ressonância frankfurtiana, na opinião de um jovem crítico. É assim que para Vinícius Dantas (1986:40-53) os poetas de 70 teriam instaurado uma verdadeira “barbárie poética”, responsável pela diluição de uma herança poética sólida, que teria levado à instalação de um estado de absoluto marasmo e ao esvaziamento de propostas inteligentes. Um ano antes, o mesmo autor assinara junto a Iumna Simon (1985:48-61) um ensaio de sugestivo título, no qual “além da apreensão histórico-social do quadro”, os autores propunham-se a esboçar

⁴ Segundo informam Antonio Carlos de Brito e Heloisa Buarque de Hollanda, 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. Segundo os autores a recusa dos Campos viria sob a alegação de “que na geleia geral brasileira alguém tem que fazer o papel de medula e de osso”. Ver “Nosso verso de pé quebrado”, *Argumento*, N.3, Rio de Janeiro, 1974, p.85. A título de curiosidade, “Geléia Geral” era a coluna que Torquato Neto mantinha no jornal *Última Hora* de Porto Alegre.

⁵ O poema foi publicado no livrinho **Grupo Escolar** de 1974 : “Havia/os irmãos Concretos/H. e A. consanguíneos/ 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.”

“um esquema geral e teórico” sobre o assunto. A postura crítica neste é basicamente a mesma: assinalar o sentido regressivo que teria a poesia brasileira dessa década, e explicar tal regressão atrelando-a a uma interessante, porém rápida, formulação: a de que se estaria assistindo a um outro momento histórico, esse que denunciaria “a crise da pós-modernidade que aqui já faz as suas misérias” (*Ibidem*:49).

Cabe lembrar, entretanto, que Iumna Simon fora co-autora da apresentação que em **Remate de Males** introduz a transcrição do já mencionado debate da Unicamp; introdução na qual, como o leitor recordará, se perguntava sobre a natureza dos padrões de julgamento mais condizentes à compreensão de experiências poéticas “tão variadas e vivas”. Uma atitude no mínimo cautelosa, que na ocasião deixava espaço para pensar numa possível alteração dos modelos de gosto e de valoração estéticos. Porém, sobre este antecedente de 1980 a objetividade deve-nos levar a considerar a contingência de que, assentada a poeira da novidade, o que só acontece com a decantação que o tempo propicia, a obrigatoriedade de uma recomposição do sistema de julgamento crítico sobre bases diferenciadas não se tenha mostrado imperiosa ou necessária, caso aquelas características que no início auguravam ruptura ou renovação tenham-se rarefeito no decorrer da evolução do projeto estético em questão.

Leitura essa possível pelo que se depreende do artigo de Simon e Dantas, que parece querer desvelar agora a existência de uma suposta condição de *miragem*, que teria afetado a visão de parte da crítica literária do momento, essa que de alguma maneira foi simpática ao movimento. É o que poderia também explicar o desaparecimento desse entusiasmo inicial que Iumna Simon mostrara em 1980 pelo que lhe parecia uma real possibilidade de expansão dos limites da poesia local. De modo que para a perspectiva mais recente de 1985, parece justo concluir que “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” (*Ibid*:49). Acreditando na existência de condições objetivas já estabilizadas para o momento, os articulistas podem supor que o olhar crítico conseguiria, finalmente, julgar aspectos que no começo mostravam-se embaralhados, sem contornos precisos, ou até acenando para um desfecho que na verdade, segundo eles, não teriam conhecido.

Dessa forma, na visão dos dois críticos, o que passaria a distinguir tais poéticas seria sua 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 vale-tudo onde a poesia tanto absorveria os modos do cotidiano que quase desapareceria enredada nas suas malhas (*Idem*:57).

A questão dos modelos de interpretação e apreciação volta a se intrometer entre nós, pois é impossível não intuir sua presença na anterior conclusão, operando na arquitetura da visão judicativa exposta. Logicamente, esta última se baliza em diretrizes teóricas e modelos de análise; modelos que se resultam construções heurísticas fundamentadas na observação de fenômenos objetivos, localizados no contexto sócio-literário, também irão sofrer a influência das próprias inclinações subjetivas do crítico, que exercendo seu livre arbítrio é, afinal, quem ordena, seleciona, prioriza e hierarquiza os elementos que toma da realidade. A eleição de problemas e a inclusão/exclusão de fatos no sistema cognitivo é uma das faculdades do estudioso, que de tal forma deve “descobrir” correlações já atuantes na realidade, mas inexistentes do ponto de vista teórico até não serem incorporadas e elaboradas pelo sistema cognitivo que se erige.

Talvez seja isso o que explique a natureza de um outro percurso, descrito desta vez pelas observações de Heloisa Buarque de Hollanda, uma das primeiras estudiosas a se debruçar sobre o tema. Na pequena introdução a sua antologia *26 poetas hoje*, a autora adverte sem demora o perigo, ingênito à natureza espontaneista e desliterarizante da poética “marginal”, de ela vir prontamente a se automatizar e rotinizar. Segundo Buarque de Hollanda, no final de 75 - data da aludida introdução - “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” (1976:10). A indiferenciação que muitos desses poemas efetivariam entre linguagem coloquial e poética, cotidianidade e poesia, é mais uma vez realçada como o aspecto mais problemático e frágil da tendência. Particularidade, aliás, já destacada pelas primeiras aproximações da autora, que desde o início reconheceu dificuldades para a emissão de juízos definitivos, dadas as implicações contraditórias embutidas nestas poéticas (1974:74).

Contudo, passado algum tempo, esse mesmo que o leitor sabe tão benéfico à decantação, teremos de H.B. de Hollanda uma *impressão* diferente, que reconsidera sua anterior interpretação sobre o sentido que nestas tendências teria a implosão da distinção arte-vida. Para o olhar escrutador de 1980 - data da primeira edição do seu livro *Impressões de viagem* - o cotidiano adquire na linguagem dos “marginais” o estatuto de arte. O que, segundo a autora, estaria indicando a ocorrência de um interessante “processo de deslocamento da crítica social” (1981:101).

Como até aqui se vê, o senso crítico acadêmico parece se debater entre posturas contrárias que ora creditam a estas poéticas a capacidade de transfigurar o cotidiano banal em arte, ora as responsabilizam pelo que consideram ser pura estetização do banal. Contudo, essas opções divergentes assumidas pela crítica irão convergir num ponto que me parece indiscutível: esse que se manifesta na eleição do tratamento dado ao cotidiano - o tipo de elaboração estética que sobre ele enseja-se praticar - como o tópico mais polêmico e, eu diria, de mais difícil apreensão valorativa, da poesia que irrompe nos anos 70. Aspecto que, curiosamente, é o mesmo a dar vazão ao máximo desacordo entre a crítica. Assim, pois, é ao redor de tal marca distintiva, base da incomum originalidade desta poética, e também do seu risco mais iminente, que irá concentrar-se desde cedo a atenção daqueles que nela se detiveram.

Tal é o caso de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, que com seu peculiar estilo informal também tocou no assunto ao tratar da produção de um destes poetas. Entretecendo um “bate-papo sobre poesia marginal”, Brito passa a suspeitar da presença de algumas contradições, que se resultam específicas da poesia de Chacal, o poeta por ele comentado, acredita serem extensivas ao movimento todo. Adverte ele que “ao propor uma quase coincidência entre a poesia e a vida, isso resultaria, no limite, no desaparecimento, por desnecessidade, da própria poesia” (1978:41). Raciocínio tanto mais interessante quanto procede de uma das figuras mais comprometidas com a formalização de alguns dos exemplos mais representativos desta poética. Embora Antônio Carlos de Brito descarte tal eventualidade no caso de Chacal, insistirá ainda nas confusões que esta escrita informal - surgida dessa aproximação extrema entre arte e vida - poderia trazer para a conformação do que venha a ser o trabalho criativo e a especificidade da elaboração estética.

A informalidade não estando sujeita a requisitos de ordem técnica, redundaria, segundo ele, numa indiferenciação generalizada, que impediria distinguir poéticas particulares. E é isso o que, na visão do nosso comentarista, começaria a se fazer presente em boa parte da produção “marginal”, que já em 78 mostraria sinais de que “tudo começa a ficar parecido com tudo” (*Ibidem*:43). Na verdade, esta preocupação segue no encaixo de uma observação feita anos antes na companhia de Heloisa Buarque de Hollanda, através da qual se anotava, à maneira de avaliação estética, o fato de estas manifestações terem talvez mais valor de atitude do que propriamente literário (Hollanda,1974:82). De qualquer maneira, a informalidade - com o recurso à coloquialidade - e a desintelectualização no tratamento dado ao cotidiano, ainda são aqui avaliados como potenciais recursos para uma criação poética renovadora, na medida em que considerados como elementos de risco também o seriam de possíveis soluções, desde que assumidos como instrumentos de pesquisa e experimentação na definição de posturas antiliterárias face aos padrões vigentes.

Mas enquanto Heloisa Buarque de Hollanda, nas suas *impressões* de 1980, transmite a certeza de que a dimensão dessa postura informal, antiintelectual e antiliterária deu lugar a alguma “coisa muito nova”, que surpreenderia a cena literária brasileira desses anos com um ineditismo tão *sui-generis* que “talvez nem possa ser identificado por ninguém agora” (1981:117), Glauco Mattoso, idealizador de uma das expressões mais irreverentes do período, virá afirmar um ano depois que aquela postura significou na verdade um desconhecimento dos modelos e padrões da tradição literária.

Assim, no seu didático ensaio sobre a *poesia marginal*, Mattoso (1981) se incumbem de demarcar a diferença que se instalaria entre os clássicos movimentos de vanguarda e este de agora que, contrariando a natureza essencialmente informada dos vanguardismos, apresenta-se desinformado por “próprio desinteresse”. Avesso ao uso de uma definição genérica que homogeneize o movimento, o criador do *Jornal Dobrabil* não acredita na existência de um trabalho coletivo ou grupal, mas sim no concurso de diversas e diferenciadas tendências mais ou menos intercomunicadas. O que poder-se-ia considerar comum entre elas seria a sua postura de descompromisso com qualquer diretriz estética, e o total desligamento do cânone poético dominante (*Ibidem*:29). É justamente este espírito de independência, advindo da “salada-de-frutas-tropicalista”, o que, segundo Mattoso, passaria a generalizar-se nesses anos,

originando-se daí um modo poético de amplo espectro, do qual o autor vai destacar uma linha “desbundada”.

Esta última, afeita a uma linguagem pouco “literária”, que esvazia de dramaticidade os temas ditos transcendentais para encará-los como aspectos corriqueiros do dia-a-dia, é a opção que o autor reconhece como a mais visada e atacada pela crítica “séria e/ou política”; o que talvez se deva às ressonâncias contraculturais que ecoam do tratamento irreverente que ela dispensa ao cotidiano através do humor - um procedimento que para alguns apenas evidenciaria a mais pura alienação (*Ibid*:40).

Pouco interessado em discernir sobre o valor propriamente estético desta corrente - “poesia é poesia”, parafraseia na última página do seu ensaio - Mattoso é ao mesmo tempo exemplo de uma atitude comum à nova geração de poetas, da qual ele mesmo faz parte: concentrar-se mais na defesa do direito de fazer poesia, do que preocupar-se em justificar teórica ou conceptualmente a nova modalidade poética. E é o que o autor passa a estimar como o dado mais significativo e original, pois que indicaria uma evolução de tipo comportamental; ou, por outras palavras, uma contestação a nível cultural que viria afirmar valores alternativos, esses reprimidos ou comercialmente explorados pela sociedade de consumo.

Ter-se-ia produzido com isso, como aventa Buarque de Hollanda, “um processo de deslocamento da crítica social”? Ou, tratar-se-á apenas de uma “radicação natural e pouco exigente” da expressão poética “no cotidiano da sociedade de consumo”, como interpretam Simon e Dantas ? Encontramo-nos perante um comportamento que contesta através da estética, ou que só se adequa às novas demandas da comunicação massificada?

Leila Miccolis, que vivenciou a agitação daqueles anos, tendo inclusive publicado alguns dos seus poemas na antologia *26 poetas hoje*, radicaliza o sentido crítico que esta poesia “independente”, como prefere chamá-la, teria tido no tratamento não só das questões estéticas como, a partir destas, dos hábitos, valores e princípios consagrados pela cultura da sociedade burguesa. Optando por uma abordagem “teórico-emocional”, como ela mesma reconhece, a autora enfatiza ao longo da sua tese o carácter 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” (1987:21).

Quais seriam estas? Se Buarque de Hollanda, embora simpática às tentativas da nova experiência poética, se mostra cuidadosa na avaliação da eficiência e alcance dos seus efeitos, pois acredita que tal proposta estaria “mais identificada com o grito do que com uma forma de resistência mais consciente, mais planejada” (1981:117), 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” (1987:79). Porém, lembremos que para os autores de “Poesia ruim, sociedade pior”, o anterior não teria sustentação alguma na medida em que essas “novas formas” não teriam significado senão a acomodação dos aspectos mais aberrantes da realidade, via desqualificação estética, num puro *pragmatismo comunicativo*⁶ Ou ainda, considere-se o parecer do também poeta Régis Bonvicino (*Arte em revista*:78), que não vê na expressão “marginal” “ruptura ou armação de novos modelos de sensibilidade”, pois o que, segundo ele, aí estar-se-ia gestando é uma poesia “extremamente conservadora e autofágica” que sugeriria uma espécie de “antropofagia banguela”, numa alusão ao suposto empobrecimento que tais poéticas teriam exercido sobre as conquistas do modelo oswaldiano. Voltando entretanto à arguição de Miccolis, é bem verdade que a tonalidade emocional que a sustenta pode comprometer a objetividade das suas conclusões. Todavia, dado que estas se alinhavam notadamente a partir de visões e pareceres de terceiros - apreciações sempre favoráveis à expressão “marginal”- seu ensaio termina por compor um útil apanhado do modo como um dos pólos da recepção crítica olha para estas expressões.

Um desses olhares é o da volumosa leitura de Carlos A. Messeder Pereira (1981), que organizada com recursos vindos da antropologia cultural tenta reunir fragmentos de diversa procedência, para assim desenhar, como o próprio autor enuncia, um “retrato de época”. Isto significa, como adverte o pesquisador, que a matéria fundamental da sua leitura não será o fenômeno literário em si, mas o intenso debate ideológico que aqueles anos teriam conhecido. Debate esse que, como se sabe, tem tido sua existência amplamente contestada por certas interpretações sociológicas que acreditam ter existido nesse período a

⁶Seguindo o encaixe desta observação, Tânia Pellegrini, no seu estudo sobre a ficção e a política nos anos 70, também partilha da ideia segundo a qual os procedimentos antiliterários da poesia “marginal” expressariam “situações conformistas disfarçadas de anticonvencionais, bem de acordo com a lógica do mercado de bens culturais” (1996:15).

imposição de um “vazio cultural”: uma solução de continuidade que mostraria todos os traços da alienação e da cooptação ideológica ⁷. É, justamente, para o desmentido desta visão que concorreria, segundo o autor, a produção “marginal”, que passa, então, a ser apresentada não na sua qualidade puramente literária, mas enquanto fato cultural. Tal ponto de partida levará Messeder Pereira a estudar a “relação entre a literatura, enquanto forma de expressão e/ou construção de uma realidade, e esta mesma realidade, entendida como realidade social” (*Ibidem*:12).

Desta maneira, ao longo de 350 páginas, o autor mergulha no registro pormenorizado dos eventos culturais acontecidos, da magnitude e intensidade da sua ingerência na vida social do período, tudo fartamente documentado com entrevistas e depoimentos dos “agentes culturais” envolvidos. A fixação de aspectos mais ideológicos conduz esta leitura a uma interpretação extraliterária daqueles elementos literários tidos como os mais evidentes da denominada “poesia marginal”; ou seja, seu antitecnicismo e antiintelectualismo. Acredita-se que esta postura antitecnicista e antiintelectual teria afastado a “poesia marginal” das duas concepções que a antecedem - o populismo e o vanguardismo; distância que se estabelece através da ironização da idéia de progresso, tão cara às vanguardas - lembre-se mais uma vez os concretistas -, e contrariando, com sua abertura às temáticas do sexo e das drogas⁸, alguns dos princípios básicos da ortodoxia moral da esquerda proselitista.

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, o autor reconhece nesta dos setenta o aparecimento de um processo meio caótico (não sistematizado) de eleição e fixação de “pequenos temas” e “pequenas coisas” como matéria de reflexão. Este conteúdo aparentemente despojado de maior transcendência, é visto pelo autor *de Retrato de época* como matéria comprometida com uma conjuntura de intensa “politização do cotidiano”. Esta é a tese central do livro, e, segundo o autor, o que induz os “agentes culturais” a priorizar questões de ingerência direta na vida das pessoas. Esse é também, segundo Messeder Pereira, o interesse imediato da produção

⁷ O referido estudo de Messeder Pereira oferece um bom roteiro bibliográfico destas posturas.

⁸ A respeito fala-se de uma corrente “pornográfica”, cuja realização mais notória talvez se encarne no já mencionado *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso.

“marginal”, que privilegia tematicamente o universo próximo do dia-a-dia através de uma linguagem radicalmente coloquial, sem academicismos e pouco “literária”. Uma maneira que, na opinião do autor, questiona ainda o vezo intelectual que de há muito estaria distanciando a poesia do mundo - particularmente dos seus leitores.

Leila Miccolis, que incorpora em sua digressão muitas das colocações de Messeder Pereira, crê ver na imposição de uma oralidade urbana, uma tentativa de socialização do processo criativo, que desta forma poderia ser arrancado da exclusividade de um grupo elitizado. Esta convicção leva Miccolis a polemizar inclusive com uma observação de Octavio Paz, para quem uma espécie de *ilusão* estaria acometendo muitos poetas contemporâneos em relação às supostas potencialidades de uma linguagem mais literal. Segundo o autor de *O arco e a lira*, a utilização de uma linguagem que confunde a esfera poética e a esfera da realidade, longe de permitir o acesso do povo à poesia, estaria na verdade compactuando com a tarefa de mantê-lo alheado da própria condição de alienação a que se encontra submetido. Sem entrar a analisar o mérito da questão, teoricamente pertinente aliás, Miccolis prefere achá-la apenas aplicável a outros países da América Latina, e manter sua incondicional defesa da inclusão mais decisiva da oralidade na criação poética.

Enfim, se a esta altura arriscássemos algum tipo de conclusão esta poderia ser a da evidência de que talvez como nunca o tratamento estético da cotidianidade, através do emprego de uma linguagem poética literalizada, tenha-se apresentado tão coberto de nuances paradoxais. O que pode ser debitado fundamentalmente às conotações contraditórias que o paradigma de criação e interpretação até então vigente vê nesse tratamento, justamente num momento de mudanças em todos os níveis da vida social, não apenas brasileira como de todo o Ocidente.

É em função deste último fato que a leitura proposta por *Retrato de época* teria o mérito de ressaltar esta presença do cotidiano na prática estética dos poetas “marginais”, a partir do ajuntamento de fatores conjunturais. Todavia, infelizmente para quem se ocupa de fazer crítica literária, as reflexões e conclusões desta abordagem se afastam das questões propriamente estéticas, essas mesmas que, em última instância, constituem o cerne de uma possível redefinição do estatuto e da configuração das formas artísticas. Dado que o interesse

do pesquisador é demonstrar a improcedência da tese do “vazio cultural”, seu esforço se concentra na elucidação dos conteúdos de crítica social que estariam presentes nesta poética, o que lhe serve para evidenciar a existência de uma mudança no eixo temático da problemática sócio-cultural - que abandonaria as questões globalizantes para se ocupar das miúdas -, que o autor explica pela via de uma reorientação dos fundamentos da crítica social, na mesma esteira apontada por Buarque de Hollanda nas suas *impressões* (1981:101).

Mas a determinação do possível conteúdo ideológico desta tendência, a análise da sua constituição social e a avaliação do teor de seu potencial crítico, que levam à construção da tese da mudança nos tópicos da crítica social e à demonstração da falácia do “vazio cultural”, não respondem a questão particular e definitiva do estatuto estético desta produção, se bem que em muito possam contribuir para isso⁹. Mesmo quando o autor formula essa pergunta nas páginas finais do seu livro, ela não pode mais do que ser engolfada - em vista do enfoque adotado - nos diferentes aspectos de índole extraliterária, que se concorrem para a estruturação da composição estética, não lhe definem automaticamente o que tem de mais particular. Não obstante a determinação de não considerar esteticamente a matéria tratada seja uma opção consciente do autor (o que torna sua decisão totalmente respeitável), seu discurso mostrará certas ausências heurísticas que numa determinada altura vão comprometer a harmonia conceptual de algumas das suas conclusões mais importantes. O que se deve à natureza fundamentalmente estética da matéria por ele abordada.

Quando, por exemplo, Messeder Pereira formula as “três idéias-chave” que caracterizariam a “poesia marginal” - **antitecnicismo**, **politização do cotidiano** e **antiintelectualismo** -, e admite logo em seguida que estas não constituem monopólio dela, mas testemunham sua pertença a um “filão” da produção cultural nacional - isto é, a uma certa tradição -, essa afirmação dilui na generalidade de uma tradição já existente a suposta especificidade que tais atributos emprestariam à matéria tratada. Nessa hora aprecia-se como indeclinável uma análise que avalie as modificações no estatuto estético, as alterações do cânone poético conforme à tradição, a mudança na forma, na estrutura de composição. Se,

⁹ Aqui é impossível não lembrar o esclarecedor ensaio de Antônio Cândido “*A passagem do dois ao três*” (1974), no qual o autor com sua acostumada sapiência mostra-nos como o texto literário se constitui como tal quando verte para formas estéticas os elementos que toma da realidade.

como não escapa a nosso autor, a linguagem coloquial é um recurso já integrado à cultura literária do país, tanto quanto os temas referidos ao cotidiano, como, então, aquilatar a possível novidade de um verso do tipo “*farelos de pão no lençol*”?¹⁰ Ou, melhor, sobre quais bases ele nos foi entregue como composição com originalidade poética, e sobre quais fundamentos nós assim o aceitamos e avaliamos, ou tão só lhe conferimos mero estatuto de enunciado?

O que se coloca findo este inicial sobrevôo pela recepção crítica da chamada “poesia marginal”, é uma derradeira pergunta sobre o destino que as produções agrupadas em torno do rótulo quiseram dar à forma estética. Questão que ainda se mantém em aberto, haja vista as posturas encontradas que parecem até hoje caracterizar o posicionamento da crítica literária acadêmica sobre o tema. Assim, pois, acredito que a formalização estética surgida e proposta por estas práticas, sobre a qual já foram adiantados alguns de seus traços mais tipificadores, tece liames profundos com outros aspectos, sobretudo com aqueles que têm a ver com a conceitualização valorativa - modelos teóricos de abordagem - que sanciona a sua presença no espaço literário, e que, em definitivo, é a que tradicionalmente outorga - ou nega - legitimidade às produções destinadas à sensibilidade¹¹.

Esta rápida passagem pela acalorada polêmica que esta poética veio suscitar no seio da crítica acadêmica, patenteia desde já a possibilidade - e necessidade - de ter que pensar na elaboração de vias analíticas e interpretativas alternativas, que permitam compor, sem imobilismos ou mecanicismos conceituais e sem pré-determinações ideológicas, uma reflexão sobre a existência de “estratégias” escriturais diferenciadas. Modos esses que, como foi sugerido pelas diferentes visões críticas aqui expostas, se inserem de maneira *sui-generis* no amplo espectro dos fatos extraliterários. Uma inserção que também precisa ser reinterpretada pelo discurso teórico, sob pena de furtar-nos à incumbência de meditar sobre as alterações e mudanças estéticas ocorridas nas últimas décadas, fora dos consagrados esquemas da ortodoxia crítica moderna. Tópicos todos de primeiríssima importância para o

¹⁰ Único verso de *Noites de amor III* de Neysa Campos, publicado em *Poesia Jovem, Anos 70* de Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos A. Messeder Pereira (1982).

¹¹ Pierre Bourdieu (1989:20-42; 1996:13-33; 1996^a) tem-se debruçado de maneira assaz eficiente e original sobre esta problemática da instauração da legitimidade das, por ele assim chamadas, “configurações simbólicas”, revelando um pouco mais do complicado funcionamento do *campo* da produção cultural.

entendimento da nossa “poesia marginal”, a respeito da qual, como se viu, a crítica mantém uma tremenda discordância, principalmente em relação a função por ela desempenhada a partir de sua aproximação ao circunstancial factual e verbal.

Da relevância que nestas poéticas adquire esse modo de induzir prováveis conteúdos estéticos provém um dos eixos catalisadores da minha atenção, o qual poderia epistemologicamente formular da seguinte maneira: se a tão abominada e inegável mercantilização da cultura, promovida pela sociedade de consumo através da indústria do entretenimento, atenta contra o poder de contestação da arte - poder, aliás, que sempre foi exercido por e para um grupo restrito de indivíduos -, caberia considerar se esse mecanismo de neutralização das potencialidades desalienadoras da arte, não terminaria também por materializar - à sua própria revelia e como defecção sua - o arcabouço necessário para colocar em cena formas de permanência e atuação estéticas baseadas em métodos não tradicionais, não modernos. Métodos que por vias “tortas” driblariam o direcionamento que, de fato, a sociedade de consumo vem dando cada vez mais à esfera estético-cultural.

O ponto polêmico disso tudo assenta-se, portanto, no fato de estas formas estéticas mimetizarem certos modos expressionais do cotidiano até quase uma indistinção de registros; um procedimento que no caso da “poesia marginal”, pode-se já adiantar, irá extravasar alguns dos limites impostos pela convenção literária moderna. Mas se é justamente esse transpor de limites a mola que no fundo gera a reprovação de alguns setores da crítica, que nisso vêem o aviltamento estético promovido pela indústria cultural, existem indícios que obrigam a olhar numa outra direção. Nesse âmbito de neutralização acima mencionado, a não sujeição às fronteiras definidas pela estética moderna pode em hipótese constituir o que me parece possível definir como uma arriscada, porém astuta, estratégia de reapropriação de experiências e espaços vivenciais arrebatados ao sujeito social pela barganha produtiva. E aqui o nosso tema de estudo abre-se para outros tópicos da realidade social que não o exclusivamente literário.

Nesse sentido, é oportuno lembrar que a *dominação* - conceito e situação que está por trás de muitos dos temores da crítica em relação a estas manifestações pretensamente abonadoras dos mecanismos de cooptação ideológica da indústria cultural - estabelece-se numa relação de contraposição definida pela necessária integração desse “outro” que precisa

submeter. É o que a torna uma realidade carregada de tensões, pois o que na verdade aí se estabelece é um jogo de forças, onde o assim chamado pólo “dominado” não deixa de exercer pressões que terminam por impor ao esquema algum tipo de modificação. Como atestam pesquisas das mais relevantes, o sujeito que vive a realidade da dominação, seja esta política, econômica ou cultural, não é esse desprotegido alienado, dócil e passivo que visões sociológicas e políticas, muitas delas de esquerda, impuseram durante um longo tempo. Descobre-se hoje que esse “pacato cidadão” consegue, com mais frequência da que se pensa, reapropriar-se do espaço organizado pela produção expansionista, implementando para isso vias alternativas sub-reptícias, transitadas na minúcia do dia-a-dia¹².

Em se tratando de questões relativas à criatividade artística de alguma maneira envolvidas com aspectos tidos como inconfundíveis da produção sócio-cultural massificada, é proveitoso olhar com algum receio para interpretações polarizadas entre concepções -paternalistas ou claudicantes - que só admitem para estas práticas heterodoxas o espaço do submetimento coercitivo, ou o da aceitação cúmplice das leis todopoderosas do mercado¹³. Se as formas inventadas pela modernidade estética asseguraram por um bom tempo certas margens de insubordinação à dominação constituída, nada impede, em hipótese, que outras diferentes, e até divergentes de elas, possam vir a arquitetar sistemas de “antidisciplina” em consonância à dimensão alcançada pela produção massificada a partir do último pós-guerra, quando a sociedade passa a experimentar um irrefreável processo de estetização generalizada.

São formas de desobediência que parecem levantar-se do mais firme apego às miudezas do cotidiano, manobrar nas estreitíssimas margens de inadequação que conseguem barganhar à voracidade do consumo, como se agora só do seu interior massacrante, e através da apropriação dos seus próprios recursos e artimanhas, fosse ainda concebível intervir

¹²Ver. Michel de Certeau. (1994); Jesús Martín Barbero. (1987); Ernesto Laclau. (1986); Tilman Evers. (1984).

¹³ Hoje novas propostas interpretativas conseguem assimilar de maneira mais eficiente os complexos mecanismos que dão vida aos objetos da indústria cultural. A título de ilustração permito-me referir as pesquisas de dois desses autores, Fredric Jameson (1994) e J. Martín Barbero (1987). Estudando produtos típicos da indústria massificada (certos filmes americanos, o primeiro, e, num trabalho mais demorado, o melodrama da cinematografia latino-americana, notadamente mexicana, do rádio-teatro e da telenovela, o segundo) ambos os estudiosos chegam a proposições similares, como, por exemplo, a necessidade que as obras da cultura de massa teriam de absorver, ou dobrar-se, a certas exigências - temores, esperanças e fantasias- da coletividade, que assim pressionaria por espaços de realização simbólica de seus anseios mais profundos.

nele e tentar marcar a própria presença. Mesmo quando esta ingerência se reduza a escancarar e não dissimular a existência desse cotidiano sufocante, que, afinal, é o chão incômodo que todos nós, menos ou mais conscientes, trafegamos, e sobre o qual construímos e inventamos.

É na consideração destas possibilidades, circunscritas todas a uma situação de enorme complexidade, definida por uma ambivalência às vezes exasperante - fruto em grande parte da incansável ação dos mecanismos do consumo sobre toda a sociedade -, e na qual cada vez mais parecem imperar os matizes e não as cores firmes, que prefiro apelar para o conselho de um dos mais lúcidos estudiosos dessa outra “produção” que é o consumo, tradicionalmente visto como o extremo passivo da cadeia produtiva. Ensina-nos Certeau (1994) que esse aparente controle exercido pela produção massificada sobre o consumidor, não deveria nos conduzir de maneira tão freqüente, como vemos sugerido através de influentes análises sociológicas, a tomar esse consumidor por “idiota”. Pelo contrário, graças à laboriosidade de novas visões e enfoques, sabe-se hoje que esse ser anônimo (que somos a grande maioria) consegue desenvolver uma criatividade particular, que se não o faz escapar totalmente aos enquadramentos da produção e do consumo - e nem poderia - é engenhosa o suficiente como para constituir “maneiras de se reapropriar do sistema produzido” (273). Reapropriação que por sua vez formaliza diversos sistemas de significação e sentido, que já começam a serem vasculhados no interesse de saber o que acontece aos produtos da indústria cultural na mão dos seus consumidores. O que se perfila a partir daí é uma outra “produção” simbólica, que enfoques marxistas de cunho mais ortodoxo não conseguiram vislumbrar, ou estigmatizaram com os traços unilaterais da inércia mais sufocante e do embrutecimento mais vil.

Dado que o nosso tema de reflexão trata de produtores de poesia e não de seus consumidores (até porque para tratar conscienciosamente destes últimos precisaria de metodologias que confesso não manejar), o leitor estará se perguntando sobre o porquê da anterior colocação. Fundamenta-se ela na observação de uma condição que se instala ao redor do fazer daqueles produtores de arte abertamente apegados, ou atentos, às solicitações de uma sensibilidade perpassada por todas as características, condicionamentos e/ou influências que

sobre ela pode exercer o contexto urbano - vale dizer, a sociedade de consumo, ou mais especificamente, a indústria cultural.

Não é difícil deduzir do anterior que esses produtores culturais possam também se ver às voltas (usufruir, padecer e/ou consumir) com o que essa sociedade produz; dito por outras palavras, a vida em sociedade define neles, como aliás em qualquer outro indivíduo, um determinado perfil de consumidores. Será, enfim, essa a condição a partir da qual eles terão inevitavelmente de agir, e o elemento que penso pode-se estabelecer como uma das mediações da sua prática produtiva: a dupla posição de produtores/consumidores.

Ou seja, na conjuntura da sociedade contemporânea, o fazer do produtor de arte disposto a realizar a comunicação estará mediado pela sua posição de consumidor, a qual permanecerá registrada na estrutura da sua obra, nas matrizes identificáveis aos modos impostos pelo sistema no qual se opera. Se Certeau nos ensina a ver nos *usos* cotidianos toda uma sistemática de apropriação, uma prática que muitas e muitas vezes burla e escapa à lógica da reprodução, mesmo se desenvolvendo na sua órbita, é desse *lugar* que proponho minha questão teórica, englobada numa pergunta aparentemente anódina: o que fazem os produtores acima descritos com os elementos que lhes chegam - absorvem - da sociedade de consumo? Que destino constroem para o mundo de direcionamentos e pré-determinações que se supõe comanda a lógica do consumo, chave mestra da reprodução?

AS AMBIVALÊNCIAS SE IMPÕEM

Os conteúdos veiculados pelo debate crítico que acompanha o aparecimento e posterior desenvolvimento da produção “marginal”, têm, como se pôde apreciar, o atrativo adicional de serem demonstrativos da problemática inserção que na reflexão teórica

freqüentemente manifestam certos projetos estéticos. Sobretudo quando estes visam ampliar a comunicabilidade de suas formas e promover uma maior proximidade com um público leitor não especializado. A história literária dos últimos trinta anos vem sinalizando prodigamente este acontecimento, que se situa de uma maneira ainda meio incômoda no registro historiográfico sob a inegável influência desse inusitado florescimento que, no mesmo lapso temporal, atingem os meios de comunicação.

Ampliar a comunicação geralmente tem-se associado a um aumento nos índices de participação do consumo. Contudo, para que este se alargue faz-se necessário, como se sabe, o cumprimento de algumas premissas básicas como, por exemplo, a suposta homologação dos gostos, que traz a tiracolo uma padronização de necessidades e usos, a definir no final do processo sua feição massificada. Todavia, segundo nos informam as teorias clássicas da massificação, a produção não se dá por satisfeita com o mero aumento do consumo que a perpetua. Junto às necessidades de ordem material que ela almeja criar e reproduzir, passa a gerar também comportamentos, padronizados e previsíveis. De tal modo que, formando e transformando sensibilidades, a produção asseguraria para seu controle índices de previsibilidade - através da homogeneização que se implanta com a serialização - com os quais garantiria um poder discricionário sobre mentes e espíritos, disseminando entre os consumidores uma ideologia do embrutecimento que os escravizaria através do disfarce sedutor do entretenimento fácil. E uma das vias mais expeditas para a difusão de tais conteúdos ideológicos seriam as formas estéticas de todo tipo.

Esquemáticamente seria essa a função da indústria cultural, e ela o mostrengo que, desde seu surgimento, passará a engolir toda e qualquer manifestação de arte que se proponha a alongar as margens de sua influência sobre a sensibilidade e a percepção de um receptor mais diversificado. Isto porque toda ampliação desse tipo envolveria indefectivelmente uma diminuição nos níveis da exigência intelectual, sem o qual se dificultaria a precipitação de tais manifestações no mercado e sua conseqüente subserviência às inflexíveis leis do mesmo.

Pelo menos é isso que se coloca para a discussão desde 1947, data da publicação de *Dialética do esclarecimento*, quando começam a ser desvendados os mecanismos trituradores e desagregadores que, acionados pela indústria cultural sobre a produção artística, buscariam propiciar essa atrofia da atividade mental e espiritual do homem. Fenômeno que se

torna ainda mais dramático quando ficamos sabendo, pela mesma fonte, que formas da cultura erudita começariam também a fazer concessões, vergando-se às imposições da mercantilização na vã ilusão de verem suas propostas atingir conglomerados mais extensos. Dado esse que não faria mais do que confirmar a intransponibilidade da mercantilização. “Quem resiste só pode sobreviver integrando-se”, diz a máxima frankfurtiana, pois “uma vez registrado na sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo” (Adorno e Horkheimer, 1986:123). Como se aprecia, desta perspectiva parece desenhar-se um caminho sem volta, tão astuciosa, constrangedora e diabólica mostra-se a engrenagem do controle, que fará sucumbir ao seu fascínio qualquer um que dela ouse se aproximar (*Ibidem*:125).

Levando a risca o ensinamento deste postulado, central na teorização de Adorno e Horkheimer, as inicialmente mencionadas teses de João Cabral passariam a serem dignas de suspeição. Convencido de que o poeta deve adaptar sua expressão “às condições em que ela poderia ser compreendida” (1998:99), Cabral advoga sem titubeios, pois que nisso coloca a sobrevivência do gênero, pelo aproveitamento dos “novos meios de comunicação postos pela técnica moderna” a serviço do poeta. Instrumentos através dos quais poder-se-ia deixar a poesia em “comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente” (*Ibidem*:198). Sabendo que para o autor de *O Cão sem plumas* esses instrumentos não são outros senão o rádio, a televisão, o cinema e as audições, o confronto com a teoria frankfurtiana parece a todo transe inevitável. Das faíscas que de tal embate se desprendem algumas poderão iluminar um aspecto soterrado pela radicalidade teórica dos frankfurtianos, que bem poderá exemplificar nossa anterior questão relativamente ao que estes produtores fazem com as imposições que lhes vêm do contexto da massificação. Situação que Cabral tem em mente, sem dúvida, quando considera as limitações que a vida moderna impõe ao leitor, e tenciona trabalhá-las na sua obra.

Se para Adorno e Horkheimer, que atravessaram o horror nazista e vivenciaram a sociedade de consumo norte-americana, no que conheceram de perto duas aberrações do direcionamento das massas, invocar recursos vindos da comunicação massificada só poderia contribuir para a instauração de um irreversível processo de “barbárie estética”, para alguém como João Cabral, não apenas inserido no chão subdesenvolvido de um país terceiro-mundista,

mas, sobretudo, no espaço diferenciado da criação poética, aquela pré-determinação dos meios parece não existir. Muito menos a inexorabilidade de uma consequência que, é possível intuir no poeta pernambucano, só passaria a ser eventualidade caso o artista se identificasse ideologicamente com as bases de tal processo, e para ele contribuísse.

O escritor, o artista, depara-se frontalmente com a prática da criação; por conseguinte, precisa inventar modos de construir: deve lidar com a criatividade, a imaginação. O que isso significa? À diferença do teórico que analisa e discorre sobre mecanismos já em andamento, para tentar explicá-los, interpretá-los, conhecê-los, o criador enfrenta uma atividade diversa, que o coloca em contato direto com uma matéria bruta que precisa transformar e utilizar para suas próprias finalidades. Se nos momentos áureos da ascensão burguesa o poeta ainda podia, por circunstâncias históricas concretas, desconsiderar a presença do leitor real - seu coetâneo - e projetar sua obra para um leitor futuro, na era da comunicação massificada, ele, que também passa a viver as pressões características desse contexto, descobre na figura imediata do leitor a salvaguarda que poderia determinar a própria sobrevivência do seu fazer. É o que levará a projetar a comunicação com o leitor como uma necessidade de realização impostergável nessa conjuntura.

Cabral imbuí-se dessas circunstâncias quando, com despojada sabedoria, exora a atualização da “função da poesia na vida do homem moderno”, e pede a consideração no plano da construção do poema das conveniências desse leitor, e das dificuldades que enfrenta para usufruir da poesia “nos atos normais que pratica durante sua rotina diária”. Adverte Cabral o descompasso de uma formalização poética “que exige do leitor lazes e recolhimentos difíceis de serem encontrados nas condições de vida moderna” (1998:98); uma observação que na sua singeleza empírica lembra outra carregada de reflexividade teórica, e na qual Benjamin (1985:190-194) refere-se ao descompasso de uma arte que teima em reclamar recolhimento, enquanto o grande público - as massas - busca dissipação.

Assim, o leitor para o nosso poeta é o “homem moderno”, que faz parte da massa - essa mesma categoria de sujeito que para os frankfurtianos é o “consumidor”: trabalhadores, empregados, pequenos burgueses -, mas nem por isso menos sensível ou mais “embrutecido”. Aqui a função da poesia é a de se incorporar à vida desse homem, e o dever do poeta procurar as formas ajustadas “às condições de vida do homem moderno”. Abolindo qualquer

romantismo, o poeta pernambucano apresenta-se nas suas teses como um produtor determinado a conquistar o leitor, única figura a dar sentido a sua produção.

O anterior não tem nada de ordinário; destaca, pelo contrário, o quase apostolado que Cabral cobra do poeta moderno, enclausurado numa atividade intransitiva, “à espera de leitores que venham espontaneamente à sua procura” (1998:101). Este dinamismo cabralino vai-se expressar numa figura altamente sugestiva: o caçador, que deve partir à procura de sua presa, sem que essa ação derive necessariamente em condição para uma imediata vulgarização de seu metier¹⁴. A lúcida consciência que Cabral demonstra em relação à linguagem transparece na completude de sua concepção do fazer, que, como se aprecia, incorpora essa função social de comunicabilidade à forma poética. Diferentemente do teórico, para quem na era da comunicação generalizada a função da arte verdadeira é afastar-se, pois “a arte permanece íntegra precisamente quando não participa da comunicação” (Adorno, 1983:102), o poeta desloca sua pesquisa formal da estrutura representativa da lírica moderna, e sua vocação para o hermetismo, para formas pouco aproveitadas e mais compatíveis com os meios de comunicação da sociedade de massas (Nunes, 1971:156).

Pode-se perceber assim que a indeclinável desilusão que alicerça toda a teoria frankfurtiana da cultura, só admitiria uma franca transferência para a atividade criadora sob a consciência plena de aí provocar um único e coerente desfecho: a clausura do próprio fazer, o emudecimento da própria palavra, como a história literária registra com o caso pungente do silêncio rimbaudiano, ou, mais contemporaneamente, com a mudez tematizada por Beckett.

Mas percorrendo opções, vivências e sentimentos ancorados em experiências outras, o poeta demonstra, na argüição de Cabral, disposição para a criatividade. Esta palavra-chave que envolve sobretudo vocação para a observação perspicaz das condições em volta e capacidade para delas extrair, às vezes de maneira inusitada, recursos que mantenham a continuação do fazer e das tentativas por realizar uma comunicação efetiva. O que também significa ver nas circunstâncias da produção massificada, em princípio constrictoras, possibilidades de ação e chances para uma realização diferenciada.

¹⁴A figura aparece para criticar o comportamento do poeta contemporâneo: “O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha do seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória” (1998:99).

Por isso, o que nas reflexões da Escola de Frankfurt é visto como uma qualidade intrínseca aos meios de comunicação - essa capacidade irrefreável que eles teriam de liquidar todo e qualquer gesto de “resistência”- para Cabral parece ser apenas um momento no uso histórico destes; daí que o poeta se imponha, e incentive nos outros, pesquisas que considerem estas vias “não convencionais” como recursos para formalizar uma expressão estética que não sacrifique a intenção de se comunicar. Trata-se, em primeiríssima instância, de criar a partir de condições reais - isto é, a realidade da massificação, da exploração pelo trabalho, da ideologia da produtividade, da neurose da tecnologização. Se nem leitor nem autor podem, como sujeitos sociais, delas fugir, não adianta, então, obviá-las ou tentar maquiá-las, mas aproveitá-las, mediante um esforço criativo, para os próprios fins.

Longe de nos remeter a uma visão ingênua ou indulgente dos processos que se geram à sombra do consumo, como poderia parecer quando comparadas ao severo julgamento adorniano, as considerações tecidas nestas teses iluminam dois interessantes aspectos, intrínsecos à dinâmica da produção artística no contexto da massificação. O primeiro deles coloca-nos no patamar do olhar que escruta, interpreta e julga tanto o funcionamento desse contexto específico, como as possibilidades de atuação que nele podem estar contidas. Desse lugar observa-se claramente como a própria posição ocupada no eixo da produção (poeta/crítico) pode determinar o modo de agir funcionalmente nesse processo produtivo específico; o que em muito poderá induzir as respectivas motivações, tornando relativas a tal posição tanto as perspectivas de aproximação, como o sentido último das suas conclusões. Será, assim, que as proposições aventadas por qualquer um desses esforços de compreensão - o do crítico e o do poeta - estarão inevitavelmente marcadas por essa condição de relatividade, que é a própria posição que se ocupa no campo da produção artística e intelectual. Portanto, mesmo quando essa determinada posição nem sempre se expresse de maneira evidente nas argumentações em questão, ela é aspecto de importante consideração na medida em que testemunha a existência de alguns elementos que necessariamente nos conduzem a moderar a abrangência de propostas e conclusões¹⁵.

¹⁵ Uma colocação similar pode ser encontrada em Bourdieu (1996) e sua aprofundada reflexão sobre o intrincado complexo de *relações* que determina o espaço da produção simbólica. Assinala Bourdieu: “... o microcosmos social, no qual se produzem obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico, etc., é um espaço de relações objetivas entre posições - a do artista consagrado e a do artista maldito, por

Contudo, não se trata de propor aqui, à maneira de explicação teórica, a reposição de um relativismo niilista, que apenas nos conduziria a ver legitimidade em tudo e, portanto, cair na absoluta indiferenciação de critérios de valoração. Quero, pelo contrário, resgatar o que tal relativização pode ocultar em certos casos, e revelar em outros para a reflexão cognitiva, que longe de harmonizar esses critérios, baseando-se numa suposta complementaridade de uns e outros, deve destacar-lhes as ambigüidades e contradições. Assim, por exemplo, o formidável empreendimento analítico que significa o raciocínio dos teóricos frankfurtianos para montar o quebra-cabeça das articulações que promoveriam a degradação da cultura através da indústria cultural do entretenimento, revelando nisso os caminhos antes inimagináveis da dominação, também encerra as coordenadas do lugar de enunciação dos seus achados. Posição de onde a visão de certos detalhes e determinadas presenças, que poderiam até modificar o raio de abrangência daqueles, parece impossível ou quando menos bastante embaçada.

Vejam, então, o segundo aspecto que por contraposição as teses cabralinas permitem observar com mais transparência, na medida em que nos põem em contato com os destinatários, com o mundo dos que irão receber as influências, as pressões, ou, simplesmente, daqueles que devem atuar e agir em meio às solicitações das novas circunstâncias da realidade cultural. Enfim, o que João Cabral, da sua posição de escritor e produtor de poesia, patenteia nas suas considerações é, por certo, o desdobramento que a figura do poeta também irá sofrer desde que se deixe “contagiar”, ou se permita situar nas condições que “a vida moderna lhe impõe”.

Nesse instante, o produtor - escritor, poeta, artista - declara sua irremediável pertença ao pólo oposto, ao grupo dos que recebem condicionamentos e padrões de comportamento, aos que se “contaminam” e “consomem” necessidades, mesmo que impostas. Em suma, a essa grande massa que na concepção clássica da dominação permanece presa às redes do consumo, inerte e muito aviltada como para se desviar da trilha,

exemplo - e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados” (p. 60-61).

ou quando menos alterar-lhe o sentido. Do lado que Cabral escolhe para acenar com suas teses, é dado pensar, então, num fazer dinâmico, numa reapropriação criadora dessas circunstâncias tidas inicialmente como restritivas no contexto da massificação. O que nos coloca no encaixe de uma potencial assimilação das formas e dos modos que dirigem o consumo, sem que, entretanto, isso signifique necessariamente amalgamar-se à sua ideologia.

Certamente, a figura de Cabral resulta, então, exemplar. O que leva a pensar o excepcional dessa trajetória de raro equilíbrio não sem um resquício de temor, pelo que ela teria de infreqüente no panorama local da produção poética das últimas décadas. Todavia, deve-se a isso o peso que Cabral passa a ter para uma abordagem inicial da dinâmica da criação literária e seus variados caminhos, quando ela se instala numa realidade trespassada por intenções de dominação as mais engenhosas. Assim, pois, suas teses nos falam de uma concepção através da qual a poesia se realiza como tal no momento em que, aceitando-se suficientemente pragmática, consegue enxergar em si uma função comunicativa, que lhe permita ser apreciada por um conglomerado maior de leitores. Com isso, Cabral estaria restabelecendo os laços históricos que, no seu entender, amarram à poesia a seu momento e lugar de atuação; laços esses que, acredita, parecem ter-se afrouxado no poema moderno, “esse híbrido de monólogo interior e discurso de praça” (1998:101).

Pelo menos numa primeira instância teórica, suas reflexões vão de encontro ao gesto, inevitável nessa conjuntura, de aproximar poesia e leitor, o que não é senão se estabelecer na órbita do consumo. Por isso, até um certo ponto, é permitido obviar a solução particular achada pelo poeta do Capibaribe, e centrar nossas expectativas iniciais no leque de atitudes, ações, procedimentos, conseqüências, e, finalmente, realizações que se abre à consideração dessa função comunicativa do gênero, nestes tempos de massificação e consumo generalizado. Por se situar num tal contexto, um projeto literário que solicite a comunicação se verá, é claro, às voltas com sérios problemas, que afetarão não apenas ao escritor, que deles precisará dar conta estética, como também ao crítico, que deverá abordá-los teórica e valorativamente. Neste último caso, a situação pode ser ainda mais controversa, porém infinitamente rica, se as alternativas interpretativas vão se buscar fora dos consabidos esquemas que irmanam, de maneira automática, esse intuito comunicativo a um rebaixamento

cultural e a uma bastardização da “natureza sublime e essencial” da arte, supostamente vitimado por diluidoras operações de marketing.

É contribuindo para a dissociação destes últimos termos que as referidas teses ajudam a distinguir a fragilidade que ronda conceitos e perspectivas demasiadamente arraigados na estreiteza de um único lugar de observação. Se é verdade que durante muito tempo a crítica mais lúcida fez das maquinações perpetradas pela produção massificada o foco de observação das alterações sofridas pela arte, ganhando a partir desse ponto, que parecia deixar à mostra o horizonte todo, a certeza de estar de posse do que realmente parecia vital, convém lembrar perante o panorama de ambivalências que agora se desenha, a sapiência da antiga lenda chibcha. Conta-nos ela a sorte de um vigia solitário que mantendo sob sua mira grandes extensões de território, não percebeu que ao alcance da sua mão, ao pé da estrutura que lhe permitia essa visão, estava em formação uma colônia de cupins, que em pouco tempo a fez ruir, com ele em cima, desmontando todo o sistema de segurança da aldeia.

Tentando aprender com ela, será, pois, a transformação operada na relação arte/vida, propiciada pelas novas condições de existência social, o lugar de observação que proponho para tentarmos compreender a emergência de projetos artísticos que, como a poesia “marginal”, querem-se próximos a uma plateia diversificada. E, nesse sentido, o caso de Cabral, mesmo que modelar, é apenas exemplo ilustrativo de uma das soluções formais possíveis. Por outro lado, é essa transformação arte/vida a que também, parece-me, institui as novas significações que latejam nessas propostas literárias; as quais tanto acabam com funções até há pouco consideradas imperecedouras, introduzindo outras, como apresentam novos elementos protagônicos - o consumidor - aos quais tornam específicos.

Por isso, mesmo que a poesia dita “marginal” possa ser descrita, numa primeira generalização, como uma tendência caótica, diluidora ou desinformada (nada mais longe da objetividade e concentração da palavra cabralina), ela parece recuperar ao seu modo o espírito dessas teses - como na sua oportunidade também o fizera a Poesia Concreta. Isto leva a pensar na conformação progressiva de uma corrente que já se mostra histórica, pois que se vem constituindo e apurando ao sabor das transformações das circunstâncias da vida social. Fato que será de extrema utilidade à hora de tentar dilucidar a procedência dos traços que nestas manifestações originam sua feição mais geralmente relacionada ao consumo.

Como resulta de todo inútil propor a separação da série literária da série social, mas tampouco tem muito atrativo utilizarmos o esquema tradicional dos condicionamentos infra-estruturais, resta mergulhar no modo de estas experiências lidarem com aquelas circunstâncias. Isto é, sugerir a inversão do habitual esquema interpretativo, para assim mirar já não para o que os condicionamentos - econômico, social, cultural - fazem com as expressões artísticas, mas para o que estas fazem com os tais *condicionamentos*.



INTERMEZZO NECESSÁRIO

*Cuando la crítica de la crisis "convoca" a
la crisis de la crítica es el momento de
redefinir el campo mismo del debate.*

Jesús Martín Barbero.

De los medios a las mediaciones

A PÓS-MODERNIDADE EXISTE..

*Actualmente, fala-se muito em pós-modernidade. Fala-se tanto que já se tornou quase obrigatório guardar as distâncias em relação a este conceito, considerá-lo uma moda passageira, declará-lo mais uma vez um conceito “superado”... Pois bem, na minha opinião, o termo pós-moderno tem um sentido. E este sentido liga-se ao facto de a sociedade em que vivemos ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos **mass media**.*

Gianni Vattimo.

A sociedade transparente

Que sentido tiene discutir en América Latina sobre la llamada Postmodernidad? Podría ser otra moda intelectual importada y una larga experiencia de frustraciones nos ha vuelto escépticos frente a debates que serían válidos en Europa o en Norteamérica. (...) Pero, indudablemente, existe un estado de ánimo diferente a las décadas anteriores y esta nueva sensibilidad merece nuestra atención.

Norbert Lechner.

Un desencanto llamado postmodernismo

Dentre as primeiras observações apontadas pelos autores de “Poesia ruim, sociedade pior” existe uma em extremo sugestiva, já por mim aludida em páginas precedentes e que agora pode ser retomada devido a sua significação como possível marco referencial para a localização histórico-cultural da manifestação em curso. Refiro-me à afirmação segundo a

qual o quadro de soluções estéticas desenhado pelas correntes “marginais”, estaria explicitando os sintomas que “denunciam o amplo espectro da crise da pós-modernidade que aqui já faz a suas misérias” (p. 49)¹. Mesmo quando ao longo do artigo os autores não se detenham com maior morosidade nesta aludida nova fase do desenvolvimento da sociedade capitalista, interessa reter da sua menção dois aspectos notórios: aquele que diz respeito à própria coordenada de periodização historiográfica -a pós-modernidade-, e esse que revela o juízo -negativo- que dela se faz.

Situar a poesia “marginal” neste ainda controvertido espaço da pós-modernidade denota, por certo, agudeza de percepção, pelo menos no que tange à visualização da especificidade de certas características (o modo como se empregam certos conteúdos da tradição, a maneira como se procura o contato com o leitor, a relação que se estabelece com o próprio trabalho criador, o uso da linguagem coloquial, a forma de implodir a distinção *arte/vida*, etc.) que colocariam esta expressão poética às margens daquilo que a convenção tradicional do cânone estético moderno aceita. Assim pois, a iniciativa dos nossos críticos não só poderia vir a facilitar o entendimento da mudança propriamente estética - os seus porquês -, como também o sentido do seu correspondente modo de intervenção cultural; isto é, dos recursos implementados para se fazer presente dentro de um determinado conglomerado humano. Aspectos todos que, quando vislumbrados pelo olhar crítico, parecem-me exigir deste um esforço de articulação de formas de análise, interpretação e avaliação outras, tão diferentes eles se apresentam.

Porém, a elaboração de parâmetros conceptuais eficazes é, como se sabe, uma das atividades mais árduas da reflexão crítica, talvez porque a implementação de novas categorias exija uma prévia disposição para nos despojar de formações intelectuais de há muito arraigadas, e depositárias, por “comprovadas”, dessa objetividade que deve nortear a atividade do crítico. Vê-se logo a curiosa junção de duas qualidades - eficácia e objetividade - que,

¹ Vinicius Dantas retomará a alusão no seu artigo de 1986 “A nova poesia brasileira e a poesia”. Jair F. dos Santos no seu livrinho *O que é pós-moderno* também manifesta uma apreciação similar, formulada quase que *en passant* entre outras tantas. Segundo diz o autor, a poesia dos anos setenta “partiu para ser marginal, diluidora, anticultural, pós-moderna”, mencionando aí tendências como “a poesia do mimeógrafo, a lixeratura, o poema pornô” e autores como “Chacal, Samaral, Cacaso, Fred, Francisco Alvin, Leila Mícolis, Ana Cristina César” (p. 65).

contudo, nem sempre irão aparecer juntas no exercício da crítica literária. A eleição de categorias exegéticas e/ou judicativas sancionadas como objetivas pela mesma atividade reflexiva que as cria, oferece, sem dúvida, o atrativo de certas garantias prévias de redução do livre arbítrio, que sendo um direito inalienável do crítico precisa ser controlado e dosificado em benefício de uma verificação plausível. Mas acontece, às vezes, que critérios de interpretação e avaliação de reconhecida procedência parecem adquirir como que uma imobilidade, uma rigidez que começa a os tornar ineficazes para a compreensão do fenômeno que se procura conhecer através seu. Situação essa que se torna definitivamente patente quando o objeto de reflexão encarna em manifestações que desrespeitam violentamente elementos definidores da convenção literária, que como tal existe previamente estabelecida. Ou seja, o que toda formulação teórica e conceptual reveste no fim é uma idéia do *literário*, que sabemos definido em torno de uma prática específica que o dota de traços formais e de um comportamento próprios: os que hoje genericamente correspondem a sua feição moderna.

Isto posto, o que me parece determinar a agudeza e eficácia do enfoque crítico aplicado a manifestações que, como a que nos ocupa, não obedecem à ortodoxia do que se categoriza como *literário*, não recai na simples adoção de critérios objetiva e corretamente estabelecidos para realidades estéticas já referendadas por um uso e uma prática consagrados. Trata-se diferentemente de algo que poder-se-ia identificar a uma vocação ou vontade, crítica e teórica, para tentar a modificação de tais preceitos, na evidência de uma prévia alteração ou transformação prática do próprio conceito do literário. Fato que não deveria espantar, pois de há muito aceita-se que o conceito de literatura é uma realidade convencional, sujeito a todas as mudanças que seu percurso histórico lhe determine².

No entanto, uma rápida passagem pela história da recepção crítica mostra de maneira bastante freqüente que o estudo de uma alteração da norma estética - como por certo é o que ocasionam estas poéticas dos anos 70 - não vem necessariamente acompanhado do interesse crítico por construir novos elementos conceituais, ou, quando menos, modificar os existentes. O resultado "natural" dessa prática costuma ser - como demonstram os anais da crítica literária, desde a aversão de Lukács ao experimentalismo vanguardista e à

² Através de um quase maiêutico discurso Terry Eagleton reconstrói a imagem desse percurso criativo e conceptual no seu livro *Teoria da literatura: uma introdução*.

desestruturação kafkiana até o aristocratismo adorniano e sua condenação às manifestações que fogem do seu “clássico” conceito estético - a incompreensão da natureza das modificações e, conseqüentemente, a não visualização dos novos espaços artísticos e culturais que podem estar em vias de abertura para a atuação e a expressão dos interesses de novos agentes ou grupos sociais.

O anterior coloca-nos perante à óbvia conclusão - mas nem por isso menos sugestiva - de que o crítico labora com uma determinada concepção do literário, que nele se manifesta tanto no exercício do seu livre arbítrio, momento em que intui problemas e escolhe alternativas de abordagem, como na argüição dos seus fundamentos axiológicos.

A esse respeito, a leitura oferecida por Simon e Dantas sobre o fenômeno “marginal”, resulta em extremo ilustrativa da situação acima esboçada. Quando de início os autores de “*Poesia ruim, sociedade pior*” inscrevem esta poética num novo momento da cultura - mas não só da cultura -, este é reconhecido e definido através de um julgamento puramente negativo, que aprecia essa nova coordenada histórico-cultural - a pós-modernidade - como um bloco homogêneo apenas definido pelo que conteria de pior. E este *pior* é em muito encarnado pelo tipo de substituição a que agora ficaria sujeito o esquema de valores estéticos, mas também existenciais, com o qual o poeta moderno orientava sua obra. Esquema esse que bem poder-se-ia definir como sendo a visão de mundo do autor, historicamente constituída e necessariamente expressa numa construção de linguagem. Assim pois, a manutenção de um esquema teórico-conceptual ajustado a manifestações mais classicamente modernas, o que quer dizer, historicamente instituídas à sombra de certos princípios sancionados pela própria sociedade, propiciará, como é lógico supor, a intervenção de princípios avaliadores que considerarão essa substituição como nefasta, pois que ela estaria deitando por terra aquisições longa e duramente conquistadas - dentre as quais, a autonomia da obra literária.

A obstinada imposição de um tal arcabouço teórico, que não consegue mais explicar ou interpretar, mas tão só avaliar a partir do que o próprio cânone crítico determina ao sabor de manifestações condizentes com outras circunstâncias histórico-sociais, só poderia atentar aqui para o que desaparece e não para o que potencialmente se cria. O que para o caso dos críticos que nos ocupa evidencia, como bem advertiu um outro analista, “certa dificuldade em

operar uma leitura produtiva tanto dos textos quanto da realidade como texto” (Moriconi, 1992:33, nota 3).

É assim que o grupo de textos vinculados de alguma maneira à poética “marginal”, pode passar a configurar segundo “*Poesia ruim, sociedade pior*”, um movimento regressivo e diluidor. Enfim, literariamente desqualificado por não fazer jus às expectativas do esquema adotado como modelar, e que é, justamente, o da clássica estética moderna. Implementando esse raciocínio, Simon e Dantas podem estabelecer, então, um paralelo e concluir dizendo que às misérias pós-modernas correspondem as misérias desta expressão poética, e vice-versa. Interpretação que, ficando apenas na superfície das águas turvas onde, de fato, a poesia “marginal” se movimenta, termina por penalizá-la ideologicamente quando a situa de cheio nas malhas de um sistema determinista e pouco exigente - a sociedade de consumo - ao qual ajudaria a reforçar e, com isso, a perpetuar. À luz do próprio método implementado, a compreensão do fenômeno “marginal” não poderia ter sido outra, uma vez que os nossos críticos partem, como já se disse, de uma concepção e conceitualização classicamente modernas, para argumentar sobre um produto - ou “subproduto”, como preferem - por eles mesmos situado num espaço diferenciado daquele que acolheu o modernismo *comme il faut*. O que já deixa à mostra uma certa inadequação do enfoque.

Mas, como quer que seja, utilizar hoje - fins dos anos noventa - o termo **pós-moderno** (e por extensão, **pós-modernidade** ou **pós-modernismo**) parece mais permissível do que há poucos anos atrás, quando a novidade do tema atraía o debate e a controvérsia entre diversas disciplinas nos centros metropolitanos, enquanto que entre nós - refiro-me ao contexto latino-americano - auspiciava ardorosas polêmicas, em torno principalmente do que para muitos era nossa precária condição de países subdesenvolvidos. Aqui a questão inicial foi perguntar se um fenômeno que surgia das entranhas do capitalismo multinacional, esse que Mandel denominou de “tardio”, poder-se-ia fazer presente em contextos de atraso, ou quando muito de um capitalismo capenga, que, como o nosso, ainda, ou pelo menos, permitia manifestações estéticas mais solidamente constituídas sobre os princípios orientadores da arte moderna. Esses mesmos que se distinguem pela sua vontade crítica, seu ânimo universalizante e sua força utópica. Como se sabe, o tema passou por momentos nos quais referi-lo era se

arriscar a ser acusado de reforçar supostos modismos forâneos, com o que, na verdade, apenas se adiou uma reflexão mais aprofundada sobre certas formas estéticas que já se faziam presentes entre nós. Expressões estranhas e meio “desajustadas” às normas convencionais, por muitos vistas com olhar oblíquo, ou simplesmente desprezadas por sua suposta falta de representatividade estética: estigmatizadas, enfim, como obras “menores”.

O que, certamente, estava faltando nesse quadro todo - e em certo sentido continua a faltar - era o processamento de um corpus conceptual que iluminasse o que já a realidade colocava à mostra. Como oportunamente nos faz notar a lucidez de Adolfo Sánchez Vázquez (1989:137-145), quando chamando a atenção para os fatos, descobre neles a existência de visíveis mudanças no arcabouço da tradição estética moderna. Acontecimentos que, como a crise da concepção unitária da História e da idéia de progresso, ou a falência do ideal utópico, não são determinados por transformações teóricas no plano das idéias mas por fatores concretos: o fim do colonialismo e do imperialismo na sua versão clássica, o surgimento de novas formas de dominação, o advento da sociedade da “comunicação generalizada”, (Vattimo, 1991:12), o aparecimento do que Octavio Paz (1974:199) chama de “novo modo de produção”, que coloca a ciência e a técnica no lugar antes reservado a indústria; ou no outro extremo, o fim das “ilusões” de transparência e reconciliação da sociedade consigo mesma, nutridas pelo ideal revolucionário, provocado pela desastrosa gestão comunista com sua herança stalinista. E como finalmente os fatos se fizeram irrecusáveis, sabemos hoje que a aceitação do pós-moderno entre nós não mais espanta ninguém (ou pelo menos não deveria), tratando-se agora de dirimir a mesma questão que no início se colocava para os centros culturais metropolitanos - essa que tem a ver com a própria avaliação da “condição pós-moderna”. Em suma, pergunta-se a esta altura se a cultura que esta produz é “boa” ou “ruim”, se engendra-se aí um projeto alternativo a esse de emancipação formulado pelo modernismo.

Uma vez mais a problemática vai se bifurcar aqui em dois sentidos: para o lado daqueles que vêem em certas manifestações pós-modernas capacidade de crítica e de resistência às tendências mais nefastas que brotam do próprio seio da pós-modernidade; e para o lado dos que avaliam o mundo sensível que daí brota como totalmente minguaído e indiferenciado da esfera sócio-econômica, comprometido apenas com o consumo e, por isso,

mero aliado da indústria cultural. Se o primeiro ponto de vista acredita na diversificação desse mundo de manifestações sensíveis, o segundo prefere postular axiologicamente a indiferenciação das suas tendências.

Colocado o assunto nestes termos, e dado que a esta altura a discussão teórica e crítica sobre o pós-moderno conta com um pródigo repertório de argumentações e contra-argumentações que tem enriquecido o debate com variadas possibilidades de interpretação do fenômeno, não me parece necessária uma explanação mais aprofundada que justifique minha inicial concordância com o marco histórico-cultural no qual Simon e Dantas emolduram as tendências poéticas ditas “marginais”. O fato de estas manifestações comporem “uma verdadeira salada”, “um *meeting* das mais díspares tendências”, como argutamente sintetiza Armando Freitas Filho (1979:93), coloca-nos perante a evidência de que nada parece combinar com nada (ou tudo com tudo, o que não é o mesmo mas é igual). O que, além de deixar qualquer observador confuso, vem nos falar de uma realidade que também parece fugir aos nossos habituais modos e esquemas de percepção interpretativa. Se isso pode num primeiro momento parecer ruim ao caro leitor, na verdade não o é tanto, se se considera serem esses os momentos que permitem - e demandam - o exercício daquilo que a atividade crítica parece-me ter de mais saboroso e instigante: a liberdade de experimentação e criação de novas formas conceituais de apreensão cognitiva.

O leitor permitirá portanto que eu me plante com firmeza nesse chão ainda não totalmente solidificado da pós-modernidade, para daí, então, reconhecer a composição dos novos frutos que dele brotam. Trocando em miúdos: iniciaremos - eu e o leitor - um *tour* por este solo diferenciado, que não poucas vezes exigirá de nós a prática, por momentos penosa, de um olhar também diferenciado. Se até o fim da nossa viagem tivermos errado trilhas, acedido a caronas inconvenientes e nos hospedado em hotelzinhos duvidosos, haveremos evitado contudo o maior dos perigos, aquele de insistir em caminhos demasiadamente transitados que se nos oferecem a segurança da chegada certa, podem esconder de nós paisagens de estranho esplendor. Quando suficientemente acostumado à nova visão, é muito possível que o nosso olhar demande a conveniência de realizarmos um ajuste nos nossos parâmetros axiológicos de compreensão, durante tanto tempo harmoniosamente

articulados a **um** conceito do literário, que no entanto agora parece mostrar-se inoperante para o caso que nos ocupa.

QUE POESIA É ESSA?!...

Seria preciso começar a pensar as manifestações artísticas da nossa época não tanto em termos de leitura mas em termos de curtição (novas regras de apreensão do objeto artístico). Uma desloca a outra e inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético.

Silviano Santiago. *Os Abutres.*

(..) Pois só a curtição é que conseguirá um dia redimi-la desse purgatório pedagógico a que o desinteresse do leitor comum a condenou faz já demasiado tempo.

José Paulo Paes. *A poesia no purgatório.*

A PERENIDADE

*Estou salvo:
a poesia não é tudo*

Nicolas Behr

A epigrafe acima, dístico que encerra o conjunto de poemas reunidos no volume *Iogurte com farinha*, editado pelo próprio autor em 1977, poderia exprimir com justa clareza o que para uma determinada visão crítica irá se perfilar como traço incontestável de uma evidente degradação do *ethos* da prática poética moderna. Na realidade brasileira, essa ação já foi imputada às chamadas correntes “marginais”, debitando a elas inclusive a incorporação do “espírito” pós-moderno, tido como responsável direto pela diluição e descaracterização de princípios basilares na definição do cânone estético moderno. De maneira geral, tal perda de consistência refere-se amiúde ao progressivo abandono da exigência de perenidade, que as concepções modernas da arte supunham entranhada na obra como caução do seu genuíno valor estético. Valor, por sua vez, afincado num ideal de universalidade, não apenas reforçado por teorias estéticas como por fundamentos filosóficos, e ainda sociológicos: os mesmos que, por exemplo, levaram Marx a formular sua conhecida indagação sobre o motivo do “eterno encanto” que a antiga arte grega ainda podia exercer em condições históricas totalmente modificadas.

“*Estou salvo:/ a poesia não é tudo*”, versos filiados à estética “marginal”, parecem ressumbrar como que uma espécie de alívio, um descarrego de tensão emocional, que a consciência enunciadora vivencia sussurrando - ou quem sabe berrando - para si mesma o que parece ser a constatação de um fato impensado para a expressão poética moderna: a poesia não é tudo; ou, melhor, ela não mais encarna esse sentimento avassalador do qual Rilke, por exemplo, dá testemunho nas suas cartas ao jovem Kappus. Essa força impulsionadora, vital,

que preserva a própria existência de quem tocado por ela dedica-lhe a vida. A situação apresenta-se agora de rosto tão mudado, que a constatação “marginal” de não se viver mais para ou pela poesia parece não originar qualquer sensação de desagrado, o que seria reação natural em vista da evidente perda que tal fato significa. No seu lugar, porém, aparece-nos um inusitado sentimento de jubilosa descoberta. Essa mesma que vai permitir a “salvação” e, sobretudo, introduzir uma outra forma de se relacionar com o poético: o descompromisso literário.

Se esta atitude diferenciada diz respeito ao poeta e sua criação, por certo perturbará também a expectativa do leitor - quando menos de um certo leitor -, através da recusa conceptual daquilo que todo iniciado na leitura de poesia intui: ser ela uma presença transcendente, “uma forma divina e misteriosa, que age de maneira incompreendida”, como a substancializa Schiller. Esse caráter essencial adjudicado à poesia moderna, e devido ao qual ela conseguiria transitar e dinamizar a esfera ôntica, baliza da sua exigência de perenidade, articula-se, como é notório, na sua dedicação à construção de um absoluto, este mais filosófico do que estético: o conceito de *verdade*. Esta *boutade* além de sacralizá-la como o lugar da conciliação e da perfeição, preenche a expressão poética de conteúdos funcionais transcendentais, na medida em que seus enunciados não se prendem ao presente mas latejam pela sua força sugestiva numa visão do futuro. Todo o empenho que a poesia moderna deposita no processo construtivo da sua expressão, poderia ser entendido, assim, como *démarche* de uma procura ontológica incessante nunca concretizada, que só não resulta paradoxal por ser a evidência ativa da própria crise que lhe dá vida: seu conflito com os fundamentos mercantilistas da sociedade burguesa³.

Entretanto, para o *eu* dos versos acima citados é a desagregação de todo este sistema que agora se impõe como condição de existência do seu fazer poético. Assim, pois, a credibilidade na perenidade da poesia dilui-se ao longo dos textos que integram este primeiro livrinho de Berh. Ora através da ingerência dos conteúdos bizarros que já de início se apresentam na excentricidade do próprio título do livro - que na soleira da porta brinda seus leitores com uma “iguaria” não apenas meio indigesta, como sujeita a deterioração: “*Iogurte*

³ Problemática que, no caso da produção literária latino-americana, incluída aí a brasileira, será aprofundada pelo elemento local da dependência cultural, e todos os matizes específicos que isso origina.

com farinha. Leia antes que azede”-; ora pelo acúmulo de ingredientes “exóticos” que concorrem no seu preparo, como a própria declaração do já aludido dístico de encerramento, ou esta outra manifesta nos versos da abertura, enunciados por uma misteriosa **POBRÁS**⁴ (Poesia Brasileira, Pobreza Brasileira?), que

*orgulhosamente apresenta
um produto
que vai pro lixo:
os poetas.*

Esta condição de desaparecimento, esta situação de precibilidade, que determinam que a poesia “*não é tudo*”, que os poemas azedam, e que os poetas, essas “antenas da raça” de acordo com a tradição moderna, não tenham qualquer serventia, ilustram suficientemente a diluição que se exerce sobre princípios orientadores de uma tradição tida, formal e conceitualmente, como imperecedoura: a prática poética moderna. Atitude essa que no entendimento de alguns críticos auspiciaria o próprio esgotamento do movimento “marginal, e explicaria a fragilidade que teria determinado sua existência datada. Enfim, sua falta de projeto⁵.

Nesta esteira, traçar paralelos torna-se esclarecedor, pois se para a tradição romântica de um Holderlin, “o que fica/ fundam-no os poetas”; se para o existencialismo de Heidegger a poesia é “fundação do ser mediante a palavra”, e se para a vanguarda histórica a poesia - e a arte em geral - possuía uma “razão prática”, que lhe permitia *agir* esteticamente para corrigir a “má” prática da sociedade, deparamo-nos agora com uma vontade que despreocupadamente escreve versos sem acreditar que a “*poesia seja necessária*”, que não tenta “*compreender o homem na sua totalidade*” e que sem pudor proclama: “*minha poesia nunca veiculou nada*”⁶. Fica-nos em mãos, como se vê, a transfiguração do binômio poesia-poeta em produto precível e descartável, que, submetido

⁴ Na verdade tratar-se-ia de uma espécie de “associação” representativa dos direitos do poeta criada e apresentada pelo grupo carioca *Nuvem Cigana*. O manifesto que a anuncia, através de um inegável tom debochado, foi publicado em 1979 no cartaz *Charme de Simpatia*. Seu texto pode-se ver reproduzido em H.B de Hollanda e C. A Messeder Pereira (1982: 27).

⁵ Ver sobretudo os já citados ensaios de Simon e Dantas.

⁶ É o que declara Nicolas Berh em *Poeta marginal? Eu, Hein!*, em seu livro **Restos Mortais**.

como qualquer outro aos rigores implacáveis da lógica do consumo, teria agora como destino inexorável a deterioração (“*Leia antes que azede*”) e o lixo. Ou seja, o desaparecimento.

Metamorphose curiosíssima, pois nos seus níveis mais profundos irá implicar no despojamento de todo escrúpulo de distinta superioridade que impeça o poeta de também se reconhecer eventual partícipe da tão abominada engrenagem do consumo - não será à toa, por exemplo, que a “coleção” que abriga a primeira edição do autor leve o sugestivo título de *Use e Lambuze*.⁷

Todavia, se inserir-se nessa engrenagem determina, por um lado, a finitude simbólica do objeto poético, na medida em que propositadamente se conclama sua consumição, pelo outro, essa inserção traz a tiracolo a necessidade de objeto ser consumido rapidamente. O que resultará daí será uma espécie de amolecimento daquela advertência inicial sobre a suposta desnecessidade da poesia, originando-se assim uma situação em aparência contraditória e de grande significação para a proposta desta poética. Guarde, pois, o leitor este aspecto, sobre o qual pode esperar um comentário mas detido em páginas à frente.

Retornando, então, ao tópico de que vínhamos tratando - isto é, a depreciação da figura do poeta -, encontramos Paulo Leminski, autor francamente arredo a qualquer enquadramento de tipo classificatório. Talvez menos descarnado do que Berh, Leminski também rondará essa mesma condição de inutilidade para se postar frente a ela, tal como o primeiro, sem comoção e com acentuada ludicidade. Veja-se assim esta

manchete

CHUTES DE POETA

NÃO LEVAM PERIGO À META

⁷ Em entrevista concedida por vários “marginais” à revista *Escrita*, foi tocado o espinhento assunto do envolvimento do poeta com os meios de comunicação de massa e a indústria cultural. Bernardo Vilhena, não sem um certo exagero, resume a opinião dos aí presentes da seguinte maneira: “Essa coisa que a gente quer atingir, a quantidade de pessoas, resume-se no seguinte: nós não estamos disputando uma fatia do mercado, nós queremos é o bolo inteiro. A informação tem que estar ao alcance de todos, porque o poder econômico é fascista.” (*Escrita*, No 19: 9).

A intenção comunicativa deste minúsculo poema torna-se imediata na sentença, que não faz segredo da inocuidade do poeta. Esta é, como se aprecia, apregoada aos berros, duplamente escancarada na redundância de uma “manchete” transcrita em caracteres garrafais, a qual, como se fosse pouco, ainda martelará na cabeça do leitor, aí aderida por força do recurso mnemônico consignado na fórmula epigramática e proverbial e no apelo à rima fácil. Tudo reforçado pela evidência lúdica - a própria sonoridade também o é - que extravasa por todos os interstícios dessa imagem construída com os termos do código futebolístico, o entretenimento nacional por excelência. Atendendo a uma tal lógica comunicativa, o fazer poético adequar-se-á a essa condição de existência anódina e anônima que é agora a do próprio fazedor, de tal forma que a seleção e combinação das palavras dentro dessa estrutura que adquire o formato de um poema, passa a dar a impressão de acontecer como que ao leu, sem propósito preciso nem aparente planejamento:

*elas quando vêm
elas quando vão
versos que nem
versos que não
nem quero fazer
se fazem por si
como se em vão*

*elas quando vão
elas quando vêm
poesia que sim
parece que nem*

Ser poeta e fazer poesia parecem, então, condição e atividade descredenciadas daquela transcendência que desde o romantismo se realiza como princípio fundamental da poesia moderna. “*Cedo me dei conta que poesia não altera porra nenhuma do real histórico*”, declarará em alguma oportunidade o autor⁸. Convicção que no poema realiza-se sem assomos de dramaticidade, pacificamente assimilada pelo sujeito que enuncia, para quem o trabalho poético vai se revestir doravante de uma profunda ludicidade, não poucas vezes encarada

⁸ Ver. “Sobre poesia e conto - um depoimento -”, *Escrita*, No. 28., p.56.

como um passar-o-tempo. Repare-se a propósito no recurso anafórico, na regularidade tonal que no anterior poema promovem um movimento ondulante, como que um bamboleio relaxante, semanticamente auspiciado pela coexistência harmonizada de opostos (“vão-vem”) no próprio movimento que geram, e foneticamente reforçado por aliterações e assonâncias quase com o efeito onomatopéico do balouçar repousante dos gonzos de uma rede. O esquema rímico, a predominância do pentassílabo, com a presença do mote invertido, que lembra em algo o uso da redondilha menor nas antigas canções trovadorescas, reforçam a musicalidade do poema, instaurando a presença de um certo sonsonete, essa monotonia que adormece relaxando todo sobressalto. Desdramatizada assim a seriedade do tema do trabalho de criação poética, tão defendida outrora pela racionalidade construtiva concretista, e da sua complicada presença na sociedade, pode o fazer poético revestir-se agora de gratuidade e ludicidade, a um grau tal que em outros momentos este poder-se-á equiparar à própria ociosidade. Tal acontece neste *Um homem sem profissão* de Cacaso. Retenha o leitor não apenas a sentença mas o denso prosaísmo dado pelo tom descontraído e coloquial:

*Já que estava à toa resolvi fazer um poema
Agora faço pra ficar à toa*

Esta postura frente ao fazer poético, que, como se vê, estimula no poeta um comportamento brincalhão, ao tempo que explora a condição de insignificância - o “*minha poesia nunca veiculou nada*” de Behr - de uma poesia que, como anuncia Leminski, “nem parece” ou se faz “como se em vão”, encobre o que talvez seja o princípio ontológico primordial através do qual estes poetas encaram o seu relacionamento com a poesia. A variação constante da vida, a alteração instantânea da existência, o turbilhão de fatos e eventos que como condição geral modificam incessantemente o desenvolvimento e rumo do viver social, sua intensa mobilidade, como exemplarmente ilustra este curto poema, também de Leminski,

*a vida varia
o que valia menos
passa a valer mais
quando desvaria*

incute nestes criadores uma exacerbada percepção do **efêmero**, que se imporá de forma incontestável como condição básica da sua situação existencial. Esta maneira de olhar para existência, que a sociedade dos *mass media* veio a fazer rutilante princípio de expressão do seu estilo de vida, viabilizado por um mercado produzindo incessantes “novidades” que destronam freneticamente as precedentes, encontra-se exposta em inúmeros destes poemas à maneira de uma consciência plena da finitude. O que se faz tematicamente ostensivo em enunciados como o que transparece nesta pílula poética que é o *papo furado* de Cacaso:

*O transcendental se dissolvendo no
efêmero*

ou no verso solitário de *Suspiro*, de Francisco Alvim, em que mal começando, a vida já se despede:

A vida é um adefeuzinho

O EFÊMERO

“Poesia: búsqueda de um ahora y de un aqui”

Octavio Paz

É no efêmero que se vive e se produz. Essa a radical descoberta que o sujeito destes poemas não dissimula; radical porque o transitório e o fugaz passam a ser **reconhecidos** agora como situação intransponível, de tal maneira ofuscante que é possível encontrá-la engendrada na evidência da própria estruturação miúda destes textos -“*Toda coisa que vive é um relâmpago*”, pinta a **natureza morta** de Cacaso. O acanhamento que a estrutura vai lhe conferir a poemas como os acima citados, irá conduzir a uma espécie de intensificação significativa, quase sempre responsável por esse tom meio proverbial, meio aforismo. Talvez porque na sua miudeza esse arcabouço consegue abraçar tanto a extensão propriamente dita

(sua determinante espacial) como a duração (sua coordenada temporal), que se vêem assim comprimidas num *suspiro*, para usarmos a imagem de Alvim, com toda a momentânea carga sugestiva que este pode ter. No furdo, como tentarei expor mais adiante, expõe-se aí a captação e vivificação do presente.

Baudelaire, é bem verdade, já teorizara sobre a importância da intervenção do efêmero na modernidade da obra de arte. Mas essa procura da modernidade devia transcender o “prazer efêmero da circunstância”: “se a modernidade é o transitório - ele nos diz -, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. O anterior baseia-se numa compreensão e percepção de tipo *sintético* - como sem dúvida é toda a concepção da arte moderna -, pois existe aí a fusão de condições antagônicas, dada através da introdução de um ponto de vista que retém o que de mais legítimo existiria nas duas. Não tendo-se o direito de suprimir o transitório e o fugidio, pois é circunstância histórica da existência, tem-se, no entanto, a obrigação “de extrair o eterno do transitório”, “a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere”⁹.

É disso que a *descoberta* “marginal” finalmente vai-se distanciar, contestando a legitimidade dessa última exigência, que não mais parece peremptória num mundo que se acostumou ao vertiginoso aparecer e desaparecer das novidades, muitas das quais mero pretexto do consumo. Pouco resta também da clássica prática vanguardista, ocupada em depurar o simultâneo mas sempre visando perpetuar o *flash* numa eternidade utópica inatingível. Num bom número destes textos dos setenta, lidar poeticamente com o fugidio é anotá-lo, deixá-lo viver no poema, e simplesmente deixá-lo passar. Mostra-se a brevidade dos fatos e das experiências sem iludi-la com uma profundidade reflexiva que o cotidiano real não mais sugere. É o “instantâneo revelado às pressas”, como se observa no primeiro número da revista **Malasartes** . Retratando o transitório, o poema passa, sem que se proponha servir a todos, de maneira que para alguns destes poetas ele chega a ser quase tão incidental como os pequenos episódios que recheiam o cotidiano:

⁹ Estas opiniões encontram-se no artigo “O Pintor da Vida Moderna” (1988), especificamente no ponto IV intitulado *A Modernidade* . O poema “A uma passante” é em extremo ilustrativo dessa percepção.

...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.

A consideração das “condições da vida moderna” tão sublinhada por Cabral nas suas teses, pode ver-se radicalizada nesse comentário de Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena (1975). Aquelas “condições” passam a determinar com ímpeto não apenas o próprio formato do poema (bilhetes, notas, indicações), que supõe um conteúdo enxuto, inacabado, e por vezes até “descuidado”, como também sua durabilidade ou pertinência, que se manifestam como uma decorrência direta do levar em conta essas condições. Mesmo que não se possa imaginar em Cabral a previsão de que essas circunstâncias pudessem tão prontamente desembocar num poema *rasgável*, tampouco pode-se deixar de cogitar que o fato seja perfeitamente oriundo delas. O que interessa é a linha de raciocínio que o poeta pernambucano ilumina para a criação poética local, e que vai-se impor entre os poetas desta geração inclusive a despeito dos seus próprios resultados peculiares, e até do descaso com que olharam para a produção cabralina¹⁰.

A particularidade do modo “marginal” de registrar os dados da vida contemporânea, radica no apontar o grau de agudeza a que chegaram as limitações que a sociedade capitalista impôs ao homem no seu convívio com a poesia, e com o mundo. Essas limitações latejam na transitoriedade dos estados espirituais e psíquicos, das vivências emocionais e afetivas, ao que vem-se somar - e de maneira pungente - a instabilidade econômica, política e social no caso dos países subdesenvolvidos, aspectos todos que esta poesia irá tocar sem pruridos metafísicos.

(O MUNDO MUDA A COR DA JABUTICABA
MUDA TEU CU MUDA O CHAPÉU DO VIZINHO MUDA
TEU SEXO MUDA O ÍNDIO MUDA HOLDERLIM
MUDOU HEGEL MUDOU TECNÓPOLIS MUDA &
MUDAMOS CADA DIA MAIS PARA O PORÃO DA VIDA
COMO RIMBAUD ARTAUD MACUNAÍMA ROSA
LUXEMBURG)..... (Piva,1985:45)

¹⁰ Já em 1968 os lançadores do poema-processo, em ato realizado nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, destroem simbolicamente a obra de João Cabral.

Sob a expressão imediata de sentimentos, idéias e reações, a que esse tratamento dá lugar, utilizando-se do espontaneísmo do vocabulário e sintaxe coloquiais, é possível distinguir a coerência de uma visão existencial que, olhando para sua própria circunstância, passa a duvidar e questionar, principalmente através do deboche ou do desabafo incontido, fundamentos básicos da criação estética e da visão de mundo estabelecidas pela modernidade.

O que o poeta “marginal” parece distinguir em primeira instância é a precariedade de uma forma mental fechada em noções de durabilidade eterna, a começar pela própria linguagem. **Preço da passagem** de Chacal é um reservatório de questões como esta; num dos poemas do livro, Orlando Tacapau, a personagem que o povoa, visita o templo do saber:

*com a loucura no bolso, orlando
entrou na biblioteca estadual.
foleou folhas estapafúrdias so-
bre as idéias, a arquitetura, a
descompostura dos homens.
ai achou graça, ai ficou sério.
ai riu. ai chorou demais.
ai 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.*

Contrariando a reverência ilustrada¹¹, a biblioteca é aqui um âmbito físico e mental que se rejeita, porque a vida de Tacapau acontece no espaço aberto e perigoso da rua, onde as alucinadas transformações da existência deixam-se sentir de maneira inusitada. São os espaços abertos que oferecem a vivência das transformações, por isso biblioteca e escola são vistos como encarnação da eternidade *estapafúrdia* de certos pressupostos (um tipo de saber, um tipo de cultura, um tipo de arte) cultuados no imobilismo das instituições por uma ordem social

¹¹ Silviano Santiago (1978:183) comentando esta atitude, a contrapõe à de valorização que irá nortear “o projeto futuro de Haroldo (de Campos) e Décio (Pignatari): a BIBLIOTECA”. De acordo com o autor, os “marginais” estariam tentando não se envolver “com as formas ‘bibliotecáveis’ de literatura”. Entre estas poderíamos situar o *paideuma* concretista.

hipócrita, quando na verdade pouco atingem à imensa maioria da sociedade. Por isso, sem pedir anuência, foge-se desses âmbitos para tentar gerar sistemas de significação próprios:

*sentado e estudantil, orlando manjava o ab-
surdo e o rabo da professora. de repente, passos
no corredor atrás da porta fechada
serão policiais ou alunos atrasados devido ao trân-
sito?
takapassou a mulher do giz e abriu a porta. o
homem colado com as orelhas entregando saiu de
banda. bandeira. sua suástica caiu no chão. or-
lando viu o lance, achou nada. pisou na escada e
não apareceu mais por ali. pra quê?*

Nada mais apropriado ao tópico que me proponho assinalar que o título deste poema, pois “*Não ato nem desato. Desartículo*” é, precisamente, visão e atitude que desajusta, desmonta, desmantela, desagrega sistemas de percepção e sensibilidade tidos como universais e eternos, ou, se se quer, de representatividade geral. O principal recurso para essa tarefa é a própria linguagem, única realidade a ser reconhecida ainda como “eterna bagagem”¹², isso sem dúvida pela sua quase inesgotável capacidade de modificação e o amplo espectro de uso que a caracteriza. É assim que a gíria (ou o erro gramatical que emula a fala cotidiana) passa a ser recolocada enquanto manifestação de linguagem; introduzida no poema “marginal” ela traspassa a própria coloquialidade, de espectro social mais amplo, para se radicar num setor ainda mais restrito e específico: o daquele que usa e decifra seu código. Se Tacapau encarna o transgressor por excelência, a gíria literalmente *taca pau* na linguagem, agredindo e *desarticulando* a estabilidade de suas boas maneiras ao tempo que na sua jurisdição demarca o próprio território, que será não apenas lingüístico como cultural.

Mas si a gíria é palavra altamente setorizada, é obvio que seu alcance não se apresente em absoluto universal. Assim, pois, sua limitada abrangência, que no poema colabora para torná-lo *rasgável*, ou seja, não interessante para todos, também diz respeito ao fato da rápida substituição e transitoriedade da gíria. A observação é relevante, na medida em que nos

¹² É o que se diz em (*sic*) *Esquizofrênia*, outro dos textos “protagonizados” por Orlando Tacapau.

devolve, com subsídios, àquela proposta inicial referida ao reconhecimento que se faria do efêmero como o lugar de ação desta poética. É hora de perguntar, portanto, quais as implicações disso.

De uma ou de outra forma, a crítica tem se pronunciado em relação ao alcance da linguagem poética “marginal” e sua capacidade, ou não, de se expandir entre o público leitor. Observando a expressão e os temas tratados, não resta dúvida para alguns que o novo produto é evidentemente “dirigido a uma platéia de adolescentes” ou “as faixas de consumo jovem” (Simon, 1985:49)¹³; enquanto para outros, existiria o perigo dessa linguagem se reduzir a “uma claqué próxima, o que pode estiolar a linguagem literária numa série de dialetos tribais” (Aguiar, 1976); já para uma terceira via, esse perigo se desvanece quando “as grandes tiragens marginais ampliaram a ‘claqué’”, o que teria acontecido depois de 1976 (Miccolis, 1987:99). Não se demora pois em reparar que a restrição a um determinado grupo de leitores é para as opiniões anteriores um dado de avaliação negativa. Por isso, alerta-se contra ele, se o desmente, ou, em último caso, passa a ser afirmado como mais um elemento para comprovar a desqualificação da tendência. De fato, há uma clara inclinação desta poética pela “claqué”, que as “grandes tiragens” não poderiam ter feito desaparecer simplesmente porque se trata de um aspecto estrutural, inerente ao tipo de linguagem e composição adotado. Será, então, a consideração negativa a única opção possível para entender o significado dessa escolha? E qual o pilar que sustenta tal julgamento?

Para o olhar de um antropólogo, não tão regimentado nos princípios de universalidade que informam o cânone de validade da linguagem estética moderna - eis o pilar de sustentação por que perguntávamos -, o relevante é aceitar que o que se encontra atualizado nestes poemas é “um conjunto de idéias e/ou de práticas cotidianas (...) de *certo ou de certos grupos dentro da sociedade*” (sublinhado meu). É dessa maneira, portanto, que segundo Messeder Pereira (1981:50), o antropólogo em questão, “têm que ser encaradas, por exemplo, as referências a sexo, a tóxicos, o uso do palavrão”; visão que representa um inicial aceno no caminho de descoberta da legitimidade que tais práticas podem ter. Nesta esteira, é oportuno lembrar que a crítica literária, através do arguto olhar de Heloisa Buarque (1981:94), também observara

¹³ Vinicius Dantas (1986:48) reforça separadamente esta opinião a propósito da poética de Chacal, quando diz “não se esconde que a ‘santíssima trindade da rapaziada’ é o sexo, a droga e o rock”.

como na virada dos anos 60 “setores jovens da produção cultural” privilegiavam formas de “resistências setorizadas abandonando o projeto globalizante de tomada de poder”, que tinha marcado a atuação cultural do início da década. Esta conclusão é base para a formulação de uma pergunta, decisiva, aliás, pois que mostra esse instante, de rara e intensa honestidade, quando o crítico é capaz de admitir a limitação que pode estar existindo no corpus conceptual que a tradição analítica lhe oferece.

Assim, então, antes do que perquirir o grau de *inovação* que estas manifestações incorporariam aos procedimentos literários vigentes¹⁴, a pergunta que muitos críticos achariam obrigatória, Heloisa Buarque (*Ibidem*:99) parece considerar previamente questões epocais¹⁵ que estariam auspiciando mudanças radicais no relacionamento destes poetas com o “sistema literário estabelecido”, o qual já não se mostra, tão claramente, como uma referência para eles. Parece-me que as possibilidades abertas pela reflexão de Buarque de Hollanda¹⁶, permitem supor que o “sistema literário estabelecido” seja aqui algo mais abrangente do que um autor, escola, tendência ou movimento específico, contra o qual estas poéticas estariam se insurgindo. Daí que eu seja levada a deduzir que não ter por referência o “sistema literário estabelecido”, poderia ser uma atitude de não sujeição à formalização de conceitos e valores estéticos fundadores do sistema literário *moderno*, dentre os quais sabemos ser o requisito à universalidade um dos principais.

A importância desta possibilidade interpretativa, não considerada aliás por nenhuma das três avaliações citadas no início, aparece no instante em que ela nos obriga a enxergar a estreiteza de certos pressupostos à hora de avaliar a significação de aspectos como este que viemos tratando. E fazer-nos perguntas que a nossa habitual prática intelectual nos assinala aparentemente sem sentido, é parte dessa possibilidade: Por que a linguagem literária é conceptualizada *una* ? Por que a geração de “dialetos” a partir dela, significa seu

¹⁴ “O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura”. (*Op. cit.*: 98).

¹⁵ Algumas destas têm a ver com “o crescente desprestígio do conceito marxista-leninista de revolução e a descrença em relação à atuação dos Partidos Comunistas que começam a ter lugar com a virada dos anos 60” (*Ibidem*:94).

¹⁶ Vinícius Dantas (1986:48)), por exemplo, não partilharia deste sentimento, dado que para ele críticos como “Heloisa Buarque, Messeder Pereira, Cacaso” teriam preparado “o terreno para equiparar a poesia à regressiva infantilização em curso na sociedade pós-moderna, gerada pelo consumo e pelos meios de comunicação de massa”.

estiolamento? Qual o sentido deste último? Inútil procurar respostas que não passem pela historicidade dessa concepção, que se prende à visão de mundo que a modernidade (tempo histórico) ocidental trouxe consigo, gerada a partir do estabelecimento de um tipo determinado de regulamentação econômica e do seu estágio de desenvolvimento. Se o conceito de universalidade que define a linguagem literária possui historicidade, deveria ser cabível a suposição de que esse conceito haverá de se modificar um dia, como aliás a própria história o faz.

Por mais atraente e consolador que o princípio da universalidade nos resulte, pois nos leva a acreditar idealmente no sonho de fundar a comunidade universal humana, ele freqüentemente tem servido para o Ocidente capitalista impor direcionamentos, estilos de vida, valores de todo tipo, que por certo têm se revelado práticas discriminatórias e segregadoras das especificidades e diversidades que *realmente* integram essa “comunidade universal humana”. Não seria o caso, então, de também julgar o que de negativo trouxe para a humanidade a aplicação dessa visão universalizante? E de perceber que essa avaliação já começa a ser feita, através de revoltas armadas - no bloco capitalista e socialista -, mas sobretudo de rebeliões culturais? E se o princípio de universalidade, um dos marcos definidores da modernidade, passa a ser questionado, qual o lugar histórico desse questionamento?

UMA OUTRA COORDENADA SENSÍVEL

Nesse último sentido, a restrição de uma linguagem estética a um campo de influência setorizado, ou, como se diz acima, a “uma claqué próxima”, antes do que um ato de simples irreverência às exigências de universalidade e eternidade do cânone moderno, parece-me ser denotativa de uma percepção e sensibilidade antenadas a um registro histórico diferenciado da

modernidade. Isto quer dizer que essa sensibilidade e percepção encontram-se modificadas em função de eventos estruturais de extrema complexidade, e de maneira tão intensa que quando orientadas para a criação estética começam a gerar provas de que “vivemos o fim da idéia de arte moderna”, como precursoramente vira entre nós Octavio Paz (1974:195).

Mas a abertura para pensar o efêmero e o particularismo - em contraste com o eterno e o universal - como formas perceptivas localizadas fora do registro moderno, reclama que efetuemos uma tentativa de interpretação da sua existência não inevitavelmente negativa. Os “dialetos tribais” de que fala Aguiar parecem corresponder nitidamente a essa explosão dos particularismos referida por Paz, resultado da mudança que se aprecia no nosso sistema de crenças, a partir da segunda metade do presente século. Novos cenários aparecem quando se descobre que a história não é una mas plural; quando se percebe que o *progresso* conduz ao esgotamento dos recursos naturais e a contaminação do planeta; quando se sabe das “aberrações políticas e morais dos socialismos contemporâneos”; enfim, quando se aceita, como faz Nicolas Berh, que

*Deus está morto
Marx está morto
eu estou morto
vou enterrar os três
depois de amanhã*

Como declara o pensador mexicano, “a concepção da história como um processo linear progressivo revelou-se inconsistente. Esta crença nascida com a idade moderna (...) tem sido sua justificação, sua *raison d'être*. Sua ruptura revela uma fratura no centro da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma” (p.196). Expressão desse mesmo processo parece ser aquela dúvida que sobre a validade de uma linguagem literária única, paira sobre muitos dos poemas “marginais”, e que dá lugar precisamente à diversidade de “dialetos” que Aguiar vê como perigoso desfecho e Miccolis nega, pois considerados diluidores do referido princípio de universalidade. Contudo, olhando pelo avesso, o “dialeto” representa o espaço que se conquista para a expressão dos interesses grupais, sejam estes de tipo étnico, sexual, religioso, cultural ou estético, e ainda etário. De tal

modo que, dessa perspectiva, o dialeto dá passagem à insurgência dos “particularismos humilhados” - dos quais fala Paz, ou à “multiplicação de *Weltanschauungen*” (visões de mundo) mencionada por Vattimo (1989). Uma Babel que se rebela ao domínio de um só discurso:

*e linguas como que babel
se rebelaram
e saíram de um bilhão de bocas...*

(Babel papel. Chacal)

A emergência dos localismos ou particularismos produziria, segundo os dois pensadores acima, um efeito emancipador, moderador da opressão de um “outro particularismo mascarado de universalidade: o capitalismo de Ocidente” (Paz, *Op. cit.*:201). E essa libertação dos dialetos - lembra Vattimo - não implica apenas no simples reconhecimento da autenticidade do grupo enquanto existência particularizada, mas em algo que pode colocar em pauta a existência do “outro” enquanto diferente de mim. Se fala-se um dialeto, num mundo de dialetos, *posso* me tornar consciente de que ele não é a única língua, mas apenas um dialeto entre outros¹⁷. “Se professo o meu sistema de valores - religiosos, estéticos, políticos, étnicos - neste mundo de culturas plurais, terei também uma consciência aguda da historicidade, contingência e limitação de todos estes sistemas, a começar pelo meu” (Vattimo, *Op. cit.*:17).

Contudo, para um apreciável contingente da prática exegética, tal panorama retrata uma situação de puro caos e *barbárie*, haja vista a instabilidade que, por certo, o sistema cognitivo aí adquire devido a desativação de alguns dos seus princípios centrais¹⁸; porém, no jogo das possibilidades que essa situação ainda em aberto permite, não é desatinado considerá-la como potencialmente viabilizadora de um exercício de respeito e tolerância mútuos, que

¹⁷ É o que Norbert Lechner (1991) aprecia como a dimensão construtiva do desencanto com a modernidade, contida no “elogio à heterogeneidade”.

¹⁸ Em relação à atividade estética, a opinião de Vinícius Dantas (186:41) ilustra bem este ponto de vista, quando ele lamenta, por exemplo, “a desativação do arsenal de recursos técnicos” que a poesia contemporânea brasileira teria iniciado.

levasse à aceitação do outro na sua diversidade e diferença. O que nas condições da vida contemporânea, é, sem dúvida, um árduo processo de aprendizado. Entretanto, é impossível obviar quanto deste exercício mantém-se, paradoxalmente, fruto do capitalismo nessa sua fase mais recente. Isso porque, na sociedade da informatização, os próprios *mass media* terminaram por abrir brechas para a difusão dessas racionalidades particularizadas e sua mútua intercomunicação, fato que pode-se explicar de maneira imediata pela exigência que a sociedade da comunicação¹⁹ tem de modificar e alargar incessantemente suas fronteiras, integrando “consumidores” diversificados.

Por isso a abertura de novos espaços de expressão num tal contexto é extremamente problemática, pois fatalmente haverá de se viver como instabilidade, na medida em que o próprio efeito dos media não é em absoluto garantido²⁰. Contudo, parece-me evidente que a situação não é órfã de possibilidades criativas, geradas pela subjetividade a partir da própria condição de perda de tudo que é fixo, permanente e estável. É muito provável que nisso esteja a significação da proposta “marginal”, no seu jeito de não apenas se reconhecer no contexto da perda mas de se dispor a encarar seus efeitos. E a opção de uma linguagem poética que não mais se pretende universal pode ser, como vimos, abertura para reverter, por um lado, o absolutismo do princípio, e, pelo outro, a inevitável sensação de desproteção, que advém com a certeza de se saber imerso num tempo e numa sociedade transgressores dos seus próprios oferecimentos de bem-estar. Pois como diz o mesmo Chacal neste “dramático” **Desabutino**, poema excepcional dentro do seu estilo poético debochado:

*quem quer saber de um poeta na idade do rock
um cara que se cobre de penas e letras lentas
que passa o sábado à noite embriagado
chorando que nem criança, a solidão*

*quem quer saber de namoro na idade do pó
um romance romântico de cuba*

¹⁹ A exigência pela comunicação instala-se em todos os níveis da produção cultural, do “quem não se comunica se estrumbica” do apresentador Chacrinha, ilustre representante da cultura do entretenimento, a esta declaração, insuspeita, do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti: “ Na primeira fase daquele tempo adotamos uma posição, um estado de espírito que se resumia na frase ou lema: aquele que não entende é um idiota. Anos depois, uma forma da serenidade - que talvez possa-se chamar de decadência - nos obrigou a modificar a fé, o lema, que sintetiza: aquele que não consegue se fazer entender é um idiota” . Jorge Ruffinelli (1975: 185).

²⁰ “Os media podem igualmente ser sempre a voz do ‘ Grande Irmão’; ou da banalidade estereotipada, do vazio de significado...” (Vattimo, 1989:18).

*cheio de dívidas e desvarios
tal a balada de neil sedaka
quem quer saber de mim na cidade do arrepio
um poeta sem eira
na beira de um calipso neurótico
um orfeu fudido
sem ficha nem ninguém para ligar
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia.*

Se desorientação, solidão, medo, refúgio nos entorpecentes, são aspectos mais ou menos genéricos na tônica de vida de certos grupos sociais nos grandes contextos urbanos contemporâneos, eles tornam-se específicos com a integração dos próprios eventos históricos que por aqueles anos direcionavam o comportamento da sociedade brasileira. A ideologia do *Brasil Grande*, viabilizada pela ditadura militar com o auxílio do *boom* das comunicações, que o país irá conhecer a partir da gestão Medici (1969-74)²¹, e apoiada na momentânea expansão econômica que, sob a sombra do providencial aquecimento da economia mundial (1967-68), dá lugar ao chamado *Milagre Econômico* (miragem instrumentalizada para embutir no conjunto social a crença de que até o ano 2000 o Brasil faria parte das nações do Primeiro Mundo), condensa as diretrizes de (de)formação de uma mentalidade cultural oficialista afincada num exacerbado nacionalismo verde-amarelo. Sentimento que veremos magistralmente traduzido no autoritarismo do *slogan* governamental “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

O dado novo não se encontra, é claro, nessa ideologia triunfalista-ufanista, afinal recurso largamente empregado por gestões que acolheram a legalidade democrática - lembre-se senão o famoso *50 anos em 5* do governo juscelinista - mas, certamente, no caráter autoritário e repressivo com que a reveste a prepotência militar. O jogo de dissensões autorizado pelo regime de direito restringe-se na ótica autoritária a um mero mecanismo de “purificação”, que na verdade se resolve como simples extermínio do que não se ajusta, do que é contrário. Fora o extermínio físico, resta nessas ocasiões para a prática política dissidente

²¹ A poderosa Rede Globo, por exemplo, é inaugurada em 1969. Renato Ortiz no seu livro *A moderna tradição brasileira*, no qual reconstrói a trajetória do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil, oferece uma valiosa informação sobre estas questões na década de 70.

duas saídas, ambas extremas porque desajustam o esquema convencional da sua ação: o exílio - essa outra forma de desaparecimento, e a clandestinidade da luta armada.

No âmbito cultural é comum que nessas horas se produza um vazio, na medida em que a elite ilustrada, liberal e tradicionalmente pautada pela civilidade, depende da liberdade democrática para a exposição dos seus conteúdos. Sem esta última, ela (é)silencia(da) de diversas maneiras: ou porque precise percorrer também os caminhos da expatriação, ou porque restrinja ostensivamente sua participação interna. Em ambos os casos temos, de fato, um esvaziamento ou enxugamento, geralmente evidenciado pela ausência de debates, pelo marasmo da quietude das idéias sem antítese - que no Brasil se precipitou com a promulgação do famigerado AI-5-, com as quais todo regime autoritário expeditamente preenche o vácuo cultural que ele próprio produz. Todavia, não pense o caro leitor que a coisa tem a rigidez toda que aparenta, pois o esquema acima delineado freqüentemente admite variações. Se para *virar-se* nas circunstâncias da repressão a opção clandestina precisará dos subterrâneos, outras tentativas preferirão as margens, um espaço de circulação dotado de interessantes níveis de flexibilidade, pois quem por aí transita resguarda-se do centro sem precisar desaparecer nas profundezas da “ilegalidade” institucional. Anda-se pela periferia.

Traduzido em termos de intervenção ou presença cultural, será esse o território da poesia “marginal”. Barganhado às modernas práticas literárias centrípetas que operam com estratégias escriturais ajustadas à circulação central, isto é, dirigidas à “cidade letrada”, o território marginal define-se pelo uso de uma certa oralidade comunicativa, própria do cotidiano irrelevante de certos conglomerados sociais, mas também pela radicalidade com que registra as conseqüências que na existência espiritual e psíquica desses grupos terá uma situação duplamente intranquilizadora. Essa que amalgama as ressonâncias do exasperado desenvolvimento que os *mass media* atingem em escala mundial - que o Brasil vive como acelerada neomodernização - aos efeitos do estado local de asfixia, sufoco e vigilância imposto pela ditadura militar e seus aparelhos de repressão e controle.

Continuamos um continente de países periféricos, o que significa que as formas da atualização modernizadora continuam por aqui as mesmas: processos instáveis e impositivos, quase sempre de violenta implantação de tecnologias, que geralmente terminam por estabelecer

relações aberrantes com os elementos do atraso local, porque sem conseguir apagá-los devem conviver com eles. O resultado continua sendo a geração de desajustes, desequilíbrios e contradições, que afetam o conjunto social não apenas econômica como culturalmente. Essa é nossa triste diferença com a metrópole mas também o que temos de específico, o que nos dá colorações próprias, nuances distanciadas do monocromo, capazes de desvelar as ambigüidades do nosso existir social periférico, junto as engenhosidades para nele sobreviver.

Existirão, é claro, momentos conjunturais em que estas contradições possam ser sentidas com mais intensidade, e um desses momentos parece ter sido, a nível continental, a década de setenta, quando se reconhece o beco sem saída do projeto de industrialização aqui implantado. É como propõe Angel Rama (1982) “a década das ilusões perdidas”, instante em que se enfrenta a evidência de que o modelo de substituição de importações, “que reclamava técnicas estrangeiras para matérias primas nacionais, e confiava em que o resto viria como acréscimo” (*ibidem*:335), mostrou-se um engodo, uma via inoperante para sobrepujar a aviltante desigualdade das nossas sociedades. Para 1973, os estertores do “milagre econômico brasileiro” eram audíveis em todos os cantos do país, o que afinal veio a sancionar o clima de desilusão generalizada já presente na sociedade.

Entretanto, isso tudo apenas expõe o mecanismo de extrema perversidade que dirige o relacionamento da periferia, importadora de tecnologia, com o centro metropolitano, gerador de tecnologia. Não se pode negar que enquanto *urbanóides* periféricos participamos da atualização modernizadora, com o que adquirimos também modos perceptivos, peculiaridades psíquicas e racionais similares aos que podem-se manifestar na consciência do sujeito central. Nesse sentido, é sugestivo que um crítico latino-americano refira-se à “perda das ilusões” para definir um estado de espírito que pouco tempo depois um estudioso norte-americano irá detectar e precisar com as mesmas palavras, para caracterizar na cultura do seu país o efeitos da *lógica cultural do capitalismo tardio*, e cunhar o termo “pós-modernismo” para denominá-la (Jameson, 1986).

Decerto, não existe aqui uma mera coincidência, pois trata-se do percurso estrutural que na América Latina seguem as empreitadas atualizadoras da elite dirigente, inclusive na mais recente implantação das tecnologias de comunicação. Por um lado, ninguém ousaria

discutir que a modernidade tenha nos alcançado, nem que desfrutemos, e nos últimos tempos de maneira quase simultânea, das maravilhas que o engenho científico e tecnológico dos centros metropolitanos coloca no mercado. Mas também sabemos que a nossa tem sido uma modernidade periférica, em tremendo desajuste com os resultados que o modelo central preconiza na sua sede. As nossas sociedades encontrar-se-iam ainda, como diz Perry Anderson (1986), em “cruzamentos históricos”, um estado herdado da nossa evolução cultural, que no plano das “culturas nacionais” um outro estudioso entende como “a não contemporaneidade entre os produtos culturais que se consomem e o ‘lugar’, o espaço social e cultural a partir do qual esses produtos são consumidos” (Barbero, 1986: 121).

Uma forma de nos dizer atualizados que desencadeia limitações e excessos *sui generis*, mas que termina, paradoxalmente, ocasionando efeitos no sistema emotivo e sensível humano bem próximos aos gerados no homem dos centros desenvolvidos. Através do processo da imposição modernizadora, absorvemos a parafernália técnico-tecnológica e, com isso, os estados psíquicos que ela produz, encarregando-nos de lhe acrescentar os próprios e específicos da nossa condição de subdesenvolvidos. No entendimento de Barbero, isto tem ficado ainda mais evidente com a introdução nestas últimas décadas das tecnologias da informatização, que vem aprofundando e expondo um “processo de esquizofrenia entre a máscara de modernização” imposta e “as possibilidades reais de apropriação e identificação cultural” (*Ibidem*: 122). Novamente, é curioso que para descrever o “vazio semântico” que marca o consumo de tecnologias importadas e sua efetiva relação com o contexto de produção onde são aplicadas, um latino-americano lance mão do mesmo termo que Jameson (1986) utiliza para denominar a “ruptura da cadeia de significantes” e o processo de desconstrução que caracteriza o que passa a conceptualizar como a “arte esquizofrênica” do pós-modernismo.

Sem ceder à fascinação dos paralelos imediatos, pode o **dito** constituir mais uma evidência para **pensarmos** que, mesmo de uma maneira periférica²², também nos

²² Assim começa a ser denominada por alguns estudiosos, pois se viveria por aqui uma “postmodernidad que puede convivir con la modernidad y con la premodernidad. Una vez más Latinoamérica es tierra de sincretismo cultural. Una postmodernidad periférica que supone un universo atravesado y entretrejido por las telecomunicaciones donde se le ofrece una estética de lo político que oscila, por un lado, entre el modelo de ‘la guerra como espectáculo’ y ‘el arte como experiencia de la elite, y por otro entre ‘el arte emergente de los nuevos movimientos sociales’ y ‘la legitimidad política de la tradición como discurso estético’ ”.

adentramos no mundo da informatização e da comunicação generalizadas, com todos os efeitos que isso pode ocasionar, de maneira diversificada, no sistema psíquico e sensível do conjunto social. Ressalva-se, contudo, um porém, em absoluto insignificante: assim como para nossa modernidade, o aditivo “periférico” nos reserva uma pós-modernidade de resultados específicos, tanto em relação à natureza dos conflitos por aqui surgidos como às tentativas de enfrentá-los. E um desses resultados no plano estético parece-me ser a expressão poética que viemos acompanhando.

O EU DIMINUÍDO

Nos poemas que a integram, um dos elementos que poder-se-ia relacionar a esses “resultados específicos” é a marca iniludível da voz e do sujeito que os enuncia. A marcação dessa voz e esse sujeito mostra-se neles tão exuberantemente centrada no *eu*, que alguns dos seus detratores mais ferrenhos vêm aí a evidência plena de um discurso puramente exibicionista, de vazia exaltação do *eu*, por isso egotista, comprazido em expor sua insuperável miséria e chafurdar nela²³. Uma presença e desenvolvimento que teriam permitido, enfim, a *facilidade*, *puerilidade* e *desimportância* que o código poético adquiriria na mão desses autores.

É bem verdade que a constante afirmação da subjetividade é, de fato, um dos traços mais imediatamente perceptíveis nestes poemas. No quadro da poesia contemporânea brasileira a crítica tem visto nisso uma tentativa de re-subjetivação do código poético, que vinha de uma

(Achugar, 1991:129). Outros autores que trabalham esta questão são: García Canclini (1993); Lechner (1991); Costa Lima (1991); Schmidt (1991).

²³ Além do já comentado artigo de Simon e Dantas, “Poesia ruim, sociedade pior”, pode-se consultar ainda Vinicius Dantas (1986), e Regis Bonvicino (*Arte em Revista*, n.8).

experiência objetivista incentivada por correntes concretistas e semióticas, que advogavam pela contenção do *eu* em favor de uma *performance* construtiva que possibilitasse a emergência de uma asséptica expressão impessoal. Tal ênfase, pois, na presença da subjetividade, que às vezes mostra-se discricionária e todo-poderosa (daí provem para muitos seu voluntarismo ou vitalidade), geralmente tem sido identificada como a instância reguladora da expressão “marginal”; tão intensa se faz sua influência que a ela se imputa a volta do que se acreditou ser uma expressividade neo-romântica ou uma recaída no puro lirismo²⁴, entendidos ambos como derivações de puro subjetivismo sentimental raiando no desabafo. Contudo, nesta poesia de *eus ciclópicos*, como a denomina Silviano Santiago (1978), a afirmação de princípios pessoais não poucas vezes conduz a uma estranha redução das potencialidades desse *eu* que de fato parece fazer girar tudo em torno seu. O achincalhamento dessa personalidade, já evidente nos anteriormente citados poemas de Berh e Leminski, pode-se ver de novo neste de Torquato Neto, **Cogito**:

*eu sou como eu sou
pronomes
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*

²⁴ Esta é uma interpretação que aparece com certa frequência, encontrando-se, por exemplo, nos aqui citados artigos de I. Simon e V. Dantas e no livro de Flora Sussekind *Literatura e vida literária*, que resulta uma tentativa de compreensão da literatura dos anos do autoritarismo militar.

*todas as horas do fim.*²⁵

A exasperada reiteração anafórica no começo de cada estrofe, ressoa como eco da curiosa afirmação de um *eu* (“sou como sou”) irremediavelmente fragmentado (“pedaço de mim”) que não passa de uma partícula gramatical, sem memória que cultuar nem presente para comemorar. A morna indiferença com a qual se assiste a tamanha desestruturação, abate-se sobre este *eu* para negar a própria essência da distinção da natureza humana, ilustrada pela máxima racionalista do “penso, logo existo”. Esta ausência de dramaticidade, esta tranqüila aceitação do fim, que descobre um *eu* lírico relutante a queixumes ou lamentações, não por vocação estóica mas pela consciência do irremediável (“vidente”), é a mesma que encontramos neste sugestivo trecho do longo **Self-portrait** de *Me segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão:

Minha língua - mas qual mesmo minha língua, exaltada 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.

Se no poema de Torquato Neto a desmembração do sujeito não atinge em profundidade a estrutura sintática da linguagem, que ainda se mantém coesa, reunida e amalgamada em torno desse “*eu sou como eu sou*”, nos fragmentos de Salomão ela mostra-se bem mais categórica desde que se coaduna à desestruturação da própria linguagem. Adquirindo a tonalidade da fala, o primeiro trecho pula de uma coisa a outra se valendo de uma fórmula coloquial -“quer dizer”- já desvirtuada na sua função semântica explicativa. Sua repetição adquire assim dimensões de tique, que contamina a personalidade daquele que a utiliza para

²⁵ Waly Salomão 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 irreduzível enquanto pronome...*”. Em ambos os casos o *eu* se desfaz enquanto se afirma gramaticalmente.

revelar um indivíduo quase à beira de uma convulsão -“*Esta escrita reticente. Causa: embriaguez*”, diz mais embaixo. Todavia, o balbuciar desta fala mostra sem delongas as marcas existenciais que dão tônus à personalidade desse sujeito, todas elas voltadas para um viver medíocre, que ele vai arrastando e reconhecendo sem maiores resistências ou angústias, na aceitação plena da sua condição menoscabada.

O comportamento de tais sujeitos diminuídos na sua grandeza existencial, mesmo quando exasperadamente nomeados na primeira pessoa, força-nos a uma primeira re colocação do nosso instrumento de observação, que só assim nos permitirá ver o rasgamento desses liames que, segundo alguns observadores, esta insistente presença do *eu* -“big ego”, como diz Vinícius Dantas (1986) - teceria com uma expressividade de cariz neo-romântico. A inegável carga subjetivante do “*e vivo tranqüilamente / todas as horas do fim*” de Torquato Neto não parece estar, entretanto, a serviço de uma personalidade que como no caso do *eu* romântico declare sua inadaptação ao meio, promovendo a partir disso sua negação.

Não se registra, por conseqüência, saudade ou melancolia pelo passado - não há sequer memória na qual se instalar²⁶, para onde se evadir a procura de um refúgio, nem tampouco a construção de um mundo imaginário, ideal a ser alcançado no futuro. Não há lamentação ou sofrimento mas tão somente uma ofuscante constatação do presente, que arranca esse *eu* do território das divagações impalpáveis, dos sobressaltos metafísicos, e o joga no chão dos medos demasiadamente concretos, que o cotidiano urbano traz para a existência do homem contemporâneo, como, por exemplo vê-se nos já citados poemas de Marins e Uchoa Leite.

A diluição da imagem heróica torna-se patente, pois não existe aqui qualquer idealização romântica de um *eu* que com seu exemplo e palavra crie atitudes paradigmáticas a serem emuladas. Mais uma vez Salomão (1983:122):

*Tenho fome de me tornar em tudo que não sou.
E o propósito não-cumprido de ficar noite adentro a ler Fernando Pessoa e ir
tendo minhas pestanas queimadas para nada. Mas que diferença faria tê-las
queimadas para alguma coisa se a imagem que tive com a luz do quarto apagado*

²⁶ Flora Sussekind (1985: 67) já repara nesta condição a partir do breve poema de Júlio Castañon Guimarães, *fnados*: “também a memória tem seus dias contados”.

*quando acendo a luz com a luz do quarto apagado quando acendo a luz quando
quando a imagem que tive com a luz do quarto apagado quando acendo a luz e
tento apreendê-la se me foge ou já não é a mesma -*

irreconhecível na expressão embaralhada.

*E o que seria “tê-las queimadas para alguma coisa” se o fundamento da ação é
sempre vão e as etapas não duram um brusco diário.*

Ao vigor que poder-se-ia esperar do desejo explícito de ser tudo o que não se é, sobrevem no entanto um espírito cansado, desiludido, espelhado numa escrita “salomônica”, que já fora apreciada como pura “grandiloquência oca” (Dantas,1986), mas que aqui preferimos ver como transcrição de um tempo e um espaço descontínuo que impossibilitam a apreensão sensível de uma imagem de totalidade. A “perda das ilusões” inunda as entrelinhas do enunciado de um tal sujeito, vetando nele, é verdade, qualquer assomo de esperança, mas deixando-lhe uma visão em extremo esclarecida da sua verdadeira situação no mundo. “Chafurdar na própria miséria” pode ser talvez o expediente inicial para ficar menos exposto às agressões do meio, na medida em que o *eu* obriga-se a detectar a origem do conflito, e já nele dar-se um espaço para a construção de respostas. Respostas que não mais devem-se esperar atreladas a onipotentes futuros vindouros, como tampouco à reconstrução ou preservação de uma imagem unitária do mundo e da realidade. Por isso, o que se evidencia num primeiro instante é o agir e a expressão de um *eu* protagonista, um *eu* diminuído que não reclama para si privilégios de ser excepcional, mas que se reconhece na sua insignificância, tornada mais densa a medida que ele se auto-focaliza para se fazer indiferenciado daquele que bem poderíamos chamar de um certo “qualquer um”. É nesta última figura que, parece-me, irá se fundir isso que até o momento algumas leituras críticas garantem ser pura subjetividade egótica do poeta.

O que o olhar crítico pode assim começar a desentranhar, são os nexos evidentes, e propositais, que esse *eu* estabelece com a condição anônima que passa a caracterizar a existência do cidadão comum, vivendo sua vida desenfeitada, no mundo contemporâneo:

*Sou mais chegado ao escracho que ao desempenho
mas chegado à música que a porrada
mas chegado ao vício que à virtude*

*sou pedestre sim senhor
sou panfleta de uma sociedade anônima
reconhecida entre os ares pesados da cidade*

(Charles)

Condição material que a cada dia parece ser mais irreversível, e por causa da qual o homem desliza imperceptivelmente para o tão temido império do tédio, esse *monstro delicado* ao qual Baudelaire tentou tantas e tantas vezes neutralizar simbolicamente. A relevância a partir daqui recai nessa vontade irresoluta que o *eu* desta poesia subjetivista manifesta não para superar suas condições materiais de existência, negando o presente e projetando-se para o hipotético futuro, mas para escancará-las, através de uma atitude que resulta, de fato, estranha ao comportamento que se exige do poeta moderno, e que por isso acredita-se ser apenas esvaziamento e empobrecimento, quando na verdade corresponde, como tentaremos ver adiante, a uma elaboração sensível vinculada a um outro momento histórico-social.

O indivíduo que povoa este momento tomará ciência, em outro poeta, da força dessa inédita condição temporal na geração e imposição de regras, que afetam inclusive à própria criação poética que passa a se pressentir já no umbral da renúncia à grande obra; pelo menos do modo como visualizada nos grandes da modernidade. Leminski, mais uma vez:

*um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma iliada*

*depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg*

*por fim
acabamos o pequeno poeta de provincia
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores*

Ao aceno negador, tão familiar à estética moderna, sobrevem um gesto de renúncia, com o qual se afirmará a impossibilidade de atuar esteticamente com os princípios de representatividade que o poeta extraiu da modernidade: voz que representa à coletividade universal pelos seus poderes (linguagem) visionários e criadores. A “vidência” - visão lúcida - que agora se possui diz respeito ao tempo presente, à certeza de que este não será sobrepujado por algo que lhe seja diferente.

O fim das ilusões que se expõe aqui principalmente como perda, esconde sem embargo certos índices de barganha, dados justamente pelo conhecimento do terreno que se pisa. A reivindicação do particular proclamada, como vimos, pelo uso de uma linguagem peculiar (dialeto), apresenta-se também pela mão desse sujeito específico que o poema abraça; eu exacerbado, voluntarioso e vitalista mesmo que achincalhado, que ainda consegue dar a si próprio um espaço: *eu* de uma claque, usuário de um dialeto. Até que ponto, então, o egotismo desta personalidade consentiria tão somente em iluminar o que de mais imediato e banal teria o registro subjetivo, convertido assim em mero desabafo? Por que não enxergar nisso um eventual mecanismo de preservação de certas marcas particulares dentro desse âmbito de constante despersonalização que é a sociedade contemporânea? Depois de tudo, o subjetivismo destes poemas coloca em pauta o estatuto do indivíduo - de um certo indivíduo - dentro desse cotidiano disciplinador e deturpado, que alguém numa tentativa de especificação já definiu como o mundo “repugnante do jovem cidadão”, mas que decerto corresponde, mesmo nestas terras de subdesenvolvimento, ao contexto da sociedade da informação e da produção tecnologizada.

Hedonismo e egolatria podem adquirir nestas condições a feição de um recurso para demarcar o próprio recinto de atuação - não importa se as margens -, que deverá ser construído; isto é, arrebatado às condições sufocantes do cotidiano, sabendo todavia que ficará neste último necessariamente inserido. A *vidência* do poeta “marginal” lhe permite saber que

*o que pesa é ter que criar
não a palavra
mas a estrutura onde ela ressoe
não o versinho lindo
mas o jeitinho dele ser lido por você*

Mais do que a procura de “cumplicidade” o *eu* marginal parece realizar, através desse processo de reconhecimento mencionado, tentativas diversas para reapropriar-se desse cotidiano, criando nele a estrutura onde ressoem as próprias particularidades, os próprios jeitos; recinto povoado, sem dúvida, por um certo “homem ordinário”²⁷. Lidamos aqui, é imprescindível aceitar, com *socialidades deterioradas*²⁸, mas que talvez por isso mesmo sejam empurradas a agir de uma determinada maneira criativa para se escamotear ao ordenamento (inclusive literário) que as aprisiona. Circular pelas margens, falar um dialeto, abraçar o imediatismo do cotidiano e o sentimento exagerado do *eu*, poderiam propor-se assim como artificios, recursos dissimulados da palavra, para arraigar-se num espaço que não quer e não pode ser mais o da totalidade. Mas esses artificios, temos visto, aparecem como respostas ao direcionamento de uma ordem social, definida aqui como constritora, o que faz com que eles guardem as marcas da referida situação. A figura esdrúxula que é a desse *eu* diminuído e achincalhado mas contraditoriamente egotista, expressa o conflito que movimenta esse sujeito: a busca de uma identidade nas condições alteradas de uma contemporaneidade periférica.

O COTIDIANO DESBOTADO

Detendo-se nos altos níveis de literalidade presentes na poesia contemporânea - essa produzida a partir dos anos cinquenta -, Michel Hamburguer (1991:269) refere um comentário que bem pode iluminar a situação enfrentada, e colocada, pela poética que estamos abordando.

²⁷ Este “homem ordinário” costuma ser referido pelo discurso crítico literário como o “leitor médio”. Não raro encontra-se na denominação um certo quê pejorativo, como se esse indivíduo carecesse de vida interior e sensibilidade e não tivesse o direito a usufruir de um universo estético específico.

²⁸ A expressão é usada por Michel de Certeau (1996:52) para definir de maneira geral a situação do indivíduo constrangido pelas técnicas da produção sócio-cultural, e ao qual se dá genericamente o nome de consumidor.

O trecho corresponde à resenha de uma antologia de poesia inglesa, que teria sido publicada em 1963:

*Os poetas não mais imitam as ações dos deuses ou dos heróis, nem as representações alegóricas das virtudes ideais, ou as condições do bem-estar burgueses, ou os estados intensos e emocionantes dos sentimentos subjetivos: imitam as formas desajeitadas, andrajosas e incoerentes da vida diária, e esta imitação não cria neles fortes sentimentos negativos ou positivos, mas um sentimento peculiar e de não raro “baixo tom”, como o sentimento que naquele que bebe com desânimo uma caneca de cerveja amarga e morna, **desperta o desbotado, mas necessário, das coisas como elas são.** (sublinhado meu)*

O comentário além de ser incontestável indicação da existência do sentimento de época, ou *Zeitgeist*, que atinge o fazer poético contemporâneo, desvela uma poesia empenhada em se situar na realidade para absorver e reconhecer as formas “desbotadas” do dia-a-dia. O que já fala de uma certa distância relativamente à poesia moderna, que montou toda a sua estratégia no afastamento e transfiguração desse cotidiano, mesmo quando muitas vezes nele mergulhasse. Mas o anterior seria impensável sem a ocorrência de um processo mental que fomentasse no poeta esse novo comportamento frente ao mundo, à experiência e, finalmente, à poesia. No fundo tudo se articula a um processo de formação de modos perceptivos diferenciados, que lança-nos de novo na problemática do *eu* que os experimenta.

Como certamente o leitor já poderá ter notado, existe na poética “marginal” a persistência de um sentimento que, numa tentativa de precisar-lhe os contornos, poderia identificar-se ao definitivo reconhecimento da natureza sem encanto das condições de reprodução capitalista, sempre referidas à vivência desse *eu* no mundo urbano contemporâneo. Daí a advertência de Affonso Henriques Neto, no seu **Dos olhos do não**:

*se lhe derem Kennedy ou Kruschew ou De Gaulle
não acreditem nesta única realidade
neste implacável colar de conchas de ar*

*se lhe derem os códigos os gestos as modas
não acreditem nesta enlatada realidade
neste implacável aranha de fios invisíveis*

*se lhe derem a esperança o progresso a palavra
não acreditem na imposta realidade
na implacável engrenagem das hélices do vácuo*

Assim, pois, a paisagem que teimosamente estes poemas transitam é a da vida cotidiana; esse âmbito sem mistério nem magia, devido a cuja carga asfixiante todos, como diz Henri Lefebvre (1973:103), tentamos dissimular: da mulher, quem historicamente mais tem sofrido o seu peso, pelo que aprendeu a “metamorfosé-la fictivamente”²⁹, ao intelectual que a ilude habilmente através de esquemas e teorias. O caminho percorrido pelo sujeito desta poesia mostrar-se-á, porém, contrário a tais metamorfoses dissimuladoras, na medida em que antes de evadir-se ele se encharca de todas as marcas de opacidade que prescrevem a concretude da sua vida cotidiana - é neste sentido, então, que ele se apronta a “chafurdar na miséria”. É possível entender, portanto, a admoestação com a qual culminará o poema acima, e identificar o repertório no qual pretende propositadamente se inscrever - não no sacrossanto território da “História”, distante e falsária, mas no anônimo registro da “história”, o narrar miúdo dos eventos não anotados, mas profundamente próximos e reais:

*aprendam a olhar atrás do espelho
onde a história jamais penetra
a profunda história do não registrado
aprendam a procurar abaixo da pedra
a estória do sangue evaporado
a estória do anônimo desastre
aprendam a perguntar
por quem construiu a cidade
por quem cunhou o dinheiro
por quem mastigou a pólvora do canhão
para que as sílabas das leis fossem cuspidas
sobre as cabeças desses condenados ao silêncio*

²⁹ Uma representação estética de essa problemática é, sem dúvida, Emma Bovary.

Assimilando-lhe os traços o sujeito adota os *andrajos* da sua anônima cotidianidade, e com isso assume a consciência lúcida da inutilidade de qualquer esforço por lhe negar sua real configuração. Com o “baixo tom” mencionado por Hamburger, este 1974 de João Carlos Pádua nos apresenta sem sobressaltos o périplo, sem inscrição, de uma existência falida:

*A vida se perde num tanque
Num poço na Penha
Não vem nada no jornal
Ilustrado letrado falido
O mundo finaliza
Reparto contudo o que habitamos
Neste território escrachado
Que não é mundo
É fim de mundo
Amarelo deixo de lado a moça
E bulino sonetos
A vida é sempre igual a si mesma*

Todavia, embora carente de heroicidade, e nutrido pela repetição monocórdica de aspectos os mais triviais e passageiros, esse viver o dia-a-dia constitui a experiência que o poeta escolherá e recolherá (“*Reparto contudo o que habitamos*”), assumindo-a sem recalques - eis o mais curioso - para nela construir sua “epopéia” cotidiana. Como faz Cacaso:

*O poeta mostra o pinto para a namorada
e proclama: eis o reino animal!*

Pupilas fascinadas fazem jejum

(Epopéia)

A gritante licenciosidade que emana do primeiro verso instala de maneira definitiva o caráter antipoético da referida situação; situação essa que, como se fosse pouco, ainda terá o poeta como explícita figura protagônica. Junto a isso, a expressão despoetizada continuará a ser aprofundada pelo tom hilário que emana desse arremedo de inflexão grandiloqüente - a *proclamação* do *eis-*, que zomba de um gênero literário - a épica - inscrito na tradição com

pompa e grandiosidade. Todavia, a bem da verdade, existe em momento tão bizarro um instante de *fascinação*, que me parece vinculado a uma atitude desierarquizadora de formas expressivas, a qual permitiria o alargamento das possibilidades perceptivas do poeta e do seu interlocutor. De tal maneira que a *fascinação* aludida no poema está na própria proposição (o pinto encarnando o reino animal), que por se apresentar tão rala parece até diluir a importância do instrumento que a comunica, que assim se apresenta como palavra prosaica, comum. Enfatiza-se o fato e a sua percepção mais do que a expressão que lhe dá vida; o que não obsta para a existência de certos resíduos significativos, dados pela tonalidade vaga e imprecisa do verso final (de quem são as pupilas? Que jejum é esse?) e que emanam da concretização dessa percepção que voluntariosamente decide erigir o falo na encarnação do reino animal.

Se a imagem ensaiada no último verso amolece com sua ambigüidade o marcado prosaísmo dos versos iniciais, dotando o poema de uma certa tensão, o procedimento não elimina porém o tom debochado que faz pouco de transcendências e transfigurações; afinal, do que já é primitivo (o órgão sexual) destaca-se o mais primitivo (sua pertença ao reino animal). Não é improvável assim que a operação metonímica refira-se à opção de circular por espaços discursivos sem brilho próprio, pois, do contrário, a expressão teria dado lugar indefectivelmente à transformação da própria enunciação, que nesse caso poderia ensaiar um afastamento dessas formas *desajeitadas* do cotidiano. Mas, talvez isso possa ser melhor apreciado com a providencial ajuda da comparação.

Existe um poema de Adélia Prado, autora conhecida pelo seu olhar arguto sobre o cotidiano, do qual se serve de cenas e linguagem, que apresenta uma situação em muito similar a essa do texto de Cacaso. **Objeto de amor**³⁰ centra-se no desvelamento de um sucesso em si mesmo intranscendente, porém perturbador pelo que teria de “impróprio” à reflexão poética tradicional. Esse “impróprio”, que como nos versos de **Epopéia** não é outra coisa senão um elemento antiliterário, revela-se da mesma natureza nos dois poemas, pois que se refere às partes “baixas” da anatomia humana, nomeadas sem circunlóquios nem eufemismos. A carga fescenina que coroa ambas as nomeações, transporta, na verdade, uma percepção em princípio

³⁰ “De tal ordem é e tão precioso/ o que devo dizer-lhes/ que não posso guardá-lo/ sem que me oprima a sensação de um roubo:/ cu é lindo!/ Fazei o que puderdes com esta dádiva./ Quanto a mim dou graças/ pelo que agora sei/ e, mais que perdão, eu amo.

semelhante na medida em que escancara através da procacidade do termo corriqueiro um sentimento que se esperaria renomeado pela palavra poética. De tal maneira que “pinto” e “cu” cumprem nesse patamar uma função análoga, a de abrir a percepção para as ressonâncias significativas de palavras estigmatizadas pela impudícia do uso vulgar. Com isso, queira-se ou não, ambos os poetas recolhem o eco daquelas “palavras impossíveis de poema” da *ars cabralina*.

Mas as semelhanças parecem cessar por aí. Enquanto o poema de Adélia Prado eleva o *cu* (não a sua projeção anatômica mas a palavra) à condição de objeto de amor, reverência e culto - afinal ele nos é entregue como uma *dádiva*, a dádiva de contar com todas as palavras -, com o que reserva-se para o termo um lugar no paradigma poético, o texto de Cacaso faz do *pinto*, reporto mais uma vez à palavra e não ao membro viril, instrumento de rebaixamento da experiência (palavra) poética - vale o esclarecimento: de uma experiência, a moderna -, ou de nivelção à experiência indiferenciada do dia-a-dia. O tom zombeteiro e sarcástico que distingue o “marginal” construi-se através do imediatismo vocabular dessa imagem do poeta que “mostra o pinto”, no que não faltam ribetes algo grotescos se se pensa na anuência com a qual o poeta textual se expõe como protagonista de uma dessas cenas de exclusivo foro íntimo, pelo que elas têm de irremediável desluzido (em geral, todas aquelas que se vinculam à escatologia do corpo; o falo além de representação erótico-sexual é o órgão de expulsão da urina). Repare-se que não se compõe aí, como no caso de Adélia Prado, um quadro do sentimento amoroso, nem mesmo do impulso erótico, o que teria orientado sua realização para o âmbito da moderna função transfiguradora da palavra poética, coisa que se aprecia perfeitamente em **Objeto de amor**.

O entorno semântico que abraça a proposta deste último (“cu é lindo”) dosifica a inicial procacidade do termo, devido à quase sacralidade com a qual se o manipula, e que se deixa sentir não apenas na imagem da sua doação como *oferta*, a qual se agradece pois por intermédio seu alcança-se a redenção, mas nas sutis marcas verbais do sexto verso evocando um bíblico “vós”. De maneira tal que o sentimento que flui do contraste entre esse procaz explícito e o sacro que o redime, configura essa sensualidade de tons ligeiramente místicos que transuda do poema, o que em si mesma é a materialização da operação transmigradora: o

elemento verbal que se arranca do uso desbotado da linguagem coloquial, volta redimensionado para construir (descobrir) um cotidiano de dimensões poéticas. Nada mais longe da intencionalidade irreverente do *eu* que apresenta os breves versos de **Epopéia**.

Neste caso, pois, a dignidade do fazer poético nada mais parece conter da antiga majestade de um canto que, tal as formas clássicas, perpetue os feitos inspiradores de homens diferenciados, ou mesmo aluda a situações que pela sua dimensão poderiam ser representativas do *ethos* heróico de uma consciência coletiva. Pelo contrário, esta de agora mostra-se construída com o mais corriqueiro, o mais banal, fixados ainda numa situação de coloquialidade extrema, por vezes deslavada e chucra, que em muitas ocasiões terá na gíria o seu arsenal predileto:

*Troco agorinha se você topar
uma epopéia em dez cantos
por um canto pra dormir
Toda a semana de trabalho
por um instante do caralho
o que não sou agora
pelo que nunca fui antes
minhas descuidadas cinzas
por seus pesados brilhantes.*

Eudoro Augusto

Se no poema da autora mineira temos um primeiro afrouxamento daquelas antigas virtudes, através da intromissão do elemento antiliterário que convoca o universo singelo do cotidiano (atitude, aliás, já introduzida pela modernidade literária), vimos como, num movimento contrário, esse contexto emerge redimensionado por obra de uma operação centrada na linguagem; de maneira tal que o cotidiano que se compõe mantém uma notável distância do cotidiano referencial, daí a sua descoberta poética. A trajetória do poema “marginal”, no entanto, desenha-se no encurtamento dessa distância, procedimento que deixará à mostra um cotidiano duplamente desvirtuado, pois ele conservará um teor maior de conteúdo referencial. Ou seja, a metamorfose poética, tal como realizada pelas correntes modernas, não se efetiva, ou encontra-se reduzida ao mínimo.

A “gesta” possível molda-se a partir daqui no resgate da *intranscendência*, que passa a atuar como recurso não apenas para efetivar a paródia como, sobretudo, debochar, no que configura-se um movimento desierarquizador e nivelador auspiciado por um cambalacho (o troca-troca do poema acima) que permite que as pequenas coisas que se ganham e perdem todo dia integrem sem recalques o repertório do “canto”. “Pequenas coisas” às que também haverá de se somar a “pequena linguagem” de todo dia:

*Canário-da-terra, marreco, chinfrim
coisas assim, nomes -Rita
coisas assim pardas, mestiças
de pequeno porte
coisas de fibra
embora os jeitos desvalidos
coisas pardas vivas
pulsantes
um poema assim*

(**Coisas assim pardas.** Ângela Melin)

Também aqui as palavras são singelas, convocadas sem fingimento para evocar coisas esvaecidas, fungíveis e sem brilho, que não destacam devido a sua índole demasiadamente corriqueira, talvez por isso *desvalidas*, mas ao mesmo tempo com a resistência característica - “vivas” e de “fibra”- do que enfrenta o desgaste do dia-a-dia. Todavia, o que vemos através delas - coisas e palavras - é a nova percepção que as distingue e reconhece para colocá-las no poema, que, por sua vez, não as engrandece pois são elas que lhe emprestam a própria singeleza. É o *chinfrim* do cotidiano, o *desbotamento* que adquire o chão constantemente trafegado que o poeta tem a necessidade de percorrer sem o transfigurar imaginariamente através da palavra reluzente da poesia moderna. Esta de agora é *parda*, impura - mais uma vez o eco das *fezes* invocadas na **Antiode** por João Cabral?-, contudo, fiel à comunicação da existência das *coisas como elas são*; por isso esta palavra termina por estabelecer uma outra relação com o objeto/coisa que nomeia. Lembre-se, a propósito, como a poesia moderna se esforçou em conferir à palavra o poder de criar o objeto no próprio ato da sua nomeação, empresa prometéica pois que demandou a máxima redução da distância entre esse objeto, situação ou ser, e a palavra - essa palavra-objeto, de acordo com Mário Faustino, através da

qual o nome e o nomeado são o mesmo, como diz Octavio Paz -; de tal maneira que o breve instante de percepção daquele objeto passa a ser na poesia moderna fonte de vitalidade para uma palavra que assim se concebe insubstituível, pois cheia de sonoridades mágicas e sagradas, o que mostra-se bem no anterior poema de Adélia Prado.

Entretanto, a palavra “marginal” que encaramos, sujeitando-se apenas a recolher a *coisa* como ela é, da forma em que se apresenta fora do poema, no plano da realidade sensível e na própria linguagem coloquial, caracterizada pela sua vontade comunicativa - daí a sua utilização -, não pretende atingir as potencialidades criativas que a poesia moderna lhe explorou a partir da sua convicção de expressar o inefável, e de se realizar como forma eterna, embora sua aproximação de temas em aparência corriqueiros³¹. Trata-se melhor como que da presença de um sentimento que se acalentasse na certeza da inexistência desse inefável, desalojado pela concretude e a materialidade alcançada pelo próprio objeto, que no mundo contemporâneo, através de um paradoxal processo de volatilização, parece reinar soberano. A proximidade dos aspectos fenomênicos da realidade propiciada pelos meios de comunicação através da imagem, torna-se para a sociedade contemporânea tão material e palpável que a imagem que reproduz a realidade passa a prevalecer sobre o próprio acontecimento, do qual se supõe seria tão só meio de transmissão. Nesse instante acontece um processo de deslocamento da atenção e do interesse, que passa a se concentrar na imagem, ou, se se quer, no significante, para aí se alojar. Traspassado assim o limite da materialização absoluta do objeto, este evolui-se em imagem, a forma última da reificação mercantil na sociedade contemporânea (Debord, 1997).

A captação estética da realidade feita pela palavra “marginal” deixará ver as ressonâncias do anterior. O objeto parece adquirir como que uma forma independente da palavra; ou, para sermos mais exatos, emancipa-se daquela palavra de conotações especiais - com a qual o poeta penetrava no imediato para construir-lhe uma essência -, para passar a se comportar agora como palavra de **constatação** e **reconhecimento** dessa aparência. Curiosa

³¹ A definição baudelaireana da Modernidade, contida no conhecido artigo *O pintor da vida moderna*, expressa bem a paradoxal conjunção que nutre a idéia moderna da arte: o transitório, o efêmero, como uma metade da arte, sendo a outra o eterno, o imutável (Baudelaire, 1988:174).

percepção a deste poeta, que em outras latitudes Francis Ponge (Hamburger,1991:243) definirá exemplarmente em relação ao seu próprio trabalho:

Os objetos, paisagens, fatos e as pessoas me proporcionam grande prazer. Convencem-me completamente pela simples razão de que não precisam me convencer. Sua presença, sua concreta evidência, sua solidez, suas três dimensões, sua aparência palpável, da que não resta dúvida...; sua aparência: é belo porque não tenho que inventá-lo; teria sido incapaz de inventá-lo.

A particularidade de estilos não chega a ser aqui entrave que obscureça a comparação, pois o que se busca destacar é, justamente, a existência de um sentimento que se revela mais generalizado do que se pensa: um comprometimento com o mundo visível, que afinal será o que venha selar o novo contrato entre palavra e cotidiano. O que daí sairá é a modificação simultânea da forma de encarar a poesia, o trabalho poético, e de olhar para a realidade. Por isso, seguramente o que se coloca perante nós é uma maneira inédita de situar esteticamente o cotidiano, que para o caso “marginal”, pode-se já adiantar, passa a ser o lugar de produção e emissão da poesia. Acredito, pois, que sejam questões como as anteriores as que finalmente nos deixam em meio à emergência de significativas alterações nos padrões da sensibilidade e do imaginário, tanto sociais quanto estéticos.

O IMPÉRIO DO TÉDIO

Sabe-se que a incorporação do cotidiano no registro poético é de longa data, sendo uma das conquistas mais notáveis da poesia do século XX, sobretudo a partir do trabalho implementado pelas vanguardas históricas quando passa a ser não apenas um recurso de inovação lingüística - com a inclusão de uma sintaxe e de termos próprios do seu repertório,

até aí estranhos à tradição do cânone dominante - como depositário de uma visão diferenciada - o “novo espírito”- do fazer poético, que irá procurar no cotidiano tanto os temas de sua inspiração como a própria forma de tratá-los; ou seja, a coloquialidade. Mas é claro que a utilização das situações do dia-a-dia como palco do olhar poético dá lugar a um vasto leque de estilos que nos colocam, justamente, frente a modos diversos de encarar o cotidiano, que, por sua vez, serão outras tantas formas de encarar a criação poética. Se para Apollinaire o “novo espírito” da poesia poderia ainda se revelar sensível a nebulosas e oceanos, assim também se deveria manifestar frente a um telefone ou um sapato, contanto que o registro poético continuara se esforçando “em atingir fórmulas e procedimentos raros” que sustentaram sua condição de “alquimia lírica primigênia”, tal como expõe no seu manifesto de 1918 “L’*esprit nouveau et les poètes*”.

Porém, mesmo tratando-se de uma reviravolta na concepção do objeto poético, a formulação de Apollinaire guarda uma suspeita proximidade com aquela outra exposta por Rimbaud, um dos mais enigmáticos poetas modernos, na sua “alquimia do verbo” nas postumárias do século passado. Coincidência essa que, decerto, bem pode ser entendida como um sentimento de preservação dessa exigência de transcendência que norteia toda à tradição poética moderna nas diversas formas de sua expressão.

Hugo Friedrich (1974) nos dá uma idéia muito clara do que seria este inicial envolvimento da poesia moderna com o cotidiano, e da identificação que nessa relação ainda persiste com o que o crítico alemão denomina de “estremecimento galvânico”: um estado de percepção já implementado por Poe e Baudelaire para “infundir lirismo à cotidianidade do mundo exterior” (256). Como expressara Baudelaire num poema inconcluso para a segunda edição d’ *As Flores do Mal*: “*Car j’ai de chaque chose extrait la quintessence/ Tu m’as donné la boue et j’en ai fait de l’or*”. Em todas estas procuras trata-se, pois, da *transfiguração* da realidade, uma tentativa de torná-la “estranha” - ou, como dirá Benjamin uma vez mais a propósito de Baudelaire, de provocar o *shock* - para, de tal forma desnaturalizada, oferecer ao leitor sua dimensão oculta. Princípio que ainda se fará visível na poesia modernista brasileira, e com o qual irá travar uma intimidade muito profunda um dos seus representantes mais diletos, Oswald de Andrade.

Vinicius Dantas à procura das origens de alguns dos procedimentos “marginais”, traça um interessante paralelo entre estes e a estética contida na poesia **Pau-Brasil** oswaldiana. Dirá Dantas (1986), com muito acerto, que na poesia “regressiva” de Oswald “o encanto lindo e pitoresco do Brasil arcaico, idealizava, graças às técnicas poéticas empregadas, uma modernidade virtual e de brincadeira que, nascida do choque e do contraste, não só ilustrava uma mitopoética como projetava uma *utópica liberação*” (sublinhado meu, p.48). Como se vê, o Brasil mostra-se aqui “estranhado”, procedimento que propiciando o contraste faz possível a observação de uma realidade nacional com outras qualidades “bastante superiores às da metrópole”, o que de ricochete provocaria a inversão do consabido esquema de comparação que tradicionalmente tem servido para diminuir as potencialidades locais frente às metropolitanas. É precisamente este ideal positivo, esta utopia construtiva, em muito ligada à própria construção do *nacional*, a plataforma que estabelece o nexo entre a criação oswaldiana e a tradição poética moderna; conteúdo utópico que, por outro lado, também baliza essa transfiguração do real apontada acima e dá continuidade à idéia aparentemente imemorial (na verdade, esta é uma concepção moderna) da poesia como linguagem superior - isto é, registro e voz que teriam algo a ensinar, pela sua oculta conexão com o superior. O mergulho no cotidiano, como facilmente se adverte, não marca nesse caso bodas com a intranscendência que todos reconhecem nele, na medida em que a finalidade do registro que deste se ocupa é, como oportunamente lembra Friedrich, perpetuá-lo através do lirismo que confere à sua trivialidade.

Repousa nisso o trabalho de transformação poética, no qual se encontra embutido um dos conteúdos cruciais para a definição da visão moderna: o anseio utópico, à sombra do qual o cotidiano é expurgado do sentido repetitivo próprio da realidade pedestre em que ele se constitui, dando-lhe atributos de uma feição futura. O procedimento revela um duplo sentido, toda vez que transcender o cotidiano exige uma prévia fixação dos seus traços mais familiares. Na síntese que assim deriva desse processo todo, e que é a própria transcendência, espelha-se o segundo aspecto tipificador referido acima, e que tem a ver com o tratamento conferido às coordenadas espaço-temporais ligadas a esse cotidiano. Estas irão perder na versão moderna sua concretude e rigidez específicas para ganhar uma abrangência mais geral, cristalizada na

pretendida universalidade e atemporalidade do código; o que, em tese, permite que o registro estético, elevando-se por cima do cotidiano, torne-se mais duradouro.

Todavia, não devemos esquecer que o registro carrega em si a voz que o emite, a mesma que transmite e comunica a *revelação*. Uma voz que, como diz Octavio Paz, configura-se como *outridade* pois porta-voz de todas as vozes, incluso - ou em especial - daquelas socialmente impedidas de exercer a própria expressão. Este aspecto altamente definidor irá personificar-se, então, na voz deificada do poeta que tendo algo a ensinar (no duplo sentido de dar a conhecer e mostrar) passa a representar e dar conteúdo a anseios coletivos, função essa que converte-se na justificativa de sua própria existência social. Assim, registro e voz terminam articulando-se na intenção última de negar o momento e o lugar do qual partem - o cotidiano - para chegar à poesia; ou, dito de outro modo, para *revelar* o cotidiano, uma ação que sempre foi avaliada pela exegese moderna como impulso crítico de condenação da realidade imediata.

Esboçado este processo, seria impossível não reparar na distância que dele vão estabelecer alguns dos exemplos mais notórios da poética “marginal”; aspecto esse que constitui, aliás, uma espécie de *leitmotiv* entre a crítica literária nacional, e ao qual eu, para não fugir à regra, também quero render tributo. Desse modo, por tudo que aqui já se expôs, digamos, então, que resulta evidente que o aludido distanciamento da preceptiva moderna não deriva no registro poético “marginal” do abandono da realidade cotidiana como matéria essencial de inspiração; muito pelo contrario, a diferença com a tradição moderna vai se estabelecer, ironicamente, na estreita simbiose que se trava entre poesia e cotidianidade. Contato tão íntimo que no poema “marginal” criará a ilusão de o registro poético, diferenciado por definição, estar-se (con)fundindo com a vida, ou de esta ser apresentada por aquele *tout court*, como assinala Dantas. Aspecto de insistência tão gritante que fez com que Heloisa Buarque, mesmo mantendo sobre esta produção estética uma posição diferenciada à de Dantas, nota-se, contudo, que a irrupção do corriqueiro no poema “marginal” dá-se “quase em estado bruto” parecendo “predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada” (1976:9). E só para reforçarmos a constatação, cabe lembrar mais uma vez Antônio Carlos de

Brito (1978) emitindo aquela sua advertência sobre o iminente risco de uma tal proximidade provocar o desaparecimento da poesia por desnecessidade .

Porém, munidos de outras coordenadas que não as da modernidade, é possível que tal registro “bruto” do cotidiano, que constitui não só um dos principais traços como um dos problemas mais empolgantes desta manifestação - não poucas vezes interpretado como espontaneísmo e falta de apuro estético - esteja expressando a nova condição existencial de certos grupos sociais (Messeder P.,1981) e a forma como a percepção destes responde, esteticamente, aos elementos que mais recentemente desenham o rumo da realidade e da convivência sociais. Vejamos.

Se é verdade que a crítica do cotidiano não parece ser objetivo importante para esta poesia, na medida em que não se propõe a transcendê-lo, tampouco pode-se dizer que ela se dedique a enaltecê-lo, ou mesmo a esconder as características que dele fazem o *império do tédio*. Não é difícil, por outro lado, encontrar entre os “marginais” evidências que revelem a profunda consciência que desenvolveram sobre o assunto, assim também da maneira como o cotidiano foi propositadamente talhado a modo de marco histórico-existencial do seu discurso. As respostas de Bernardo Vilhena e Chacal recolhidas em entrevista concedida à revista *Escrita* No.19), são bom exemplo disso:

A poesia atual -diz Vilhena- se perde muito no cotidiano porque o cotidiano é a vida que tá sendo matada . É a maior transformação que existe na vida das pessoas, realmente, com todas as novas colocações, sobretudo de 64 pra cá, que foram a industrialização do país, a tentativa frustrada de integração nacional, a televisão que se desenvolveu barbaramente. Todo esse negócio contribuiu para destruir um cotidiano romântico que existia no Brasil (...) Apesar de ser uma fonte muito rica, (o cotidiano) é uma fonte cheia de emboscadas, de percalços (...) Então não é simplesmente retratar o cotidiano, é você devolver o cotidiano da maneira que você sente. (...) O que eu acho importante retratar é justamente essa transformação violenta que está se observando no cotidiano brasileiro. (p.9)

A observação envereda-se no desmentido de uma visão idealizada desse contexto, e também da sua suposta transposição mecânica ao registro poético, que dessa forma estaria abrindo mão de qualquer elaboração mediatizada do mesmo. A fixação do cotidiano aparece, então, mediada pela experiência individual, subjetiva do poeta, que reconhece sua pertença a

um grupo social determinado, de forma tal que o que se descobre não é apenas o cotidiano com seus traços temáticos e lingüísticos imediatos, mas uma maneira de senti-lo, percebê-lo e vivê-lo. Como diz Chacal na mesma ocasião:

(...) acho que a não-reprodução do cotidiano é realmente porque a gente vive um cotidiano diferente. A gente vive um cotidiano industrial de alto desenvolvimento. Então o que vou retratar é a minha vivência de Copacabana, da Zona Sul (...), mamar do cotidiano, da vida da gente, que está ligada assim a uma classe média, baixa, sofrível. (p.9)

Esta visão, que assim exposta não deixa de ser uma elaboração conceptual, resultado final do processamento racional da experiência, significa portanto um determinado recorte no espectro que constitui esta realidade sensível que é o cotidiano. Recorte que no texto poético “marginal” expressa no plano temático um determinado sentimento - modo de olhar - sobre o dia-a-dia, e no plano da construção uma técnica/tática específica: a paródia, como veremos posteriormente. A partir daqui a idéia da falta de distância que se estabeleceria entre este contexto - que na verdade não é o cotidiano, mas a experiência que em torno dele se produz - e o seu registro estético, e a avaliação que sobre isso certas perspectivas críticas têm feito, não parece expressar com propriedade a verdadeira natureza desse imediatismo assinalado como característica da linguagem poética “marginal”. Entre um e outro pólo -realidade/registo- é possível vislumbrar um termo de mediação, que se sustenta numa singular apreciação da realidade e do seu registro.

Assim, pois, sem pretender “recriar” ou transfigurar a imagem desse cotidiano - não por incapacidade, mas porque a tarefa resulta-lhes carente de significado - a palavra nega-se a metamorfoseá-lo para passar a **reconhecê-lo** em toda a sua miséria como âmbito da existência contemporânea, e do próprio poema:

*em cada pirado
em cada pivete
em cada malandro
em cada suicida
em cada sub / urbanóide
eu vejo*



*todo o
seu esplendor
escorrendo pelos bueiros
desta
cidade vazia
—meu único congo...*

(Adauto)

Certamente, este proceder implica em conseqüências estéticas dignas de exploração, sobre as quais, aliás, a crítica tem-se manifestado deixando, porém, certas lacunas ou brechas que justificam uma nova intervenção.

O tema irrecusável da presença do cotidiano e do concomitante uso da linguagem coloquial, que definem a personalidade desta poética, já foi catalogado de “recoo estratégico” (Buarque, 1976:8), numa tentativa de interpretação que busca destacar as ligações que teriam se estabelecido com as conquistas introduzidas no Brasil pelo modernismo de 22. Por esta via entende-se que a poesia “marginal” tenha radicalizado sua intervenção no coloquial, procurando-lhe os desdobramentos que não teria conhecido com o modernismo; uma operação que, através da vertente irônica que marcaria sua radicalização, a facultaria enquanto elemento de modificação e de ruptura com o “discurso nobre acadêmico”. Contudo, a “reconquista” que isso significaria é para ulteriores interpretações “em si mesma, destituída de sentido”³² e, portanto, esvaziada de qualquer perfil renovador, dado ser o coloquial fator a essa altura totalmente incorporado pela “literatura brasileira moderna”.

A interpretação apoiada no “recoo estratégico” destaca neste algumas diferenças com o modelo de 22: seu visível teor ambíguo, e o “sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido” (Buarque, 1976:9). Já para a visão que se lhe contrapõe, o anterior só mostra o “sentido regressivo” desta poesia, que estaria assim provocando a “rotinização de procedimentos disruptivos, naturalização e conseqüente banalização do poder de sugestão da imagem poética” (Simon e Dantas, 1985:55); enquanto que seu jeito antiliterário e anticonvencional explicar-se-ia pela sua adequação ao

³² Iumna Simon e V. Dantas (1985:52, nota 10). Lembramos ao leitor que esta opinião é novamente referendada por V. Dantas (1986), desta vez sob a argumentação da presença do conteúdo utópico na elaboração modernista, tema tratado aqui em páginas precedentes.

“ritmo antitradicionalista do mercado” (*Idem*:48). A *querella* desenha-se pois acirrada, de modo tal que quando vistas no uníssono emana destas duas percepções uma pressão que cobra de nós uma escolha, não sem antes, é claro, deixar-nos hesitantes entre um e outro extremo. Daí que, talvez, a decisão mais expedita se apresente na forma de uma saída tangencial, através da qual reorientar a compreensão do aspecto abordado em outro modo interpretativo.

Para tanto é preciso situar-nos na tese aqui desenvolvida, de acordo com a qual, como o leitor recordará, a poesia “marginal” fundamenta sua relação/aproximação ao cotidiano na recusa à operação transfiguradora, tal como implementada pela poesia moderna. Sob esta perspectiva, a utilização da linguagem coloquial encontrar-se-ia intimamente associada ao tratamento conferido pelas tendências “marginais” ao cotidiano, que rompe com a preceptiva moderna de “metamorfoseá-lo fictivamente”. Visto desse modo, a ruptura não é exatamente, ou apenas, com o “discurso nobre acadêmico”, mas com o modo *moderno* de fazer literatura (ou poesia), o que deixa essa ruptura com uma roupagem ainda mais sugestiva, na medida em que é a *convenção moderna* que passa a ser posta em questão. Atitude essa que abre um leque de situações inéditas, de uma complexidade extraordinária, e de uma dimensão não apenas referida à prática estética. Como já se fará visível, o anterior aponta para a premissa geral esboçada no início desta pesquisa, a qual diz respeito à aceitação da existência daquilo que Jameson (1986) descreveu como “um corte radical, ou *coupure*” no seio da sociedade moderna; ou, seja, o advento de um “tipo completamente novo de sociedade” gerada à sombra da evolução do chamado *capitalismo tardio*. Um “corte” que para Norbert Lechner (1991:33) significa um “certo desencanto com a modernidade”.

A reiteração destas condições de produção - materiais e espirituais - diferenciadas faz-se necessária toda vez que elas afetam os modelos explicativos e judicativos tradicionais, mostrando-os inadequados, ou no mínimo limitados, para a compreensão dos fenômenos culturais que gravitam em sua órbita. Mesmo que, por exemplo, a perspicaz intuição de Heloísa Buarque sugira-nos que alguma coisa inédita e mais abrangente mostra-se no aparecimento destas poéticas, o que já resulta inspirador, seu olhar ressent-se ainda da falta de um corpus teórico ajustado à própria magnitude da mudança³³. Coisa diversa é o que

³³ Talvez isso se deva ao próprio pionerismo das observações da autora, que, como se sabe, não é apenas um dos primeiros estudiosos a se deter sobre o tema, mas a fazê-lo quase de maneira imediata ao surgimento do

acontece, entretanto, com a visão dos autores de “Poesia ruim, sociedade pior”, na qual pode-se detectar o que talvez seja uma incongruência conceptual, dada pela referência à coordenada pós-moderna na qual eles situam o movimento, e sua insistente aplicação de padrões interpretativos e valorativos de cunho classicamente moderno.

Admitir a possibilidade da quebra do cânone moderno, tal como fora aqui exposta, permite repensar não só o que de especificamente inédito conteria o coloquial/cotidiano desbotado “marginal”, mas também a própria natureza desse *eu* diminuído que dele se utiliza, e do qual resulta, ao mesmo tempo, personificação. A utilização de um certo linguajar - o jargão (“dialeto”) de um grupo social determinado, expressões baixas que com ele se identificam - associa-se, assim, num primeiro relance tanto ao cotidiano, que faz mais imediato e familiar, contribuindo para a mencionada indiferenciação entre poesia e realidade, quanto à voz poética, que através dele não pode, logicamente, se elevar por cima desse cotidiano - nem é isso que pretende - mantendo-se, pelo contrário, firmemente aderido a ele.

Por isso, se neste momento resgatássemos de páginas precedentes aquela colocação sobre o suposto “big ego”, através do qual o *eu* “marginal” se apresentaria, teríamos de apreciá-lo doravante como um verdadeiro exercício de burla e ironização, de renúncia e quase escárnio de si mesmo e de sua situação. No processo, este “ego” dissolve sua qualidade de sujeito privilegiado, igualando-se ao espaço indiferenciado do cotidiano menoscabado que engole o indivíduo comum, no que se amalgama assim a um certo coletivo. Que *eu ciclópico* senão seria este, circunscrito a figurar numa epopéia com minúscula, tão fugaz como os próprios versos que se escrevem? A “epopéia” diminuída de sobreviver ao dia-a-dia que cabe protagonizar a certos setores da sociedade urbana, mergulhados nos dissabores do que cada vez mais se perfila como o intransponível *mundo do tédio*, insuperável até mesmo para o exercício poético outrora criador de mundos imaginários:

*logo de manha escrevi uns textos ruins
um melhorzinho
displicente rasguei os textos ruins*

movimento. De resto, sabemos que as discussões teóricas sobre o fenômeno da pós-modernidade só irão nos atingir entrada a década de oitenta, deixando-nos em condições mais favoráveis para repensar a atuação destas novas tendências.

*um puta calor nublado e abafado
reli o melhorzinho
me dei por satisfeito
O disco arranhado
o almoço pra requentar
não tomei banho
você sabe que acordo tarde
liguei mas encontrei apenas uma resposta de fios
visto as calças de pano
qualquer ônibus
qualquer destino
qualquer transação
não existe nenhum teatro da vida*

(Guilherme Mandaro)

*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.*

(Estabilidade, Leila Miccolis)

A menção ou simples enumeração de situações, escolhidas como que *ao leu*, parece ser o único que restou da antiga capacidade fundadora da palavra poética. A linha matriz, como se vê nos textos acima, segue no enalço das circunstâncias mais palpáveis e evidentes, como diz Ponge, que só se alteram na pequena guinada que finalizando cada um dos poemas os desvia da concretude desses condicionamentos externos, aos quais se sujeitavam desde o início, para a interioridade de um sentimento, não apenas percepção, que se apresenta como corolário do efeito que aqueles condicionamentos originam na consciência que enuncia. É neste justo momento que se estabelece um certo aceno crítico, caracterizado, no entanto, por dispensar o julgamento da situação. No poema de Mandaro, a repetitividade do cotidiano impõe-se de

maneira tão pertinaz que a este *eu* lírico só cabe reconhecer seus designios sem pretender “metamorfoseá-los fictivamente”, atitude que afinal provem da transparente certeza de que “*não existe nenhum teatro da vida*”³⁴. O desencanto, a perda das ilusões e da utopia, abre entretanto os olhos para um viver mais objetivo e menos idealizado, como se vê nesta *Breve Biografia* de Domingos Pellegrini:

*E entre exegetas ortodoxos e marxistas
perdi as cuecas brancas do idealismo
Clandestino tomei livre trens escuros
e em bairros tortos descí ____ Eu*

*O engolidor de facas filosóficas
Mastigador de giletes políticas
Magarefe dos próprios quixotismos
um por um até a luz da madureza
Desencontrado de ilustres conselheiros
encontrei batatas quentes e amigos sinceros
e acendemos a luz na encruzilhada.*

*Perdemos a fé nas trajetórias retas
As curvas povoam nossos horizontes
O caminho passa por muitas estradas.*

A “encruzilhada” é a descoberta do conflito, o que já é iluminador pois de vela no sujeito uma imagem mais exata da realidade *torta* que se vive (“*O caminho passa por muitas estradas*”). Mas a encruzilhada é também momento de opção, e esta se realiza no transitar dos caminhos curvos, que são desvios da linha reta, trajetórias talvez mais demoradas mas que deixam o andante protegido na moita, que é onde ele haverá de atuar. Clandestino no mundo sacralizado da palavra moderna, ele volta-se astucioso para as margens e tira delas meios de sobrevivência.

³⁴ Veja-se este outro poema de Mandaro: “meu amigo de infância continua emagrecendo/ fala depressa/ diz que a vida tá difícil/que mário continua exagerando/ que ele vai à praia ali mesmo/ enquanto a cerveja sopra no copo/ alguma coisa sobra no papo/ a noite apenas começa”.

Olhando para o poema de Miccolis, o anterior pode resultar mais revelador. O estado emotivo que lateja na subjetividade declaradamente feminina do seu poema, indica o aparecimento do que venho chamando de uma tática de sobrevivência. Por trás da aceitação de uma situação que se apresenta demasiadamente palpável como para ser negligenciada ou mascarada - a acachapante falocrácia da rotina do lar -, a criatividade desse *eu* volta-se não já para a transfiguração imaginária dessa condição de subordinação que historicamente persegue à mulher, mas sim para a *invenção* de alternativas que garantam certos índices de reapropriação da própria subjetividade, que no poema se apresenta quase que totalmente reificada.

A peculiaridade radica, então, na forma de tentar essa reapropriação, que em vez de se afastar ou negar os fatores que propiciam a situação de submissão, agarra-se a eles (“*com teus caprichos concordo*”) para por intermédio seu criar um ardiloso mecanismo de revanche (“*e por vingança, te engordo*”). É claro que esta é uma solução *torta*, e que ousadias maiores poder-se-iam idealmente exigir -e/ou esperar - em se tratando, sobretudo, da mulher moderna, que a esta altura encontra-se empenhada na construção de relações igualitárias em todas as esferas do convívio social. Porém, o sugestivo do poema de Miccolis pode-se encontrar, justamente, na possibilidade de ele ser considerado não apenas circunscrito à especificidade do universo feminino, com suas vivências determinadas, como também incorporado a um âmbito de dimensões mais abrangentes que assimila àquele: a vida cotidiana. Portanto, a significação do poema se dilata quando vê-se naquela tática uma ilustração dos modos peculiares encontrados por certos sujeitos ou grupos sociais - o homem anônimo?- para enfrentar os mecanismos disciplinadores da sociedade tecnocrática, seja no espaço privado do lar, ou no mais amplo e aberto das relações sociais, onde os direcionamentos da sociedade massificada e do consumo revelam-se com mais ímpeto. Como se arquitetam esses esquemas de ação? Impossível não referirmos aqui as reflexões de Michel de Certeau (1994) sobre o que ele define como “a invenção do cotidiano”.

AS TÁTICAS DA REAPROPIAÇÃO

A ação que envolve o título do livro de Certeau, já o atento leitor haverá reparado, convoca uma capacidade criativa que, segundo o autor, costuma passar despercebida precisamente por engendrar-se à sombra do viver diário, tido como rotineiro, repetitivo, fixo. Esta “criatividade cotidiana”, descobre Certeau, comporia uma “rede de antidisciplina”, que em última instância atuaria como contrapeso dos dispositivos da “vigilância” generalizada que os aparelhos controladores do poder exercem sobre o corpo social. Afastando-se, como ele mesmo declara, do recorte feito por Foucault que privilegia o aparelho produtor da disciplina, mas fixando-se como aquele em elementos microscópicos³⁵, Certeau vai-se interessar por desvendar a natureza dessas formas minúsculas de *antidisciplina*, reparando principalmente no caráter silencioso das mesmas. A partir daí começa-se a revelar como elas estão intimamente aderidas às práticas miúdas do viver diário, a eventos “insignificantes”, e a *maneiras de fazer* criativas “articuladas sobre os ‘detalhes’ do cotidiano” (*Ibidem*:41). O que levará a descrever um percurso diametralmente oposto ao desenhado pelo sufocante negativismo do autor de **Microfísica do poder**.

Será, pois, aquela característica de *quase* invisibilidade a que, sem dúvida, termina por obnubilar a visão de muitos estudiosos (da mesma forma como o nosso vigia não se apercebeu da colônia de cupins) que optam por descredenciar qualquer capacidade contestatória desse homem médio, desconhecendo as engenhosidades através das quais estes indivíduos, nem tão *ocos*, sobrevivem, como se a eles só restasse “a liberdade de pastar a ração de simulacros que o sistema distribui a cada um/a” (*Ibid*:260). Uma ótica que decerto veria como absolutamente passivo aquele *eu* do poema de Miccolis, destacando-lhe apenas a total submissão.

As descobertas de Certeau nos colocam, todavia, em outra trilha, de mais difícil trânsito e cheia de encruzilhadas, porém mais potencialmente reveladora da existência de uma dinâmica social que sorrateiramente corrói a aparente onipotência da “produção racionalizada,

³⁵ “Microbianas”, como na verdade as chama, numa imagem que conjuga a vantagem do ser imperceptível - o caráter furtivo da ação ou o nosso andar nas margens- com a capacidade de debilitar o outro.

centralizada, espetacular” (*Idem*, p.39). A originalidade do achado encontra-se na construção de um roteiro teórico que permite ao autor desentranhar o que ele chama de “lógica operatória”, isto é, os modos e esquemas de ação que gerados no interior do próprio consumo fogem do direcionamento neutralizante e coercitivo da produção. O que quer dizer que o consumo não será aqui ideologicamente penalizado - do que adiantaria, se ele já faz parte intrínseca do cotidiano da sociedade contemporânea?-, mas focalizado, esmiuçado, o que permitirá descobrir-lhe uma face ativa que o propõe como uma curiosa forma produtiva - *fabricação de sentido*: uma “*poética*” articulada pelos interesses e necessidades particulares de cada indivíduo consumidor. Isto obviamente contradiz clássicas interpretações, e o seu arsenal teórico - ainda tão influente -, que apenas reconhecem no consumo seu rol de parceiro insubstituível no controle mental auspiciado pela produção expansionista.

Contudo, não se pense que a nova perspectiva pretende retirar do consumo o que ele contem de pré-determinação; muito pelo contrário, esta procura fazer-nos compreender a contraditória rede de relações socioculturais que o consumo propicia, na medida em que existindo de fato a imposição dos produtos - objetos utilitários, culturais, imagens - os consumidores conseguem gerar usos variadíssimos e multiformes, não contemplados pela produção. Mas reconhecer, como faz Certeau, o lugar diminuído e a condição debilitada em que se enquadram os sujeitos - o homem comum, o anti-herói “marginal”- nas sociedades urbanas tecnologicizadas, é focalizar a circunstância primeira que viabiliza o tipo de agir que esse sujeito deverá ser capaz de desenvolver. Maneiras arditosas³⁶, *sonsas* -“táticas do consumo”, como as chama -, “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (*Idem*, p.45), das quais parece ser um exemplo o raciocínio deste *eu*:

*Uma opinião
apoiada em baionetas
degenera em bobagem
se a gente deixar
a barriga na frente*

(Carlos Saldanha)

³⁶ Curiosamente, H.B. de Hollanda (1981:112) emprega uma formulação similar quando fala de “saída arditosa”; infelizmente, trata-se aqui mais de um uso descritivo do qual não se tira maior proveito teórico.

ou, de novo, daquela voz feminina afirmando, “com teus caprichos concordo/ e por vingança, te engordo”. De tal maneira que a partir daqui pode-se pensar no reconhecimento dessa condição empobrecida e desse cotidiano banal promovidos pela poesia “marginal”, como o primeiro e indispensável passo para dotar o seu sujeito de modos de agir capazes de lidar *produtivamente* com uma e outro. Por isso, entende-se agora que entre os “traços psicológicos” de Orlando Tacapau, a personagem de **Preço da passagem**, encontrem-se:

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

Por outro lado, é oportuno salientar como muitos dos textos “marginais” irão testemunhar a presença de uma experiência emotiva que se auto-reconhece carente de um “algo” que lhe seja particularmente próprio, singular - sensação que inicialmente pode-se apreciar, por exemplo, no sentido indiferenciado dos versos de Mandaro, “qualquer ônibus/qualquer destino/qualquer transação”, que já brindam uma imagem da situação enfraquecida desse *eu*, ou nestes ainda mais explícitos que compõem o **P-5 da Série Problemas Pessoais** de Salgado Maranhão:

*meto a cara na manhã empoeirada da metrópole.
arrasto comigo um poema
em busca de palavras exatas
para ser tecido.*

*jogo o corpo na manhã
cinzenta da cidade
com a cara lavada de perspectivas
e o coração que é um largo lençol
de cicatrizes.
navego longamente na manhã
urbanotrópole,
com o saco cheio de sair pela traseira da vida.*

A origem de tal ausência parece-me arraigada nesse processo que correspondente à passagem da modernidade clássica para a pós-modernidade; momento esse que de acordo com um dos seus estudiosos deixaria à mostra o que se acredita seja um estreitamento da capacidade de gerar estilos artísticos singulares e inconfundíveis. Acreditando na derrocada do tradicional conceito de sujeito individual burguês nesse novo estágio sociocultural, Jameson (1986) irá relacionar a isso o freqüente uso do *pastiche* como o procedimento estético que nestas manifestações emergentes sancionaria essa falta de estilo pessoal. A tão apreciada máxima moderna “o estilo é o homem” ficaria aí desativada, fato que produz no referido crítico uma evidente apreciação negativa, claramente condenatória do recurso: o *pastiche* eclipsaria à paródia (na sua concepção moderna), pois mesmo seguindo suas pegadas e sendo como aquela “imitação de uma máscara peculiar”, o procedimento mostra-se agora falto de impulso crítico, derivando por isso em “paródia vazia, uma estatua com órbitas cegas” que o instauraria como “prática neutra” (*Ibidem*:151).

Os autores do já citado “Poesia ruim, sociedade pior”, souberam aproveitar estas formulações para reforçar a sua tese da desqualificação literária supostamente promovida pela estética “marginal”. Assim, os sintomas de “anonimato, isolamento, atomização, perda de referência” que nela detectam, aunados a uma formalização de “versos de marcação prosaica, meio mesclados, meio pastiche, amontoados ao sabor da escrita, numa gama variada de antigas dicções modernistas, com recaídas retóricas, panfletárias, surrealistas, subfilosofais” (*Ibidem*:54), conduzem sua conclusão para o “descompromisso e futilidade” que grassariam nesta poética. Como se percebe, a descrição é correlato da carência desse “algo” próprio referida há pouco, e cujo reconhecimento pelo *eu* poético “marginal” não passará para Simon e Dantas de “um certo gosto hedonista de brincar com a desqualificação da própria sensibilidade” (*Ibid*:55).

A despeito da importância das reflexões jamesonianas, fecundas para um certo leque de manifestações estéticas - lembre-se que o crítico refere-se à cultura norte-americana -, os elementos descritivos competentemente levantados em “Poesia ruim...”, num percurso teórico inspirado naquelas, podem nos encaminhar, quando olhados por outro ângulo, para conclusões totalmente diversas das que aí se formulam. Se a carência de que falávamos é, como se

presume, secreção de condições históricas precisas - tão específicas que demandaram a implementação de uma nova nomenclatura historiográfica -, será epistemicamente correto esperar do sujeito que a padece o desenvolvimento de formas antagônicas e/ou críticas calcadas no molde de estratégias vinculadas a um estágio anterior?

A diminuição do sujeito, que não é em primeira instância um problema estético mas de ordem social e cultural, diz respeito às maneiras coercitivas inéditas de organização e direcionamento do espaço social tecnocratizado. Como se sabe, a *razão instrumental* conta com uma ampla gama de recursos, a cada dia mais caracterizados pela sua ductilidade, pela sua incrível capacidade de mutação, em grande parte acionados pelo consumo para operar com ímpeto sobre o “homem ordinário” na tentativa de determinar-lhe subliminarmente o comportamento social. É o que teoricamente diminuiria sua capacidade de escolha, seu poder de decisão e de elaboração de respostas à situações em extremo agressivas e limitadoras. Todavia, se esta é inegavelmente a tão conhecida face que se desenha para a existência do homem comum no espaço da sociedade de consumo tecnocratizada, não parece ser a única, na medida em que, como comprovam novas perspectivas, este indivíduo, rotulado e reduzido à condição de *usuário*, ainda desenvolve “modos de operação” que indicam sua não passividade, sua não concordância com as diretrizes da organização sócio-política.

Para o olhar mais tradicional, isto é, aquele treinado na identificação de modelos de contestação tipicamente modernos, sejam eles de natureza social, política ou estética, estes modos (a)parecerão caóticos, incoerentes, fragmentados, atrofiados, efêmeros, sendo assim não apenas descritos como julgados. Contudo, sem esquivar-se à confirmação destes traços, estudos recentes nos trazem novas interpretações, que indicam as “mil maneiras de caça não autorizada” (Certeau, 1994:38) - as *muitas estradas pelas que passa o caminho* - que podem encontrar-se embutidas numa feição que como a anterior se apresenta tão aparentemente negativa por conformista. Esta “arte do fraco”, como é chamada por Certeau, conseguiria identificar a impossibilidade estratégica do seu agir, levantando-se a seguir como *tática* e indicando-nos com isso o reconhecimento da ausência desse algo “próprio”, que passa a ser sua condição pungente de existência.

Desta maneira, o *agir tático* torna-se recurso indispensável quando o único lugar possível de realização que resta para o indivíduo é o do “outro”; um outro que não é o semelhante mas o hierarquicamente controlador (o alegórico parceiro/contendor daquele *eu* feminino do poema de Miccolis, ou a metonímica baioneta de Saldanha), e cuja identidade final irá se corporificar numa presença assaz familiar no âmbito da vida urbana, mas talvez por isso mesmo quase imperceptível: a tecnologia (Jameson, 1986). Se esse “outro”, assim mascarado, tem o poder da ubiquidade e da intromissão, compreender-se-á por que a tática “deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma (...) é movimento dentro do campo de visão do inimigo (...) e no espaço por ele controlado”. Daí que a tática não tenha a “possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva”. Numa situação de tamanha adversidade, alimentada pela atuação disciplinadora de oponentes tão poderosos quanto a cibernética, a eletrônica ou a automação, a tática se apresenta como movimento astucioso, que precisa “captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante”, utilizar “as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” (*Ibidem*: 100).

Quando encarados a partir destas formulações, muitos dos aspectos mais característicos da estética “marginal” parecem obedecer a esse tipo de criatividade “dispersa, tática e bricoladora”, que Certeau identifica nas formas sub-reptícias assumidas pelos “grupos ou indivíduos presos nas redes da ‘vigilância’ ” (*Ibid*: 41). A coincidência talvez se inicie nesse enfático reconhecimento, propiciado pela poesia “marginal”, do lugar social do qual o poeta fala e da condição existencial da qual ele fala: o cotidiano desenfeitado e a “fraqueza” do *eu* que o habita; elementos esses que, como o atento leitor já terá reparado, são os que até o momento vêm-nos ocupando.

O NOVO APRENDIZADO: A DESCONTRAÇÃO

Nesta altura, posso sugerir a volta a um aspecto mencionado páginas acima, e relacionado à prática grupal do “dialeto” que se identificaria na poética “marginal”. Nesse momento advertia-se a possibilidade de o fato redundar num processo de aprendizado, relacionado a um desenvolvimento da capacidade de compreensão e tolerância do *outro*. O que agora gostaria de introduzir é que essa atitude, que venho chamando de aprendizado, (a)parece recorrente em muitos destes poemas, depreendendo-se das diversas dicções e temáticas envolvidas. Não se deve entender, entretanto, que ela esteja referida apenas ao conteúdo, pois essa disposição para o aprendizado, além de constituir uma semântica ontológica, que é abertura mental e sensível para a reorientação ou supressão de crenças e ações, que já podemos admitir como movimento tático, traz também consigo um engenhoso componente formal.

Captar toda a dimensão *desarticuladora* e o poder *dissolvente* de um tempo histórico que, como se disse, expõe a finitude de seus fundamentos, redundando na emergência de um universo de sentidos exasperados, que mantêm o sujeito num estado de constante alerta e de excitação contínua. Gera-se daí uma percepção que, mais do que nunca, deverá se dispor aberta a agarrar o fugidio (“as possibilidades oferecidas por um instante”) em qualquer forma que ele se manifeste. Inclusive, ou de preferência, quando presente em episódios de todo intrascendentes, como neste novamente minúsculo incidente recriado por Charles:

*Olha a passarinhada
Onde?
Passou.*

Se aqui o enunciado poético descobre as definitivas armadilhas de uma coordenada temporal capaz de metamorfosear à própria natureza até torná-la quase que inapreensível, não pela sua grandiosidade ou indomabilidade mas pela sua rápida mutação e dissolução, sobra para o leitor um enunciado enxuto, do qual exsuda uma espécie de constatação inapelável,

definida assim pela estreiteza dos seus índices semânticos textuais, que encurralam o leitor quase que numa única área de sentido: apreender a rapidez da passagem das aves. Contudo, o que se devolve para o leitor vale para o poeta, que terá de apr(e)ender a não deixar escapar o fugaz nesse grau de exacerbação que agora o distingue, se não quiser repetir a experiência de um dos interlocutores do poema acima, que vê frustrado seu desejo de captar o fato para o qual foi solicitada sua atenção. A *vitalidade* deverá, então, nutrir uma percepção pronta para um agir imediato:

*a palavra na ponta da lingua
o sonho de penélope
numa piscada safada
mato a pulga atrás da orelha...*

(**Vitalidade**. Ledusha)

de modo tal que a reação do sujeito possa se apresentar ligeira, esperta, astuta, até, ou sobretudo, na composição literária:

*pego a palavra no ar
no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo e sigo
compondo o verso*

(**Compondo**. Chacal)

A agudeza e celeridade necessárias para captar o vôo fugidio da *passarinhada*, que de um instante para outro modifica a paisagem natural, são as mesmas que se impõem para apreender as consecutivas evoluções da paisagem existencial, tantas vezes concluídas em perda. Percepção e sensibilidade modificadas terminam, finalmente, por dar passagem a uma poesia “aberta para o que der/ e vier”, como quer Francisco Alvim nesse poema quase programático que é “*Cidade*”. Uma proposta como esta supõe, é claro, uma plena consciência dos riscos que a magnitude da abertura poderia criar para a especificidade da poesia. Algo para o qual o próprio Cacaso já alertava, temendo o que ele considerava “o risco da precariedade”: o encurtamento da distância entre arte e vida. No entanto, parece-me que a ele próprio escapou o quanto de aprendizado estava embutido nesse risco, e a maneira como essa

precariedade foi formalmente assumida por muitos destes poetas, ele mesmo incluído. A concretização desse processo implica, necessariamente, na existência de uma lógica outra que deverá sobrepujar princípios de orientação e substituí-los, muitas vezes mediante um mecanismo que, olhado pelo avesso, terá também muito de desaprendizado. Assim, o que começa como vivência de uma nova coordenada sensível, pode terminar dando passo à malícia do aprendizado malandro:

*eu sou manhoso eu sou brasileiro
finjo que vou mas não vou (...)*

Assim como Orlando Tacapau (“*ardiloso instantâneo aéreo pássaro instável*”), o sujeito deste poema de Cacaso (“Há uma gota de sangue no cartão postal”) saberá reverter os empecilhos em algum tipo de ganho; por isso, não surpreende, então, que a opção de Leminski no poema a seguir assemelhe-se muito àquela outra de Saldanha tirando a *barriga da frente*:

não discuto
com o destino

o que pintar
eu assino

Gestos como os anteriores foram vistos, no entanto, como prova incontestável do conformismo desta poética, da sua falta de profissionalismo, e da sua pobreza inventiva e formal; isto é, de tudo que indicaria seu pleno ajuste à sensibilidade deteriorada e festiva dos *mass media*. Todavia, espionando pelas frestas, como aliás aprendemos a fazer, pode-se detectar num considerável número destes textos uma pisca de frustração se insinuando no tom descontraído e engraçado que caracteriza a exposição do episódio incidental, à qual tinge com esse sentimento neutro e sem estremecimentos que parece ocupar todo o cenário emocional do poema. Tendo isso em vista, é possível que aqueles elementos imediatamente vinculados à desqualificação da expressão, adquiram uma outra tonalidade se se pensa que a perspectiva da

descontração, tão presente nestes poemas, não é um dado natural mas de construção formal. O que leva a considerar a procura de um determinado efeito.

A partir daqui será lícito pensar, então, que tal perspectiva cumpra obviamente uma função, que se me afigura profundamente adscrita à necessidade de ocultar aquela mencionada frustração, ou, afinando melhor esta idéia, de *combater* a frustração, e lidar com a impossibilidade de ter. O que em princípio significa a necessária instauração de um processo de aprendizagem. Como escancara Régis Bonvicino num poema que dispensa comentários:

*esse jeito
de meio armador
(cerebral
distante)*

*é pra disfarçar
a vontade
de ser
goleador
poeta
centroavante*

A enxurrada de eventos que gravita ao redor do homem urbano contemporâneo, desestabilizando seu sistema psíquico e, sobretudo, perceptivo porque com a aceleração moderna seu próprio chão social tornou-se movediço demais, instala, inevitavelmente, uma pressão direta sobre todo o sistema sensorial desse indivíduo. Ele haverá forçosamente de reagir desenvolvendo uma percepção hiperativada, único recurso a lhe garantir, nessa conjuntura, a manutenção de um certo equilíbrio emocional, condição imprescindível a sua sobrevivência.

Por outro lado, a atmosfera de *sufoco* que sob a ditadura militar passam a respirar certos grupos sociais, dentre os quais setores juvenis da baixa classe média, da qual provêm muitos dos integrantes do movimento “marginal”, poderá decerto ser reconhecida na presença de variadas camuflagens - o *disfarce*, figura chave nesta poética - através das quais muitos destes poemas tentam despistá-la. A contínua remissão ao efêmero, essa condição do evanescente, do inconstante e instável, é um dos modos utilizados por este sujeito para

expressar essa sensação de perda que inevitavelmente se instala no seu sistema perceptivo. Às vezes, essa perda nos aparece amarga, de um niilismo obstinado beirando o agonismo, como neste **Dias roubados** de Sidnei Cruz, que mostra na imagem da putrefação o grau de deterioração das condições de vida desse sujeito:

*Faz frio nos meus olhos...
o relógio da Central
pulsa em meu peito
marcando a jornada dos operários
no inferno das marmitas*

*É a gangrena
na madrugada do lobo*

*Ajeito o coração sob o casaco
e deslizo a mão no ar
cicatrizando o vento
com a brasa do cigarro.
Aperto os documentos na bolsa
e os ossos moidos
buzinam baixinho
com medo do guarda de trânsito.*

*É mais um dia que não me pertence,
é mais um dia que não me pertença.*

Eis a consciência lúcida do tempo, pois os dias são por momentos como essas pequenas e incomodas ulcerações da boca, contra as quais tão só pode-se esperar a que desapareçam de maneira natural:

*paixão é pra disfarçar solidão
tão cheia de aflição
podia ser uma afta
tão ácida na boca
tão ácida tão flácida à morte
tão diferente.
assim sozinho lembro você dizendo:
- não se faça de difícil. é uma gargalhada geral.
uma menina se matou. tava de saco cheio.*

*meu amor não pintou.
é... o palhaço entra em cena de qualquer maneira
arrepia!*

(Afta. Chacal)

Acontecerá em outras ocasiões que o fantasma da perda - o mal-estar -, verta-se numa aceção do niilismo a acusar a burla radical de crenças na prosperidade de um inexistente amanhã, tal como mostra Cacaso através do sarcástico negativismo que impõe a um conhecido adágio popular. O enfoque permite reconhecer a terrível fixidez que se esconde por trás desse enlouquecido ritmo de mudanças típico da sociedade urbana contemporânea:

*não chore meu amor não chore
que amanhã não será outro dia*

(Sinistros resíduos de um samba)

Todavia, a ênfase maior irá se radicar, sem dúvida, nessa perspectiva meio debochada e zombeteira que no poema de Chacal simula um “dar de ombros”, e neste de Cacaso formula uma espécie de esconjuro - enxuto e direto. Desfaz-se assim a dramaticidade, com o que se instala um *ethos* neutro, enquanto nos *resíduos de um samba* situa-se o gesto astucioso contido em aceitar que o amanhã é idêntico ao presente da enunciação. Em hipótese o sujeito desfrutaria aqui de uma situação um pouco mais vantajosa, pois não se iludindo em relação às condições constritoras que o rodeiam teria possibilidades objetivas para articular uma saída. Já no texto de Chacal, a rima boba, infantil e previsível de *paixão*, *solidão* e *aflição* ameniza a angústia do fechamento de horizontes de que, na verdade, o poema trata, revelando-se como o recurso formal que irá impedir o definitivo desmoronamento do sujeito.

O aprendizado desse sujeito se voltará, então, para a construção de vias (formais) alternativas que tanto lhe permitam preservar alguma coisa do que desaparece, marcando sua pertença a algum contexto ou comunidade, como abrandar a magnitude dos efeitos da perda, mesmo que para isso refugie-se taticamente no código infantilizado de uma sensibilidade aparentemente trivial:

Lápis Colorido

*Guardo até hoje
o adulto que sou
deve
aprender a colorir
pois
a natureza
está perdendo a cor.*

(Jurandir Schmidt)

À PROCURA DA SALVAGUARDA

Desta posição, pode-se voltar com mais vigor, então, à argumentação que em linhas precedentes propunha a existência de uma espécie de mecanismo de salvaguarda psíquica através do qual enfrentar, e quem sabe burlar, as diferentes instâncias da espoliação. A tonalidade *descontraída* tão característica desta poética adquire assim uma carga significativa em extremo sugestiva, toda vez que no corpo do poema atua a modo de válvula através da qual dosificar os níveis de pressão aos quais o sujeito encontra-se submetido. Soltando o constrangimento - aproveitemos o trocadilho: desembaraçando o embaraço -, que nada mais é do que compressão, aperto, coação, enfim, paralisia a travar a reação, ou pelo menos a torná-la vagarosa, o recurso à *descontração* além de expor nos seus estágios mais profundos a atmosfera da opressão - senão ele não se faria necessário - resulta instrumento de revitalização, uma maneira de ainda transitar num contexto marcado pelo estreitamento das possibilidades. Se o tempo pós-moderno é, como se disse, o desencanto com a modernidade, esse desencanto pode vir a ser algo a “mais do que a simples perda das ilusões, a reinterpretção dos anelos”³⁷.

³⁷ Assim, como propõe Lechner (1991:33), “o desencanto chamado pós-modernidade poderia ser um ponto de partida para repensar a política na América Latina”.

Assim, pois, a carga informal dos melhores exemplos desta poética apresentar-se-ia como um recurso de preservação psíquica perante a inevitabilidade da contínua perda³⁸. Isso na medida em que a percepção solta, não travada, que é um efeito formal, facilitaria, ou falaria, (d)as sucessivas reacomodações do sujeito (esses golpes momentâneos de que fala Certeau) nos contextos de incessante transformação, requisito indispensável a sua sobrevivência. Um dos mais conhecidos poemas de Chacal pode nos ajudar a visualizar melhor o procedimento:

*Vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar
aí eu paro, tiro o sapato
e danço o resto da vida*

Aqui a *descontração* se apresenta absoluta: tematicamente ambientada num contexto festivo, e formalmente aludida na *mexida* disposição dos versos, mas sobretudo no forte vezo coloquial, da articulação sintática (...*uma festa/ que eu...*) ao tique conversacional (*pra, aí*), passando pela gíria popular (*dançar*). É, aliás, nesta última onde recai todo o peso da ambigüidade do texto; uma ambigüidade meio preguiçosa visto proceder, justamente, da utilização de um termo de sentido já altamente decodificado pelo conhecimento rotineiro - que, como sabemos, lhe atribui o significado figurado de “se dar mal”, “se estrepar”-, e não de um esforço de nomeação através do qual, por exemplo, as palavras ressoassem conteúdos que lhes fossem estranhos.

Esta ambigüidade decodificada externamente pelo uso da gíria, prefigura um primeiro sinal de *descontração*, pois exige-se apenas o conhecimento da acepção popular do termo para se ter acesso ao duplo significado “natural” do poema. Recoloca-se este fora do domínio do *expert* ;assim tira-se do texto o sentido contido, travado, de uma expressão que apontasse para qualquer outro conteúdo que não o já assimilado ao próprio registro semântico do uso. Com isso, a ambigüidade se mantém dentro de limites significativos estreitos, o que neste caso preciso opera também em favor de uma melhor assimilação do texto, abrindo-o para a

³⁸ O recurso parece-me se aproximar da realização de essa “terapêutica de socialidades deterioradas”, mencionada por Certeau (1996:52), e que, segundo ele, se efetivaria através de modos e maneiras sub-reptícios “de se reapropriar do sistema produzido”.

comunicabilidade. De outra parte, é dessa evidência semântica que provem a atmosfera de brincadeira que se instaura com o trocadilho fácil, e que incentiva o sujeito a agir prontamente. Como? Desembaraçando-se daquilo que lhe tolhe os movimentos: o sapato. O gesto, em si profundamente informal e denotativo da presteza psico-motora de quem o realiza, habilita este *eu* a entrar de maneira astuciosa no páreo da vida. Se esta rodopia qual uma dança, ajustem-se a ela os passos e faça-se isso com algum conforto. Tire-se o sapato. É o oportunismo de quem joga com a adversidade e a ordem estatuída, já sugerido em Leminski e Saldanha e agora escancarado por Charles:

*na minha cabeça não tem idéia de mofo
nem farsa modernista
tem minhocas oportunistas
empapuçadas de terra*

O anterior texto de Chacal, é oportuno lembrar, deu curso a uma interpretação que apreciou na “dubiedade” do verbo, as marcas da desqualificação a que a poética “marginal” teria submetido não apenas o código poético como a própria experiência existencial (Simon e Dantas, 1985). Assim, a referida argumentação prefere interpretar o verso final como manifestação plena do sentimento, degradado, “de quem goza em se estrepar”, tirando disso subsídio para concluir que nesta poesia o poeta não é “capaz de denunciar e iluminar aquilo que ele próprio sofreu”, o que leva à igualmente concludente afirmação de que nesta tendência “o chão social parece ser estável” (*Ibidem*:85).

Ora, trata-se, sem dúvida, de um nível de interpretação evidente, pois é verdade que uma rápida leitura inicial poderia conduzir a tal conclusão. Porém, existem outros indícios que quando introduzidos alteram o rumo desta visão exegética. Eis o momento para retornar, então, ao universo de gestação desta tendência: o mundo urbano à sombra de uma pós-modernidade periférica na conjuntura do *sufoco*. Nos poemas colhidos até aqui, e nos que se apreciarão a seguir, intromete-se de diversas maneiras a imagem da instabilidade: na ausência de credibilidade no eterno, na derrocada da antiga representatividade do poeta e da poesia, na rapidez do acontecer dos eventos, na alteração constante da sua fisionomia. Transformações todas que assinalam reacomodações estruturais, inevitavelmente sentidas num primeiro

momento como instáveis, pois que elas prendem o indivíduo a um processo de readaptação da sua estrutura mental, emocional e afetiva, seja para se ajustar às novas injunções, seja para lidar com a perda que geralmente estas acarretam³⁹. E a instabilidade sugerida por estes poemas relaciona-se, mormente, a uma aguda condição e sentimento de perda: perde-se a vida, que é um *suspiro*; perde-se a *passarinhada*, que passa veloz; perde-se a infância e a namorada, como se verá adiante, e até a intrascende unha do pé:

*sabe essas unhas do pé
que a gente tira com a mão
pra ficar brincando? pois é
naquela loucura toda
perdi a que mais gostava.*

Centrar-se no extravio de elemento tão anódino sem dúvida radicaliza a percepção da carência, mostrando a magnitude da perda, que no poema encontra-se obviamente tematizada. Porém, como em muitos outros exemplos desta corrente, o sujeito deste texto de Chacal tece um mecanismo de despiste em torno do que se foi, uma via de salvaguarda - *descontração* - emocional que funciona à maneira de estímulo para *recompôr* os fragmentos da interioridade, e dar assim prosseguimento à existência. A coloquialidade extrema, a tonalidade circunstancial, suavizam também o ambiente da falta, que ainda aspira a ser definitivamente recalçada pela expressão **Deixa pra lá** que intitula o poema, sancionando a aparente desimportância do episódio. Se, como penso, a *descontração* é o recurso formal que arranca o sujeito de uma situação de atonia, desse espaço sem referências de um universo constantemente bombardeado pela ausência - e Chacal mostra-se perito na utilização do recurso, senão veja-se *en passant* este **Pronto para outra**:

*gravei seu olhar seu andar
sua voz seu sorriso.
Você foi embora
e eu vou na papelaria
comprar uma borracha.*

³⁹ Ernesto Laclau (1986) irá falar de “práticas articulatórias” para descrever os modos de inserção no real.

o recurso não dissolve por completo as pegadas daquilo que inicialmente venho chamando de *frustração*. Afinal, é o tremendo sentimento da perda que anima o referido uso da descontração, e que o expõe como mecanismo de sobrevivência psíquica, materializado na tirada humorística ou mesmo engraçada que regularmente coroa o final do texto com uma conclusão inesperada.

Esse particular modo de ocultação, ou recalque, praticado pelo texto “marginal” para tentar barrar a subida à superfície do poema das evidências da perda⁴⁰ - ou da angústia -, não conduzem *ex-officio* a um processo de mistificação como alguns têm achado. Parece-me, enfim, que o anterior envolve um procedimento de defesa, uma opção de apego à vida que indica na sua conformação específica, nos seus modos particulares, o tipo e níveis de risco aos que está sujeito um certo conglomerado humano no mundo contemporâneo - esse “mundo mítico e repugnante do jovem citadino” como já observara Silviano Santiago (1975) -, além de, é claro, formalizar uma estrutura poética *sui generis*. Vimos a respeito como esta forma de lidar estruturalmente com os conteúdos da perda, envia para estágios mais profundos da construção do poema significados mais complexos, que já não parecem se coadunar tão calmamente a interpretações que fazem da produção “marginal” simples reforço da sensibilidade banalizada e complacente que os *mass media* tentam generalizar.

Antes, pois, do que fazer “charme da sua própria nulidade”⁴¹, o registro de aspectos como os precedentes possibilita pensar numa tentativa de resgatar, por vias não convencionais, resíduos do equilíbrio existencial que a condição genérica da perda, referida à vivência urbana contemporânea, abala incessantemente. Todo desabamento deixa exposta uma montanha de escombros e detritos que escondem na confusão da destruição partículas e fragmentos significativos. Eis a importância do resíduo, pois na reapropriação desses átomos de

⁴⁰ Mesmo sem se aprofundar nas implicações do artifício, Flora Sussekind (1985, p. 66) anota um traço similar na narrativa do período; segundo a autora, “neles fala-se de medos individuais ou coletivos, mas não se deixa que eles invadam o próprio texto. A literatura-verdade, com suas certezas, pode falar de abismos, mas jamais se debruça demasiadamente sobre eles”.

⁴¹ Este é o parecer de Vinícius Dantas (1986, p. 51) sobre a poesia de Leminski. Dado o contexto de emissão do mesmo e o anterior posicionamento do autor em “Poesia ruim...” é permitido deduzirmos que o comentário possa ser extensivo ao movimento todo.

significado o sujeito realiza um esforço de criação de modos de obtenção e apreensão, que para o caso que nos ocupa revelam-se como essas “vias não convencionais” há pouco mencionadas. Estas, como se tentará expor mais adiante, desenham-se insistentemente a partir de uma singular atitude astuciosa, que não se importará em lançar mão de expedientes em extremo ardilosos e, que, como no caso de Waly Salomão, podem chegar a revelar uma descarada capacidade de transmutação e adaptação abertamente oportunista⁴². Vejam-se, à maneira de *hors d'oeuvres*, as linhas finais do seu **Ao leitor, sobre o livro**, verdadeira condensação da sua *ars* poética:

*Sob o signo de PROTEU vencerás.
Por cima do cotidiano estéril
de horrível fixidez
carente demais
Que máximo prazer, ser ou
tros constantemente.
...Passageiros... nossa próxima estação...*

Se em todos estes casos assinalam-se tentativas de preservar (mais exatamente, de resgatar) um certo equilíbrio, deve-se, contudo, precaver o caro leitor para não esperar que este apresente-se o mesmo de antigamente - isto é, seja sinônimo de estabilidade⁴³. Surgindo de requerimentos cuja razão primeva parece estar nessa aguda síndrome de mudança que acomete à sociedade da informação, um tal equilíbrio estará sempre submetido a essa constante condição de tensa mutabilidade, inclusive quando o sujeito procure amortecer o grau de constrição que esses requerimentos lhe infligem. Neste sentido, e voltando a nos debruçar sobre os poemas, não surpreende reencontrar, pois, aquela sensibilidade hiperestésica aludida no começo, regulando o comportamento do *eu* lírico em todas as esferas do seu relacionamento social, incluindo o afetivo, como tematiza Behr em *alta rotatividade*:

*te amo
24 horas
por segundo*

⁴² Numa radicalização deste princípio o autor modifica o próprio nome para Waly Sailormoon. Outro tanto costuma fazer Carlos Felipe Saldanha, que assina Zuca Sardan ou Zuca Sardanga.

⁴³ Lembre-se a propósito a *estabilidade* aludida pelo poema de Miccolis.

Ora, esta intensa excitação dos sentidos sabe-se ser uma das características mais notórias do cotidiano urbano das sociedades capitalistas contemporâneas. Incrustada na organização da atividade produtiva - definida por relações de concorrência esmagadora, orientadas para a obtenção da mão de obra mais barata e competente na geração do lucro -, essa mobilidade atingirá ainda o relacionamento amoroso, disseminado como nunca na sociedade liberal burguesa por conta de reivindicações que afrouxam antigas exigências moralistas e religiosas, tornando mais permissível, por exemplo, a troca de parceiros no registro heterossexual, e mais admissível o encontro homossexual.

As variadas concretizações desta hiperatividade da sociedade tardo-moderna, absorvida pela psique como excitação dos nervos e do raciocínio, resultam decerto primas carnis desse estado de atenção redobrada que deve-se apossar do pedestre na iminência de arriscar a vida enfrentando o tráfico⁴⁴. Todavia, se na conhecida imagem de Benjamin os riscos da existência no mundo moderno - o da técnica - e a angústia que isso produz no sujeito, permanecem ainda num plano de certo controle, dado que a ameaça do objeto técnico - simbolizado pelo automóvel - mantém-se no mesmo campo de visão do observador, isto é, a nível do chão, as novas condições da sociedade tecnologizada diminuirão sensivelmente estes índices de segurança. A incerteza e a angústia aumentam no indivíduo, que enfrenta agora um perigo que escapa completamente ao seu campo de visão, tornando-se de todo imprevisível e incontrolável:

*vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça*

(Colapso concreto. Charles)

⁴⁴ Como se sabe é essa a imagem utilizada por Benjamin (1985) para ilustrar a transformação perceptiva que o desenvolvimento técnico produz no aparelho sensorial do homem moderno. Uma versão popular e de um emotivo ridículo grotesco, o que acentua ainda mais o peso destas questões na vida cotidiana do homem comum urbano, temo-la na conhecida música de Adoniran Barbosa, na qual a heroína Iracema perde a vida atropelada, tudo consequência do próprio descuido pois "o chofer não teve culpa/ você atravessou na contramão". Uma leitura intertextual desta letra poderia propor a morte dos valores românticos, simbolizados na personagem alencariana, face a sua inadequação à nova existência urbana moderna.

*vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça*

(*Colapso concreto*. Charles)

O *colapso* das certezas manifesta-se doravante inegável, e com ele o medo torna-se concreto: a delinquência, o desemprego, o futuro que não se tem, ou que apenas prenuncia o fim:

*Rua escura
Alta madrugada
Dois homens
Quatro passos idênticos e silenciosos
Duas bocas fechadas*

(**Medo**. Carlos Martins)

*não me sinto esmagado
pela sensação do nada
mas
esganado pelo futuro
que a deus pertence*

(**Nova Nietscheana**. Sebastião Uchoa Leite)

- Como foi?
- Com revólver, arrebentou
a cabeça. E nem o sangue bastou

*pra desatar seus cabelos.
O desespero cortou-se
pela raiz.*

- Impossível, como foi?
- Assim.
- Mas como?
- Dizia que estava desanimado
que as coisas não faziam sentido.
Ultimamente
já nem saía de casa.

(**O futuro já chegou**, Cacaso)

É o futuro que chega no paradoxo de uma

*vida feita de futuros
que não acontecem*

(Y.P. dos Santos)

A existência sente-se, pois, quebradiça e fugaz, como neste outro exemplo em que a sensação da perda da segurança e estabilidade formaliza-se estruturalmente num enunciado de versos partidos, miúdos, que reduzidos a sua ínfima expressão dão lugar a um poema tão esfiapado como o ténue fio da existência:

o telefone toca

*a vida
tá
por
um
fio*

(Nicolas Behr, do livro *Bagaço*)

Contudo, a experiência da angústia, do medo, da falta de horizontes é muitas vezes camuflada por estes poemas, que assim conseguem rebaixar o grau de dramaticidade que se imporá não fosse a tonalidade descontraída, tão característica de muitos deles. No entanto, o recurso não fará desaparecer esse estado espiritual de sufoco, mas o assimilará como condição *natural* - na verdade, imposta - de existência. Para tanto, utiliza-se às vezes o matiz lingüístico coloquial (...*vai cair um troço*...), ou o próprio dado estrutural, que, como no poema de Behr, esgarça o verso impedindo a concentração semântica da aflição, ou ainda o ponto de vista frio, o *ethos* neutro, de baixa intensidade que, como no poema de Cacaso, relata o desespero de um suicídio "*assim*", naturalmente. Um oportuno poema do mesmo autor (1975:109) mostra-nos isso com aprumo:

*Afirma uma Firma que o Brasil
confirma: "Vamos substituir o
Café pelo Aço".*

*Vai ser duríssimo descondicionar
o paladar.*

*Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?*

O tom zombeteiro se introduz desde o início com o uso pueril de certas figuras sonoras (*afirma, firma, confirma*), que se no plano da composição poética anunciam a aparente pouca complexidade do verso, no nível semântico proporcionam à possível gravidade do enunciado uma tonalidade ingênua que a ameniza. O deboche alude, obviamente, às tentativas de diversificação no ramo das exportações, um argumento sempre esgrimido pela administração política como sinônimo de crescimento econômico. Existe, no entanto, um desvio na ordem semântica, encenado a partir do “vai ser duríssimo descondicionar /o paladar”, que daria um sentido literal à primeira estrofe, como si agora nos colocassem na extravagante situação de ter de engolir pesadas doses de aço. Mas isto é uma operação de linguagem, é o próprio enunciado que constrói a bizarrice, pois só propositadamente se confundiria o sentido da afirmação com o despropósito de beber aço ao invés de café. É esta operação que, criando o desvio, camufla e envia para os subterrâneos do poema a evidência da violenta imposição do poder econômico, que aliás sugere-se forâneo, toda vez que o Brasil só participaria para “confirmar”.

Está-se, portanto, no reino dos discursos. É a estes que o poema alude, mostrando toda a força do discurso institucionalizado, sua capacidade para contrariar a própria realidade. A última estrofe revela assim a periculosidade e o poder opressivo da linguagem, que na imposição autoritária do slogan antecipa “a violência propriamente dita”, essa que irá se concretizar na metafórica ação de ter de “descondicionar o paladar”.

Lembre-se, porém, o papel desviante que corresponde a estes versos, e como a excentricidade da “sacada” matreira termina por amortizar a coloração dramática que o tema poderia facilmente trazer para a atmosfera do poema. Como se aprecia, será mais uma vez o discurso que crie tal efeito. Valendo-se do enfoque meio aleatório e descontraído do gracejo, tira-se da superfície do texto qualquer tonalidade crítica ou de revolta mais explícita, através da

qual as conotações do discurso poético se mostrariam, sem dúvida, mais evidentes. Com isso a palavra poética além de se defender astutamente dessa outra linguagem, mais forte e impositiva, à qual consegue desconstruir como enunciado autoritário mostrando sua (ir)racionalidade, conquista para si território em circunstâncias tão desfavoráveis como esta da imposição dos discursos dominantes.

Esta lógica na articulação de táticas escriturais, que pelo até aqui exposto venho chamando de *descontração*, tornar-se-á incongruente e fatalmente dúbia na perspectiva de certos fundamentos da crítica moderna. Para autores como Simon e Dantas (1985:58), que preferem batizar essa lógica de *desqualificação*, é impossível que daí brote um conteúdo crítico, ou ao menos incômodo, devido justamente a esta postura que viveria os abalos do mundo moderno (“anonimato, medo, angústia, desespero, homogeneização”) sem dilaceramentos, com “gostosa tranquilidade”, “muito prazer, algo de leve e ingênuo e uma alegria compulsiva”. Assim, pois, um tal amolecimento do sofrimento⁴⁵ teria contribuído, segundo o anterior, para que esse universo de violência e degradação que os poemas muitas vezes mostram, não tivesse adquirido conotações ameaçadoras; o que teria redundado logicamente no empobrecimento da capacidade de a poesia iluminar suas circunstâncias de produção.

Porém, considerando, como fizemos em páginas anteriores, a alteração das coordenadas de sensibilidade, que vimos desajustadas em relação a sua clássica expressão moderna, a aceitação de uma interpretação como a precedente não ocorre já de modo tão pacífico, toda vez que a **tática** que agora se visualiza nestes poemas não pretende dar conta estética do âmbito existencial moderno - no qual se localiza a referida crítica -, mas dos modos de sentir, lutar, (sobre)viver nas condições modificadas de uma periférica existência tardo-moderna. Driblar as imposições da constrição a que o sujeito é submetido nestas condições, parece-me constituir parte de uma tática que se apresenta como que absorvendo o movimento astucioso da ginga, esse mesmo que na capoeira gera a emissão de golpes defensivos e ofensivos, mas que procura sobretudo desnortear e iludir o inimigo com seu incessante

⁴⁵ No referido artigo de Vinicius Dantas (1986), é o fundamento que serve para sua tese da infantilização desta poesia.

bamboleio⁴⁶. A ludicidade desta poesia, que Behr chama de alegria e outros de brincadeira boba, provem então dessa gíngã, que, do mesmo modo como no futebol brasileiro se articula para definir a particularidade do seu estilo de jogo, constitui também uma forma de e um recurso para despistar o adversário.

Como se aprecia, o que afinal debate-se nisso são as possibilidades de existência da poesia, tentadas por um **determinado grupo social** nas circunstâncias modificadas da experiência tardo-moderna. Daí que a lógica de realização do trabalho poético, com suas perspectivas técnicas e semânticas, também se apresente, inevitavelmente, modificada. Modificação essa que nos fala de um processo de “resignificação da realidade”, que diz respeito a essa dimensão construtiva do desencanto, ilustrada na poesia “marginal” pela técnica da *descontração*, uma tática, séria e grave, de sobrevivência: do sujeito e da criação a que ele dá vida.

⁴⁶ Em declaração recolhida por Leila Miccolis (1987), Nicolas Behr utilizando o termo sem maiores pretensões teóricas ou explicativas, o refere como elo de mediação para caracterizar a natureza de uma poesia ao mesmo tempo sangrenta e alegre. Diz ele: “A poesia dessa época é muito sangrenta, não violenta, mas ácida, difícil, com toda uma gíngã brasileira no meio, é claro. É uma poesia muito seca, suicida, inconformada, e ao mesmo tempo de uma grande alegria” (p. 36).

O DESAJUSTE

UMA POÉTICA DA INSTABILIDADE

Gianni Vattimo (1989) interessado na determinação do *Wesen* (*Ser*) da expressão estética da sociedade industrial tardo-moderna, irá se deter no estabelecimento de uma interessantíssima analogia entre dois conceitos referidos à existência da arte na modernidade. Um deles é o conhecido *shock* através do qual Benjamin descreve o tipo de efeito que a forma estética mais característica da “época da reprodutibilidade técnica” produz no indivíduo. O cinema, como ele argumenta, nasce exigindo do espectador uma atenção redobrada, em consideração à própria técnica que lhe dá vida e que movimenta perante seus olhos uma avalanche de imagens, rápidas e fugidias, que pulando de lugar e ângulo golpeiam intermitentemente sua percepção.

Como se sabe, a estética dadaísta também tencionou motivar o espectador tirando-o da sua tradicional postura contemplativa e incitando-o à reação. Para isso empregam-se técnicas de choque, em cuja base encontra-se a total pulverização da *aura* da obra, com o que estas práticas começariam a deixar para trás o absolutismo do *recolhimento* (lembramos João Cabral) característico da obra de arte, para abrir as portas da *distração*. Formas ambas do comportamento perceptivo correspondentes a duas fases diferenciadas do desenvolvimento da sociedade burguesa. São, pois, aquelas técnicas, exemplarmente ilustradas pelo cinema, que produzem no espectador uma condição de “excitabilidade e hipersensibilidade”, similar ao estado de tensão nervosa que se abate sobre o homem contemporâneo, e que expressa, por outro lado, as inúmeras situações de risco que este enfrenta de maneira consuetudinária.

Mas para Vattimo a experiência do *shock* descrita por Benjamin em 1936 manteria implícito um outro conteúdo, que o filósofo italiano explica a partir do *Stoss*, termo que fora utilizado no mesmo ano por Heidegger no seu livro *Origem da obra de arte*. Sendo

literalmente choque, o *Stoss* heideggeriano consideraria ainda a expressão do risco como possibilidade real de morte. A morte “como possibilidade constitutiva da existência” encontra-se no âmago da nova experiência do *Ser*, que é o risco, e que se expressa como a angústia existencial manifesta perante a consciência de que o mundo existe gratuitamente, independente de nós. De tal maneira que a descoberta do *Ser*, a consciência de que se existe dentro de um corpo finito, é catalisada no homem moderno pela diversidade de perigos que seu contexto de existência lhe coloca, perigos esses que psicicamente se manifestam numa contraditória sensação de pertença a um mundo do qual se está desenraizado. Eis a origem da sua experiência de angústia, de mortalidade.

Assim como o homem, a obra também é lançada, posta no mundo; confrontada com um universo que é independente dela, que existe antes e após ela. É nessa experiência do *desenraizamento* que segundo Vattimo irão se encontrar os dois conceitos, o *schock* e o *Stoss*; em ambos os casos “a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e de readaptação” (p. 62), do mesmo modo como o homem deve reacomodar seu sistema perceptivo às novas solicitações. Porém, o trabalho estético “não visa (...) alcançar uma condição final de recomposição”, dado que seu objetivo manifesta-se na manutenção do *desenraizamento* (p. 62). Segundo o filósofo italiano, na realização estética tardo-moderna encontrar-se-ia como nunca uma intensificação desta condição de “despaísamento”⁴⁷, dada pela absoluta falta de uma referência duradoura; um primeiro fato que, retornando a nossa matéria de análise, resulta tematicamente familiar à instabilidade que viemos presenciando na experiência existencial “marginal”:

*demoliram minha infância
e eu desmoronei*

(Nicolas Behr, do livro *Bagaço*)

⁴⁷ O neologismo aponta para o desarraigo absoluto, podendo-se entender assim como “sem-país”, ou ainda “sem-pais”.

*Parque de Diversões... Roda Gigante...
Naquela cadeirinha vazia
Vai a minha infância*

(Lyad de Almeida)

Esta precariedade para conservar e preservar sistemas de referências estáveis que caracteriza as condições da reprodutibilidade, cristaliza no indivíduo que se movimenta nas coordenadas da existência tardo-moderna numa consciência plena da finitude. Por outras palavras, para esse sujeito resulta cada vez mais difícil se auto-reconhecer e equilibrar naqueles. Octavio Paz já esboçara este panorama quando tratando do “ocaso da vanguarda”, advertia a mudança que em anos recentes (o escrito é de 1972) vinha-se produzindo na vivência do presente. Nesta o agora “mostra que o fim não é diferente ou contrário ao começo, mas seu complemento, sua inseparável metade. Viver o agora é viver de cara para a morte” (1972:204). Um intenso sentimento de mortalidade instala-se na experiência existencial do homem contemporâneo, como vemos ilustrado neste já citado poema de Behr, no qual dois dos mais influentes símbolos da redenção do homem, um religioso, o outro político, perdem significado, junto à própria individualidade. Um irremediável esvaimento de valores atinge aqui os dois extremos do espectro metafísico, o de fundação e origem e o de finalidade:

*Deus está morto
Marx está morto
eu estou morto*

*vou enterrar os três
depois de amanhã*

Note-se contudo como à radicalidade da primeira estrofe segue a velada imposição de um ter-de-se-renascer-do-*bagaço* da existência; no dístico final lateja picarescamente a irrupção de um sujeito outro, ainda de contornos pouco definidos, mas que, mesmo estigmatizado com a marca irretorquível do despaisamento, procura formas diversas de driblar,

não importa se enganosamente, sua própria carência, readequando e readequando-se à ausência. Um pequeno fragmento do **Plateamiento de Cuestiones** de Waly Salomão, cuja obra é um arsenal de tentativas nesse sentido, ilustra providencialmente esta questão:

__FORÇAR A BARRA:

estou possuído da ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores
chamam ÓDIO __ ausência de pais: rechaçar a tradição
judeo-cristiana __ ausência de pais culturais __ ausência de laços
de família __
Nada me prende a nada __
Produzir sem esperar receber nada em troca:
O Mito de Sisifud.
Produzir o melhor de mim pari-passu com a perda da esperança
de recompENSÃO Paraíso.

A crueza com que se olha para o contexto acanhado da existência, e da própria criação, emblematicamente concentrada na radical redundância com que se alude o Mito de Sísifo (ecoando num sonoro *se-se-fo-d-e*), retira dessa definitiva abjuração de valores, com a qual sem dúvida se dá as costas à tradição, as traças de uma rebeldia sem causa. Impõe-se a gratuidade do eterno recomençar, que subrepticamente introduz o elemento lúdico, ao mesmo tempo que se expõe a dramática e lúcida autoconsciência de um *eu* literalmente berrando sua inelutável situação menoscabada: *POETA SEM/ LLAUURREEAASS*, afirma Salomão no final do fragmento.

É justamente tal atitude de reconhecimento que se encontra na base de emergência de uma estética desarraigada e instável, restrita à oscilação do “dialeto”, que alias será magistralmente traduzida por Cacaso, no título do seu livro de 1978 **Na Corda Bamba**. A experiência existencial posta sob pressão arrasta consigo uma experiência poética que propositadamente mostra-se estruturalmente descentrada, pois já não obedece a fundamentos nem modos de ser que procurem estabelecê-la como “*monumentum aere perennius*”, tal como se fazia de rigor no modernismo.

No poema mais emblemático do livro, e que lhe empresta o título, Cacaso oferece uma outra versão daquele jubiloso sentimento exposto por Berh no seu dístico “*Estou salvo:/ a poesia não é tudo*”. A descompressão iniciada neste último a partir da convicção na

impossibilidade de (re)fazer a realidade através da escrita, (esse *produzir com a perda da esperança*, de Salomão), condição que longe de auspiciar o abandono da escrita, promove uma curiosa aproximação a esta (definida como vimos num agir mais espontâneo e descompromissado), prossegue nesse conhecidíssimo texto de Cacaso, que quererá expor a total fusão de vida e poesia através também de um ato de voluntariosa enunciação:

*Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo.*

E viva nós!

A falácia do enunciado aciona o contra-senso como imagem da impossibilidade de transformar a vida através da poesia. Se esta última encontra-se vitalmente integrada à existência do *eu* lírico, se os limites entre realidade e imaginação poética querem aparecer aqui totalmente apagados, a poesia vive-se como se vive qualquer outro evento da existência. Ou seja, ela tinge-se com as colorações de mobilidade, instabilidade e alteração que matizam as condições de vida da contemporaneidade. Mas, também, contradizendo seu próprio enunciado, a existência material deste poema confirma que a poesia não deixa de ser escrita... A questão, enfim, parece-me não se colocar em termos de prioridade; não se escolhe entre obra e vida como fora aventado no seu momento por uma outra interpretação (Hollanda, 1981:106), toda vez que o *vitalismo* desta poética procede, precisamente, da forte amarração que ela pretende estabelecer entre poesia e vida; uma tentativa que parece-me ficar no rasto daquele prognóstico segundo o qual a arte deixará de ser alheia ao cotidiano, para criar vida e vivê-la em lugar de escrevê-la ou figurá-la (Lefebvre, 1973:94).

É essa especial associação com o cotidiano que problematizará portanto esse encontro arte/vida subjacente à poética “marginal”, que não mais se colocará como o fizeram as vanguardas históricas, isto é, obedecendo à utopia da reintegração, seja pela realização metafísica - a coincidência do Ser e a sua autoconsciência, ou o retorno do espírito a si mesmo

-, ou pela revolucionária - a arte intervindo na vida para criticar e retificar as deficiências da prática social.

Aquele paradoxal mecanismo de **negação/afirmação** (a poesia não é necessária/ deve ser consumida antes que azede) que vimos aparecer em Behr páginas atrás, pode-se propor a esta altura como sendo, na verdade, um dos recursos nos que se escora a proposta de uma outra estética, *efêmera* e *descompromissada*, sobre a base de uma mais firme integração à existência cotidiana. Neste sentido, o vaticínio de Lefebvre haverá de se manter ainda como prognóstico, enquanto a voluntariosa proclamação de Cacaso irrealizada, pois o cotidiano não se manifesta por enquanto poesia, se bem que agora levante-se reconhecidamente como o lugar de produção e emissão desta (e pago aqui tardiamente minha dívida com o leitor, contraída à página 41). É daí que surge uma outra relação com o presente, que termina por completar esse processo de integração à existência cotidiana convocando fatalmente nossa precária realidade de seres mortais, reconciliando-nos assim com a única verdade imutável: a da nossa irrecusável mortalidade, como diz Paz (1974). Com isso, a mediação que se infiltra entre os termos da fórmula registrada por Behr em variadas versões, como na já mencionada indicação do “Use e Lambuze”, denota ser um tipo de articulação em extremo instável, de natureza similar à que o próprio uso impõe com suas características de flexibilidade e efemeridade, e devido à qual tal articulação precisa ser constantemente recriada. É claro que isso cerca o produto final de uma intensa mobilidade, que vai-se traduzir na instabilidade do próprio código, na presença dos “dialetos”, que choca com o tipo de duração e profundidade característica dos produtos da experiência estética moderna e sua aspiração à transcendência e universalidade. É, aliás, o que costuma-se levantar como parâmetro de julgamento para classificar estas manifestações de “produto socialmente irrelevante e sem a menor expressão” (Dantas, 1986:42).

Juízos de valor à parte, pode-se observar em Cacaso uma atitude similar à de Behr, se bem que no seu caso esteja ela acrescida de um grau de problematização talvez mais marcado, dado entre outras coisas pela atividade ensaística que *pari passu* o autor desenvolvia avaliando o movimento. É notável como a expressão *na corda bamba* descreve a situação de uma realização estética caracterizada fundamentalmente pelo *risco da precariedade*; esse mesmo

que Cacaso tratou num outro poeta da sua geração talvez sem saber quanto de si próprio estava nisso revelando⁴⁸.

Entretanto, em alguns dos seus escritos é notória a marcada preocupação por conservar “o poder de transcendência da expressão poética” (1978:42), assim como por não se afundar num registro excessivamente empírico que desse as costas para a elaboração formal do poema (este é “...pura e simplesmente uma composição literária e como tal deve ser reconhecido e tratado” (1982). Todavia, quando se olha para a produção deste poeta, percebe-se como o autor vive estas questões com profunda contradição, o que traz de novo à tona o mote da *corda bamba*, que é justamente por onde poeta e obra irão transitar. Os temas de que trata o pequeno livro de 78, e a forma como deles o autor se ocupa postulam o que poder-se-ia definir como uma gozosa reivindicação do instante, que se vive formalmente sob a pele de poemas minúsculos, *flashes* êmulos do grafitti ruaceiro que sabe viver pacificamente sua existência fugaz e substituível.

O sentimento de finitude, que segundo Vattimo se faria presente na estética do mundo da comunicação generalizada, dando passagem a uma paradoxal revitalização da experiência de vida no sujeito, pois como diz Paz (1974:205) “só frente à morte nossa vida é realmente vida”, não é pois em absoluto alheio a estes poemas nem estranho à percepção do autor, que consegue verbalizá-lo a retrospecto nas suas declarações do já referido encontro da Unicamp:

... meu último livro, que saiu em 78, é um livrinho pequeno, porque a minha poesia foi ficando pequena, foi diminuindo o tamanho, e sumiu. O formato começou a diminuir também, e acabou. Nunca mais fiz nada. (p.8)

A solução pessoal de Cacaso, ter-se debruçado sobre a composição de letras de canções, longe de encerrar a discussão a aprofunda ainda mais, se se leva em consideração que sua trajetória é bem demonstrativa do conflito e crise, mas também da procura de saídas, que o discurso poético enfrenta na era da comunicabilidade. Sua trajetória espelha o quanto de instabilidade esta poesia carrega desde o começo, quando sua opção se inicia “muito

⁴⁸ Trata-se do já referido “Tudo da minha terra”, no qual Cacaso analisa a poética de Chacal.

complicada, muito intelectualizada, com pretensão um pouco filosófica” (*Idem*:6), até se chegar à descoberta de que “a identidade esta cindida; os valores (inclusive os estéticos) carecem de credibilidade; as relações são fugazes; o amor é enganoso; o presente é urgente; o futuro é sombrio” (1982:18). A partir daqui, o corolário de seu percurso formula-se logo a seguir: “Está tudo inventado; está tudo por se inventar”.

Eis o ponto de partida para uma outra estética, que não poderia a rigor se apresentar nova ou original pois nascida sob o domínio de um tempo histórico que decreta, através da supervalorização da imagem, uma estetização generalizada da sociedade, saturada agora de “novidades” incompatíveis com o que fora a específica criatividade da obra de arte. Mas, por paradoxal que resulte, não custa ver neste fenômeno de explosão da(s) estética(s) próprio da sociedade dos *media*, uma concretização acirrada e torta - Vattimo chama de *perversa* - de uma das aspirações mais caras ao movimento vanguardista, que acreditou, no seu anseio de tornar a arte *vivível*, na possibilidade de levá-la para fora dos seus limites institucionais tradicionais.

Degenerescência ou distorção, a diluição da arte como esfera específica e sua vivência cada vez mais como estetização da existência, constitui, muito provavelmente, o lugar de emissão do oxímoro de Cacaso. Seguindo-o coloca-se forçosamente uma pergunta, pois, afinal, onde encontrar algum vestígio dessa criatividade aludida, em circunstâncias configuradoras de um *novo* esvaziado de significado pela sua exacerbada proliferação? No processo infundável e arbitrário da rescrita. Como aliás Miguel Sánches Neto (1994) mostra com competência em artigo dedicado ao autor.

Mesmo que o interesse de Sánches passe aqui longe da problemática colocada pela estética pós-moderna e dirija-se, contrariamente, a postular a modernidade da poética de Cacaso, desencavando o tipo de diálogo que se opera entre esta e uma determinada tradição local (107)⁴⁹, a develação de nexos tais é absolutamente pertinente - e, aliás, aproveitável - para uma abordagem como a que norteia às páginas deste meu ensaio. Isto porque o processo

⁴⁹ Na verdade, o colocado por Sánches Neto, e a conclusão a que ele chega, gravitam na órbita da perspectiva estética moderna, para a qual um dos seus fundamentos mais preciosos dá-se na capacidade da obra transcender seu próprio momento histórico. Assim, para o autor, a poesia de Cacaso teria conseguido superar seu momento conjuntural - o chamado período militar - justamente através da rede de relações que sua poética estabelece com a tradição literária local, mecanismo que teria lhe assegurado seu não envelhecimento.

da rescrita traça, como veremos, um perfil em extremo revelador das atitudes diferenciadas que se ordenam em volta de uma expressão estética já não tão tranqüilamente moderna, a começar pela própria dupl'cidade significativa que tal procedimento pode acobertar.

De um lado, a constante remissão a certos núcleos referenciais - autores, obras -, cerne da rescrita, irá nos colocar perante uma primeira evidência: o resultado dessa operação teceria forçosamente laços de continuidade que impediriam, a rigor, a concretização de uma ruptura absoluta com o anterior. Sendo desse modo não se viria implantar uma diferença radical com a estética em vigor, de onde não poderíamos esperar originalidade (“*está tudo inventado*”), pelo menos não do tipo que anuncia a emergência do novo, como poder-se-ia prontamente lembrar a propósito do esfacelamento de padrões estéticos promovido pela explosão dos *modernismos* das primeiras décadas deste século. Posto que até aqui a prática da rescrita não romperia com a modernidade, a dedução lógica a seguir seria instalar tal exercício nos limites desse contexto como mais uma das suas realizações. Conclusão a que chegará Sánches Neto em relação à poética de Cacaso. No entanto, a continuidade que assim se formula nesse “diálogo com a tradição”, não tem nada de aconchegante para quem o assiste, pois da maneira que essa continuidade aparece nos faz lembrar da já clássica formulação da *tradição da ruptura* elaborada por Octavio Paz (1974) para tentar caracterizar a estética moderna.

Sua idéia parte, como se sabe, da negação crítica que a arte moderna realiza de si mesma, e que nos é apresentada pelo poeta e crítico mexicano como expressão de uma consciência histórica. Ou seja, são formas de perceber, sentir, pensar e avaliar o tempo que se vive. Tais formas, ainda segundo Paz, aglutinam-se na arte moderna ao redor de um sentimento e uma prática que advogam pela mudança constante, sendo isso consequência do que o autor chamará de “fenômeno perturbador”: a aceleração do tempo histórico que sensivelmente marca à época moderna, e que a arte vive justamente como uma sucessão de rupturas que termina por configurar uma continuidade, esboçando-se daí o rosto anfibológico da *tradição da ruptura*. “Crítica do passado imediato, interrupção da continuidade”.

Se o anterior nos brinda a inegável evidência de que a arte moderna segue no enalço da vertiginosa necessidade de mudança que o capitalismo traz consigo como garantia da sua

própria sobrevivência, teremos ainda dessa mesma arte uma atitude de não sujeição que irá se manifestar no mecanismo que a fará transcender seu próprio tempo - a crença utópica, que a faz marchar incessantemente para o futuro, onde “reside a suprema perfeição” (196).

Reconhecendo sua dívida à infinidade de elementos preciosos que iluminam as idéias contidas no livro *Los hijos del limo*, a síntese acima é contudo suficiente para voltarmos ao nosso ponto de partida: a natureza da rescrita. Dizíamos, então, que por virtude de tal procedimento a poética de Cacaso não se realizaria como ruptura com a modernidade, o que se obviamente parece deixar sua produção aderida a esta nega-lhe, no entanto, sua forma mais peculiar - isto é, a própria ruptura. Uma primeira incongruência teima pois em se acomodar entre nós, se lembrarmos que o dado distintivo da modernidade artística é a realização de um *novo* duplamente explosivo: “ser negação do passado e afirmação de algo distinto” (Paz: 18), ser *ruptural*. Analisando um dos poemas que ilustram a (r)escrita em Cacaso, Sánches Neto comprova com exatidão que nele a modernidade não aparece “como algo novo, inaugural”. Na medida em que seu método baseia-se num relacionamento intertextual, dialógico, a poética de Cacaso ultrapassaria “a noção de sucessão temporal progressiva” (108), esta concepção basilar onde se assenta a construção do sentimento que sobre o tempo e seu fluir a sociedade moderna edificou. Tão arguta observação de Sánches Neto situa-nos na trilha de desdobramentos extraordinários, que no entanto lastimo não terem sido oportunamente vasculhados pelo autor toda vez que estes, como veremos, terminarão por se afastar do encaminhamento por ele proposto.

Só dentro de uma percepção temporal que acreditou no evoluir progressivo (teleológico) pôde-se desenrolar a negação como prática crítica - *ruptural*- e esta ser criadora, lembra-nos Paz. Se observado em função do anterior, o procedimento utilizado por Cacaso vai traduzir, justamente, o sentimento de não mais se realizar sob tão importante paradigma orientador da experiência moderna; daí que se apresente como absolutamente inoficioso todo esforço intelectual que procure explicar os *desajustes* ou *desvios* colocados por esta poética, através de sua reintrodução naquela esteira. Vejamos.

O mecanismo que se coloca por trás do exercício da rescrita procede de uma concepção do presente lucidamente antevista por Sánches Neto nos textos de Cacaso, e

definida “não como uma ultrapassagem do passado, mas sim como épocas intercomunicantes” (108); isto é, teríamos aqui o presente vivido e sentido como convergência de épocas diferentes, o que leva a pensar não numa operação negadora mas num gesto de seleção, variação e integração, como pode-se ver, a propósito, em poemas do tipo “*E com vocês a modernidade*”, “*Jogos Florais II*” ou “*Já já*”.

Mesmo quando, como reconhece Paz (*Ibidem*:19), “na arte e na literatura da época moderna exista uma persistente corrente arcaizante”, a aceitação da presença de elementos do passado está sujeita à condição de estes significarem ruptura e mudança do horizonte estético. Por isso esses elementos permanecem a modo de instrumentos do empenho crítico que caracteriza a natureza do modernismo, essa propensão a apagar as oposições e as diferenças entre o antigo e o contemporâneo, que dá vazão a sua vocação para realizar o universal e o eterno. Operação que no nível estético significa também elevar até esse patamar, ou seja, tornar arte, manifestações e/ou objetos de procedência contrária ao contexto culto, erudito e letrado em que aquela circula. A partir daí o procedimento moderno revela sua marcada inclinação a converter tudo em norma, cânone, preceito, numa demonstração de que a finalidade é sempre a mesma, recalcar o diferente, amansar o heterogêneo através da exigência de universalização.

Mas a rescrita que se planta diante de nós, filha como parece de uma outra percepção temporal, não se encaixa nesse proceder. Pelo contrário, ela oferta-se como território de confluência de estilos vários, não importando-lhe se opostos ou contraditórios, pois deixa-os coexistir em igualdade de condições. Temos na rescrita que assim se formaliza uma explosão do centro, sua multiplicação em diversos núcleos, que são as fontes diversas que a inspiram, uma estética descentrada que se vive como oscilação incessante, sem que se proponha a escolher entre um ou outro dos elementos que a viabilizam⁵⁰.

⁵⁰ Mesmo quando no plano geral a poética “marginal” tenha criticado realizações estéticas de um passado recente, são variados os exemplos que atestam a sua não hesitação na utilização de certos recursos vindos do concretismo, da poesia semiótica ou visual, e mesmo do poema objeto; sem esquecermos do que absorvem da vanguardia, ou de poetas como Bandeira, Drummond, e até João Cabral.

E PARODIANDO ANDAMOS...

O que até aqui usufruímos do artigo de Sánches Neto eleva-se na verdade a importante tema de reflexão, que tem perpassado toda a discussão em torno da problemática estético-literária mais recente, essa que preenche o assim denominado espaço pós-moderno. No seu trabalho, Sánches identifica em Cacao a técnica de “parodiar outra paródia” (111)⁵¹, o que já seria suficiente para emoldurar esta produção no tipo de utilização que a estética pós-moderna vem realizando do recurso, pois como diz Manfred Pfister (1991:16) o específico da paródia pós-moderna é o seu recurso à “cita citada” ou à “cita à segunda potência”.

Dentro do *imbroglio* que o tema certamente envolve, o consenso, porém, parece se estabelecer na confirmação de um uso diferenciado daquele da paródia clássica; uso que já foi definido de “parasitário” pelo seu nivelamento por baixo (Pfister,1991), de “pastiche” pelo que teria de prática neutral, ou seja sem vocação crítica (Jameson,1986), e até mesmo de “paródia trivial” para diferenciá-lo da “paródia séria”, esta um instrumento de crítica ideológica (Freund, citado por Moser,1992). Guiados pelo anterior, é evidente que o uso mais recente define-se pela sua não negatividade, ou, por outras palavras, pela sua função não completamente adversativa ou transgressora, essa que se reconhece nas consabidas dicotomias do sério/ridículo, elevado/baixo, forma/conteúdo, imitação/transformação, que constituem o cerne da tradicional função crítica paródica.

Descreve-se até aqui um panorama que o olhar moderno poderá considerar de perdas, mas que do ponto de vista epistemológico torna-se ainda mais interessante quando sabemos que os procedimentos intertextuais pós-modernos não mais permanecem como registros secundários, próprios ao gênero menor que a paródia sempre foi. Tais procedimentos elevam-se agora a princípios construtivos centrais, que passam a ser exibidos em primeiro plano até alcançar o estatuto de uma “autoconsciência auto-reflexiva”

⁵¹ Esta observação tem um antecedente em Clara Alvim, quem no posfácio à primeira edição de *Beijo na Boca* anota: “A autoria e o poema mesmo se fazem e se escondem no atíçar a luta não só de estilos, mas de paródias contra paródias”

(Hutcheon,1989; Pfister,1991)⁵², condição que, esteja-se ou não de acordo com esta modalidade, obriga hoje a reconhecer este uso como meio construtivo relevante. Um fato que, aliás, viria desfazer a pertinência de certas opiniões afoitas sobre a suposta incapacidade técnica e o comodismo generalizado que teria grassado no conjunto da prática “marginal”.

Sendo que técnicas e procedimentos construtivos envolvem formas de percepção referidas em último termo a um modo particular de olhar para a existência e a experiência humanas, resta, então, tentar elucidar as implicações e derivações, intra e extratextuais, contidas nessa modalidade de rescrita submetida a um uso intertextual e paródico *desajustado* dos critérios modernos.

Assim, pois, se em Cacaso o aludido procedimento dá curso a um “diálogo com a tradição”, o que introduz a relação parodiando/parodiado, esta última não se efetiva a modo de uma superação crítica da matriz parodiada. Parece constituir antes uma sorte de adesão, de pacífica apropriação, como se tão só pretendesse “estimular sofisticados prazeres do dispar e heterogêneo” (Pfister,1991:22). Colocação esta não muito distante daquela “luta de estilos” observada por Clara Alvim. Vejamos, a propósito, dois poemas em extremo ilustrativos; o primeiro *E com vocês a modernidade* do livro **Beijo na boca** (1975), o segundo *Jogos Florais II de Grupo Escolar* (1974).

*Meu verso é profundamente romântico.
Choram cavaquinhos luars se derramam e vai
por aí a longa sombra de rumores e ciganos.*

*Ai que saudade que eu tenho de meus negros verdes
anos!*

E com vocês a modernidade não esconde as linhas diretrizes que o inspiram. Seu explícito reconhecimento ao movimento romântico, declarado não apenas no primeiro verso como confirmado na rescrita do românticíssimo verso inicial de *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu, mistura-se a uma dicção que traz a tiracolo a ressonância modernista na cadência solta

⁵² É interessante assinalar a momentânea coincidência de dois autores entrincheirados em posturas interpretativas diametralmente opostas, que definem em Hutcheon uma reabilitação dos usos intertextuais e paródicos das manifestações contemporâneas, enquanto que em Pfister a sua mais plena condenação.

dos dois versos intermediários. Para o leitor mais avisado o panorama se estabelece na codificação dialógica, que leva para dentro do poema a recuperação antropofágica do “*meus oito anos*” do **Primeiro Caderno do aluno de poesia** de Oswald de Andrade. Se neste o gesto oswaldiano permite-se libertariamente ficar na órbita da saudade e a recordação românticas, sua originalidade vai se manifestar no quebre dessa mesma aura romântica através do que se poderia chamar de intervenção prosaica, manifesta no acirramento do dado local - a rua de Santo Antônio e a preferência pela bananeira - e na dupla negação do laranjal e da correção gramatical (“sem nenhum laranjais”).

De tal forma Oswald nos remete a uma transgressão dos versos originais, e nos faz visualizar “a contribuição milionária de todos os erros”. É desta maneira que o procedimento intertextual oswaldiano executa plenamente a sua realização paródica moderna, com seu mecanismo de absorção/destruição/construção. Mas não esqueçamos que neste mecanismo radica o próprio fundamento da sua concepção *antropofágica*, materializada na tão prestigiada figura da síntese, esta fusão de elementos opostos que na sua aspiração à universalidade tem funcionado ao longo da modernidade como o lugar de conversão ideal de “todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”⁵³. A operação sintética define-se, pois, original e originária do *novo* por dar curso a procedimentos e visões que procuram a negação/superação de estruturas mentais, perceptivas e sensíveis precedentes. Enfim, como formalização conceptual é possível dizer que a síntese propõe um projeto de conquista do porvir, que faz evidente sua carga utópica.

Perante tais antecedentes, surgidos à sombra do próprio “*E com vocês a modernidade*”, não é tão notório neste o tipo de originalidade que a rescrita moderna canonizou no seu desejo de constante superação das marcas da tradição. As marcas deste poema de Cacaso parecem-me apontar para um tipo de desvio refratário a uma assimilação pelo padrão moderno, dentro do qual acredito vê-lo boiando incomodamente, seja porque os critérios do molde ora resultem-lhe folgados, ora demasiado estreitos. A “citação à segunda potência” (a “paródia da paródia”) implementada pelo seu autor é uma técnica de diluição do

⁵³Na verdade, é a maneira como Oswald de Andrade (1978) refere a sua idéia da antropofagia, formulada no seu *Manifesto Antropófago*. Uma referência ao papel da síntese também encontra-se no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, quando se diz: “O trabalho contra o detalhe naturalista - pela *síntese*”.

impacto transgressor, pois enfraquece a consabida carga adversativa que tradicionalmente caracteriza o procedimento paródico. A mesma modalidade será reencontrada em “*Jogos Florais II*” que dialoga não já com a versão primeva de Gonçalves Dias e sim com a alteração (Palmeiras/Palmares) introduzida pelo “*Canto de regresso à pátria*” também de Oswald de Andrade.

*Minha terra tem Palmares
memória cala-te já.
Peço licença poética*

Belém capital Pará.

*Bem, meus prezados senhores
dado o avançado da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho.
(será mesmo com 2 esses
que se escreve paçarinho?)*

Perceba-se como, numa extraordinária demonstração de poder de condensação, Cacaso ainda introduzirá neste primeiro quarteto a citação de um dos versos de uma quadrinha de Manuel Bandeira, *O amor, a poesia, as viagens*, que este por sua vez toma de empréstimo de uma quadra popular do folclore brasileiro⁵⁴. A modificação que se segue, configurando novamente um *erro* - tão ao gosto de um Oswald de Andrade, por exemplo -, faz-se não sem antes solicitar a vênua do texto matriz (“*peço licença poética*”), de maneira tal que o gesto que irá deformá-lo constitui mais do que um ato de infração transgressora, potencialmente crítico, alguma coisa do tipo “*vamos caminhar juntos*”⁵⁵. Aliás, uma atitude irmã da que aparece no

⁵⁴ Este rastreamento é a rigor levantado pela inspirada análise de Sanches Neto. O poema de Bandeira encontra-se publicado em *Estrela da Manhã*.

⁵⁵ Dada a quantidade de referências não tão veladas que o poema contém, seria plausível uma leitura mais ideológica já desde os seus primeiros versos. Considerando o momento de repressão e sufoco que para a época se vivia, a troca de Palmeiras por Palmares e a exigência de apagar a memória, isto é reprimir a lembrança de episódios históricos de sublevação e revolta, configuram base suficiente para uma tal leitura. Os versos de encerramento, além de ratificar o anterior, pois Jarbas Passarinho foi o redator do texto do AI-5 e nesses anos Ministro da Educação, mostram que o poema é o território do comportamento ardiloso e matreiro (“*o poeta sai de fininho*”) do seu sujeito, que *sonsamente* finge ignorância (“*será mesmo com 2 esses/que se escreve paçarinho?*”) e embriaguez para lidar proveitosamente com condições adversas.

poema precedente, em que o aceno de transformação paródica corresponde a um acréscimo ou adição (“negros”), que não comporta propriamente oposição. A expressão constitui mais uma adesão que se propõe, diferentemente do verso original, a destacar um paradoxo: saudade do que não foi tão bom. O anterior irá se ajustar ainda à intenção simplesmente confirmativa manifesta de saída no título do poema, a todas luzes o anúncio de uma apresentação. “*E com vocês a modernidade*” é, pois, como diz Sanches Neto, na trilha de Clara Alvim, uma confluência e apropriação de estilos, só que é justamente isso o que separa o tratamento paródico tradicional desse que vem se impondo com as chamadas práticas estéticas pós-modernas. Uso e finalidade aos quais Frederic Jameson (1986:115), por exemplo, deu, numa avaliação inteiramente desfavorável, o nome de “pastiche” por identificar aí o que acredita ser “a canibalização ao acaso de todos os estilos do passado”.

Alargando a partir daqui nosso leque de observação, é possível acharmos o mesmo tratamento em alguns outros casos, que podem chegar a mostrar o “diálogo” estabelecido não apenas no campo das relações intertextuais como também nas de tipo interdiscursivo e mesmo de estilo. Um poema bastante citado de Isabel Câmara pode ilustrar o anterior:

*Quem diante do Amor
ousa falar do Inferno?
Quem diante do Inferno
ousa falar do Amor?
Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire.*

A alusão aos versos da conhecida música de Antônio Maria, ilustre expoente da nossa melodramática musical, no melhor estilo “dor de cotovelo”, é a todas luzes o que poder-se-ia definir como uma incorporação de elementos do registro massivo ao registro poético. Até aqui nada de surpreendente, pois acatando a preceptiva tradicional o fato poderia ser visto como a introdução desse “estilo baixo”, através do qual a intertextualidade paródica costuma exercitar sua intencionalidade crítica. A transformação que a seguir se executa obedece, como pode-se ver, à substituição de um sintagma (veja-se o último verso) que muda o contexto de

enunciação através da referência culta que se acresce com o nome de Baudelaire. O efeito paródico consiste aqui em juntar a carência e fracasso afetivos, *leit motiv* da canção, à falta de reconhecimento profissional, sugerida através da menção do poeta francês. Inclusão esta que em relação aos limites do conteúdo da música vai denotar a expansão destes, pois agora não só se fracassa no amor como na profissão. Mas isto quer dizer que, mais uma vez, o envolvimento paródico não se realiza nos termos adjudicados pela sua efetivação moderna, quando sua forma imitativa foi apreciada por desenvolver-se na órbita da polêmica ou da crítica, e por contribuir ao fortalecimento do chamado “ethos negativo” relativamente ao objeto de citação (Moser, 1992)⁵⁶. Seria por esta via que a paródia proporia, pois, a destruição e superação do seu motivo de imitação, e a criação de uma nova situação. Uma ação que expandiria seus efeitos para além da referência textual ou discursiva, abrangendo segmentos extra-textuais vinculados aos valores que preenchem os espaços social, político ou ideológico.

À luz do anterior, a operação paródica do texto de Isabel Câmara parece ficar aquém dessa realização, toda vez que as referências culta e popular-massiva que aí estão ficam lado a lado, num *tête-à-tête* tão íntimo que não privilegia um ou outro registro. Desativa-se com isso a célebre contraditoriedade dicotômica “estilo elevado/estilo baixo”, pois o que se vê é a afirmação de ambos os termos da oposição. De maneira similar, não se escolhe, ou se define, entre as situações colocadas pelos dois dísticos iniciais - o Amor, o Inferno -, na medida em que a relevância que as duas parecem ter quando atualizadas, impediria a menção ou lembrança da outra. Ao que parece é nesse sentido que o poema aceita a irrupção da última estrofe - o bem e o mal, o inferno e o amor, são tão semelhantes no seus efeitos quanto pode ser legítima a expressão de um sentimento via Baudelaire ou Antônio Maria. Daí que o gesto da opção torne-se inviável por irrelevante, e a expressão paródica termine realizando-se como “prática do indeciso” (Moser, 1992), no convívio de dialetos.

Entretanto, repare-se que a substituição sintagmática de um dos versos complementares da canção operada pelo mecanismo paródico, utiliza-se da figura do exagero

⁵⁶ T.S. Eliot, por exemplo, vale-se do recurso em *Wasted Land*. Numa das suas passagens (“*Uma partida de xadrez*”) o eu lírico refere “esse ragtime shakespeariano”, alusão a uma conhecida canção americana, de muito sucesso em 1912. Porém, como diz Pfister (1991: 17), a principal intenção aqui é “desmascarar como triviais e banais os produtos da indústria do entretenimento”. Daí que a canção, quando comparada a Shakespeare, Baudelaire ou Wagner, seja “desdenhada como demasiadamente ligeira e superficial”.

para se diferenciar daquela que é sua matriz. A dimensão do fracasso tem, assim, sua imagem final aumentada no despropositado desejo de se comparar à figura excelsa de Baudelaire. O que torna a situação emocional do *eu* lírico melodramática em extremo ao lhe acrescentar um pingo de ridículo, que é a forma/efeito de exacerbar a impossibilidade (a frustração da que já falamos?), mas também de ocultá-la por trás da pitada engraçada que o exagero da comparação incorpora. Toda a armação paródica fecha-se, então, sobre o próprio poema, daí que também por esse lado barre-se o consabido sentido crítico ou polêmico que se supõe este recurso literário projeta para a realidade além-texto. Fora isso, as ressonâncias do poema ficam por conta do elemento lúdico implicado na vontade de, como diz Cacaso, brincar com uma forma⁵⁷. É essa postura por certo a que reencontraremos na voluntariosa equiparação que terá lugar nos versos de encerramento deste poema de Ledusha:

*barriga latindo de tédio
sério desequilíbrio emocional
em média leio dez livros por dia
ao mesmo tempo.
antes de dormir
caso mme bovary com nelson rodrigues
e estamos entendidos.*

Uma *bricolagem* de sensações e atitudes marcantes na existência da talvez mais famosa personagem de Flaubert (o tédio que a consumindo leva-a a (se)consumir (em) histórias românticas) e também presentes na trágica e rocambolesca obra rodrigueana, marca a caminhada conjunta das duas personagens. A primeira, fictícia, emblema da literatura universal, o outro, real, tradutor local da patética sentimental que desaba sobre esse anti-herói contemporâneo, meio proletarizado e completamente despojado dos restos de *glamour* que ainda poderiam seduzir em Emma Bovary. A operação de transformação paródica ocorre neste caso por obra da exacerbação desse elemento chave que é a leitura na vida da

⁵⁷ A propósito, vale a pena mencionar o poema Jogos Florais I, no qual Cacaso implementa um “jogo” similar ao de Isabel Câmara, misturando versos da “Canção no exílio” de Gonçalves Dias, com os da música de Zequinha de Abreu, “Tico-tico no fubá”: “Minha terra tem palmeiras/onde canta o tico-tico/Enquanto isso o sabiá/vive comendo meu fubá./Ficou moderno o Brasil/ficou moderno o milagre:/a água já não vira vinho./vira direto vinagre”.

personagem flaubertiana, também como dado de alienação. De maneira tal que a hiperbólica leitura agora anunciada pelo *eu* do poema (lêem-se dez livros por dia ao mesmo tempo) despeja a trilha intertextual para o acolhimento do exagero-mor do texto: o casamento da personagem fictícia com o autor real, que dessa forma ameaha para a atmosfera de sugestões do poema doses maciças de fastio, desgosto, desequilíbrio, alienação e falta de horizontes.

Aliás, a obra de Nelson Rodrigues exala toda um certo quê de morbidez resultante da ênfase com que relabora matrizes da tragédia grega, recontextualizando-as sobretudo nas classes subalternas tão pouco afetas, como se sabe, a disciplinar o *pathos*⁵⁸. Por isso, como no caso do poema anterior, o artifício hiperbólico não procura enaltecer nem rebaixar nenhuma das referências que toma de empréstimo. Não as contrapõe, apenas as reutiliza e resitua - isto é, as junta - para compor um contexto que não se distancie dos que se advertem tanto no romance francês quanto nas peças do brasileiro, e que conformam esse ambiente de infelicidade acima caracterizado. De tal maneira que a recodificação das referências “mme. bovary / nelson rodrigues” funciona antes como realização de um “cantar ao lado”, através do qual os termos se reforçam mutuamente para finalmente acrescer à realidade textual um elemento a mais, sem quaisquer ribetes de antagonismo - a própria parceria de ambos os personagens. O que, parece-me, vem descartar toda tentativa de ver no par a concretização, tão ao gosto do proceder moderno, de qualquer tratamento de tipo antinômico entre o binômio “matriz culta (Flaubert)/matriz popular-massivo (Nelson Rodrigues)”, se ainda se levasse em consideração a facilidade com que a obra do brasileiro se deixa absorver pela *midia* local, que para a década de 70 já a havia veiculado com profusão no jornal, cinema e televisão.

No seu já citado posfácio a **Beijo na boca**, Clara Alvim registra uma observação das mais interessantes e sugestivas, quando, tratando do poema que segundo ela daria a tonalidade ao livro todo, anota como sua característica principal “a da não escolha, face à impossibilidade de opção”. Para a autora esta atitude seria demonstrativa de um fazer estético não interessado em superar o passado, ou se contrapor a ele, e cuja divisa seria, portanto, a de “fique mais de

⁵⁸ Talvez não seja uma temeridade propor sua obra como um gigantesco exercício paródico que deformando e exagerando matrizes clássicas consegue dar magnitude estética às grotescas dessublimadas tragédias do cotidiano.

um estilo, sobreponham-se sucessivamente e brinquem entre si”⁵⁹. É daqui que me parece brotar o gesto astucioso de barganhar às “impossibilidades” cotidianas de todo tipo, um quinhão de autonomia, cujo significado trataremos de desvendar posteriormente, mas do qual já pode-se adiantar estar relacionado ao que alguns têm chamado de *vitalidade*, e outros de simples *voluntarismo*.

Mas voltando à opinião de Clara Alvim, é possível que o leitor memorioso esteja reconhecendo nela uma suspeita proximidade com a versão dessa figura des-historizante que segundo Jameson seria o “pastiche”, assim como também identificando o procedimento que vimos se desenrolar nos poemas de Isabel Câmara e Ledusha. Pensando dessa forma, o atento leitor estará corretíssimo, pois enquanto elementos de descrição tanto Alvim como Jameson reconhecem os mesmos traços, separando-se, entretanto, e notadamente, na avaliação e julgamento deles, obviamente resultado de interpretações diferentes sobre objetos que mostram-se também diferentes. O que pensar a esta altura?

E PARODIANDO CONTINUAMOS...

Insistindo na utilização da paródia por parte da estética pós-moderna, e pretendendo repensar seu funcionamento mais atual, Walter Moser (1992) se remonta à história da palavra para mostrar-nos a seguir o quadro das três acepções do prefixo “para”. Relacionam-se esses três significados a correspondentes operações de *deslocamento* (“cantar conforme”), *adição*

⁵⁹ Outro bom exemplo disso seria o poema *Há uma gota de sangue no cartão postal*, do livro *Beijo na boca*, no qual Cacaso *bricola* um texto com referências emprestadas, segundo levantamento feito por Samira Y. Campedelli (1995), de Mário de Andrade, Gonçalves Dias e de compositores populares como o trovadorista maranhense Catulo da Paixão Cearense, e Vicente Paiva. Eis o texto completo: “eu sou manhoso eu sou brasileiro/ finjo que vou mas não vou minha janela é/ a moldura do luar do sertão/ a verde mata dos olhos verdes da mulata/ sou brasileiro e manhoso por isso dentro/ da noite e do meu quarto fico cismando na beira de um rio/ na imensa solidão de latidos e araras/ lívido/ de medo e de amor”.

(“cantar a mais”) e *oposição* (“cantar contra”), dentre as quais, como já o leitor estará supondo, só esta última constitui o cerne da moderna definição do proceder paródico.

Se uma das características da modernidade estética é a efetivação de um impulso crítico através do qual superar seu próprio tempo e se projetar utopicamente no futuro - seu “ethos negativo”-, nada mais coerente que ela tenha privilegiado uma função adversativa na paródia e recalcado as outras duas. Entretanto, como vimos acontecer nos poemas precedentes, são estas primas pobres as que começam insistentemente a desalojar essa função da sua posição privilegiada. Situação à qual alguns estudiosos irão reagir com espanto, pois acreditarão ver desaparecer nela o único elemento - “amputada do impulso satírico”, dirá Jameson - que justificaria a existência de discurso secundário que a paródia sempre teve. Para este grupo de críticos, a elevação de qualquer procedimento imitativo (intertextual, paródico, ou mesmo de citação) que apenas se detenha em operações de justaposição - essa “canibalização ao acaso” - só poderia dar lugar ao que um destes críticos chama de “literatura de recheio”: “uma manobra de engenharia social que ajuda a reprimir nossas angústias”, e em virtude do qual seria até bem-vista pelo poder (Pfister, 1991: 22)⁶⁰.

Sabemos que a história do *modernismo* mostra uma extraordinária propensão para privilegiar o elemento “clássico” e canonizado quando precisa de um interlocutor no passado. Ou que sua utilização das referências vindas da cultura popular e/ou massiva manifesta-se numa atitude entre irônica e depreciativa, caso não exista o interesse de elevá-las a sua própria estatura, quando já as terá esvaziado de seus conteúdos originais e consagrado ao panteão do cânone. Foi precisamente através deste trabalho de transfiguração - “a contribuição milionária de todos os erros” - que a modernidade estética pôde integrar os opostos, reunindo-os na figura da síntese.

Contudo, é este o gesto que a estética marginal desconsidera quando “não escolhe” e “sobrepõe” estilos, enunciados, e até situações; de modo tal que, vendo-nos na necessidade de

⁶⁰ As colocações de Pfister focalizam na verdade o “movimento pós-modernista estadunidense”, sobre o qual começa dizendo: “O carnaval que este põe em cena já não ameaça nenhuma autoridade; pelo contrário, esse carnaval é tolerado e ainda bem vindo por aqueles que estão no poder, pois ajuda a afastar as mentes das pessoas dos fatos que deixam em perigo a vida e que, no entanto, são fartamente provocados por eles mesmos detrás do cenário (...) A arte pós-modernista ameaça degenerar no que o consumismo pós-moderno e a indústria do entretenimento já são”. Como se vê, são pontos de vista familiares aos que se encontram em “Poesia ruim, sociedade pior”.

articular uma primeira conclusão, devamo-nos render à opinião de Pfister segundo a qual não mais se trata de “Pato Donald **ou** Dante”, mas de “Pato Donald **e** Dante”, “propaganda de TV e Corneille”, “fast food e haute cuisine”⁶¹. A observação é anotada, no entanto, com marcado descontentamento dado que, para o autor, tal postura termina por constituir uma perigosa confusão e indistinção de hierarquias avaliadoras do alto e do baixo, do certo e do errado, que passariam a ser substituídas pela mais absoluta arbitrariedade. Uma situação similar a essa que Vinicius Dantas (1986:42), por exemplo, vê sendo promovida na década de 70 pelas poéticas então atuantes no Brasil, nas quais “o mais antigo e o mais vanguardista ficam, ao mesmo tempo, desqualificados e confundidos”. Entretanto, não se demora em perceber que os padrões e hierarquias que dão sustentação a estas conclusões encontram-se fortemente amarrados ao modelo de avaliação instaurado pela modernidade, basicamente no que diz respeito a duas de suas categorias mais importantes: a que no plano das formas estéticas tem a ver com o novo, e no plano das implicações ideológicas, à crítica do presente.

Mas parece termos trafegamos todo este tempo por um universo estético marcado pelas reutilizações e reciclagens, onde o “novo” não se configura uma procura (Buarque 1981:101), uma das razões pelas quais um bom número de críticos literários, não sem um certo argumento, ordena seus exemplos na prateleira dos “neo”⁶² (romântico, vanguarda, beletrismo, retórica, lirismo). Uma remissão quase sempre justificada pelo processo de diluição, ou, como diz Vinicius Dantas (*Ibidem*:41), pela “deterioração crítica das estratégias vanguardistas, a desativação do arsenal de recursos técnicos e dos projetos de criação” que, segundo um tal ponto de vista, estas manifestações teriam efetivado. Aliás, é o que o levará a falar em “poesia de subtração”, expressão que irá coincidir nos seus elementos descritivos, não assim nos de avaliação, com uma outra usada por Flora Sussekind (1985), que também observa na literatura do período uma inclinação ao “procedimento menos”⁶³.

⁶¹ Poderíamos acrescentar a esta lista a dupla “Batman Baudelaire” com a qual Roberto Piva inicia seu poema “*Quando severas ansiedades predominam mas a depressão é afastada*” (Buarque, 1982:59).

⁶² José Guilherme Merquior (1982) vai falar em “transvanguarda” e definir o texto “marginal” como “neto agriço do poema piada de 22”.

⁶³ A autora informa ter tomado a expressão de Haroldo de Campos, e diferentemente de Dantas não se manifesta contrária ao procedimento. *Op. cit.*: 66. Já Luiz Costa Lima (1978) resenhando a poesia de Geraldo Carneiro irá denominá-la “poesia do falho”, sem que tampouco exista nisso julgamento negativo.

Certamente, dá-se aqui algo semelhante ao ocorrido entre Alvim e Jameson, com a ressalva de tratar-se agora de dois críticos brasileiros debruçados sobre a mesma manifestação estética. Fiquemos por enquanto com este aspecto descritivo apontado por ambos os críticos, e vejamos como ele se sustenta. Esta “poesia de subtração”, que em princípio Dantas observa na produção de Régis Bonvicino, origina-se é claro em procedimentos de fatura que o crítico hesita em definir como técnicos por acreditar tratar-se de soluções empobrecedoras, subtrativas da dimensão transfiguradora que corresponde explorar à palavra poética. Da maneira, pois, como o assunto é enfocado parece ser justamente a técnica o que se ausenta de tais procedimentos, que se dirão assim apenas aptos a mostrar a “experiência nua e literal”, “o mundo e a vida *tout court*”. A partir desta base, o autor irá identificar ainda a figura do “autoplágio” no próprio Bonvicino, a destruição da paródia e seus efeitos críticos, com a sua substituição pelo *pastiche* em Salomão e Chacal, e o que ele chama de *resíduos* vanguardistas como o seu resultado final. Vê-se assim, entre outras coisas, o espírito nada inovador que teria acompanhado a poesia da década; espírito aliás assumido sem delonga por alguns de seus autores, o que torna o assunto ainda mais melindroso pois lhe acrescenta uma ênfase proposital e consciente: Glauco Mattoso cultivava o plágio de maneira sistemática, Waly Salomão divertia-se com a prática “surrupiadora”, enquanto Leminski pergunta se em poesia novidade é tudo, e ainda, ironicamente, se poesia progride⁶⁴.

Esta, digamos, falta de novidade subjacente à idéia de uma poesia de subtração conecta-se certamente à presença nela do que poderíamos definir como resíduo, restos, sucata; um trabalho com materiais que bem se associam aos que a fábrica expelle depois da produção, ou rejeita por defeituosos. O anterior, já sabemos, foi muitas vezes interpretado como diluição do esforço criativo - esses restos de experiências (os “restos mortais” de Berh), de linguagens (Cacaso, Chacal), de técnicas (Leminski), que terminariam por se encontrar nesse processo de canibalização aludido por Jameson, para dar lugar a essa concepção *pastichenta* que tenta

⁶⁴ Mattoso declara: “Eu parto do princípio de que sou um plagiário, e não respeito a propriedade intelectual de ninguém... Como plagiário eu mexo com coisas minhas e dos outros ... Eu ponho o meu nome embaixo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras pessoas em coisas que são minhas” (**Remate de Males**, N. 2: 01). O título **Gigolô de Bibelôs** que reúne alguns dos textos mais significativos de Salomão, entre os quais *Me segura qu'eu vou dar um troço*, integra na verdade outros dois sub-títulos: **Ou surrupiador de souvenirs Ou Defeito de Fábrica**, figuras que navegam entre o parasitismo e o deficitário. A declaração de Leminski aparece em **Arte em Revista** (No.8).

explicar a paródia pós-moderna, seu corolário. Mas não esqueçamos que o processo de *diluição* que assim se instaura, revestido por esta paródia “sem densidade”, transporta um universo de perdas; universo, como o leitor lembrará, tematicamente registrado em muitos dos poemas aqui citados. Lembrando pois o que aí encontramos, é permitido imaginar - ou supor, para melhor nos entendermos com o rigor acadêmico - que o que se sente como diluição e se mostra como resíduo, talvez esteja incorporando o *novo* pelo avesso; isto é, focalize esse seu lado mais exacerbado e morbidamente exaltado, que a própria modernidade lhe conferiu e que se deixa ver justamente nos *restos* que ela joga continuamente fora. Como tantas vezes a sociologia tem confirmado, o nosso entorno é um imenso depósito de detritos do novo, não apenas de “novidades” industriais - sem serventia real garantida - mas de atitudes, comportamentos e *modas* sociais; um mercado que tendo inventado tudo, continua a inventar, para saturado de oferecimentos - objetos e serviços - nos afogar nele, atraindo-nos com o canto de suas promessas de sucesso, prestígio e realização pessoal. É pois na montanha de detritos e de sucata que o mercado - a sociedade do consumo - expele que se pode corroborar quanto esta é instável.

Mas dizíamos em algum lugar deste ensaio que os resíduos encontram-se carregados de significados, e isso não apenas para o pesquisador que os vasculha com olho crítico, mas para o homem que deles se aproveita com espírito criativo. Assim, talvez aquele tão comentado oxímoro de Cacasos possa agora também ser lido como alusão à necessidade de reutilizar (rescrever), ou plagiar no caso de Mattoso, o que já existe ou existiu (“o mais vanguardista e o mais antigo”), não para dar-lhe um sentido inovador, o que seria mais um *novo* produzido, mas pela simples e nada lucrativa atividade do divertimento, do passar-o-tempo⁶⁵. Isso, não esqueçamos, dentro de um universo regido por prementes solicitações à produtividade, às quais nem mesmo a atividade artística escapa. Daí, então, que a improdutividade lúdica adquira um teor significativo de grande importância.

Parece-me que é esse o lado pouco visto do procedimento paródico que muitos destes poemas acionam. Assim, a modalidade paródica pela qual se opta incorporaria algo a mais do que essa diluição de procedimentos que desemboca na falta de um estilo pessoal;

⁶⁵ “É assim que eu encaro a poesia: uma maneira de passar o tempo e me ocupar”, diz Mattoso (**Remate de Males**, N. 2: 01).

sendo ela a “opção de quem não tem opção” é, por um lado, recurso construtivo que possibilita recolher esteticamente a instabilidade de um contexto alucinado pela produção e substituição de novidades. É, portanto, elemento a mostrar na estrutura do poema o universo de perdas no qual ele se insere, e a condição menoscabada do sujeito que habita esse espaço. Mas também constitui ao mesmo tempo, o modo através do qual poema e sujeito conseguem se inserir de maneira artilosa nesse espaço constritor e disciplinador que é o da produtividade. A tática do “cantar conforme” é o recurso de barganha do *eu* achincalhado perante o poder superior, pois ela absorve o próprio instável para torná-lo meio de obtenção de ganhos. A flexibilidade do que não cria raízes - a perenidade e estabilidade do “estilo pessoal” moderno - permite uma capacidade de acomodação maior no presente, coordenada temporal que é a do cotidiano, e onde o “está tudo por inventar” acontece. (Sobre)viver o dia-a-dia é o desafio e o risco de uma poética sem utopia, de um exercício que sabe do desluzimento do seu amanhã, e por isso precisa aprender a “inventar o cotidiano”, viver o *aqui* e *agora* do presente. Seja-se, então, oportunisticamente Dante e Pato Donald, se isso facilita os sucessivos processos de acomodação através dos quais se faz possível atuar no contexto da vigilância⁶⁶. É assim que a *vitalidade* “marginal” pode-se entender finalmente como esta forma manhosa (o paródico “cantar conforme”) de intervir nos sistemas de disciplina - na imposição e racionalidade do discurso legitimado - sem auspiciar o confronto direto com eles. E é essa tática a que nos chega transvestida nos modos do espontâneo e do voluntarismo.

O PROJETO TOTALIZADOR

⁶⁶ É claro que esta situação sempre poderá ser explorada pela “rede da vigilância” para o seu próprio benefício, como aliás é o enfatizado por Pfister. O que, porém, procuro estabelecer aqui é uma outra provável significação, que não anula mas convive com a primeira.

A partir da trilha proposta pelas anteriores reflexões, parece inadmissível não testarmos, então, uma nova luz sobre alguns traços já aqui referidos, e que dizem respeito ao imediatismo, à escassa elaboração programática, ao caráter dispersivo e espontâneo, à desorganização e desorientação - a chamada "geleia geral"- que muitos críticos detectam nesta poética e que alguns irão imputar à inexistência de um projeto ou programa preestabelecido e de cunho totalizante.

Esta circunstância, que costuma ser vista como mais uma prova da inconsistência poética dos "marginais", ocasionou em Heloísa Buarque uma das *impressões* que reputo mais acertadas para desencavar as suas possíveis implicações; isso inclusive quando a autora, para felicidade minha, não se tenha demorado na exploração do amplo espectro de razões que explicariam dito proceder. Argumenta Buarque de Hollanda que "a exigência por parte da crítica de uma definição programática dos novos poetas evidencia uma falta de perspectiva global do problema", na medida em que seria justamente na ausência de programa onde se concentraria a força subversiva da sua prática (1981:102). Enveredando por uma leitura não convencional, mas sem expor outras motivações que consolidassem sua interpretação, a afirmação não se mostrou o suficientemente sólida como para fazer frente as visões contrárias, que continuaram insistindo na idéia de que a falta de uma sistematização programática devia-se apenas a essa "aceitação conformista da experiência cotidiana", a partir do qual só é possível uma "estetização do banal"⁶⁷.

Contudo, no caminho que tento demarcar é impensável não aproveitar a deixa da autora carioca, pois a todas luzes estamos aqui frente a um acontecimento que "desordena" a pauta do habitual encaminhamento literário. Sendo assim entende-se que o fenômeno transborda os limites do meramente estético, na hora em que *mouros e cristãos* aludem precisamente a um certo tipo de "experiência cotidiana", a qual, cabe-se pensar, fragua-se, como toda experiência, em condições sociais específicas a partir das quais irão se modelar os diferentes padrões de sensibilidade e o imaginário dos diversos grupos sociais. É o que nos obriga a procurar elementos de análise e subsídios de interpretação não exclusivamente

⁶⁷ Simon. I. e V. Dantas (1985: 56, nota no. 15).

vinculados à órbita literária, mas que sem dúvida, feitas as devidas mediações, poderão a ela se referir para lhe ampliar o significado.

Mais uma vez o paciente leitor estará reparando na abusada intromissão neste meu discurso dessa presença iniludível que é o cotidiano, e quem sabe já suspeite que é nele onde pode-se encontrar boa parte das respostas que buscamos. Para a própria Heloísa Buarque, “a marginalidade deste grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano” (1981:102). Sugestiva observação que, não obstante, se me fosse permitido, modificaria para dizer que a marginalidade literária do grupo provêm - e acredito que se explique em última análise - da forma como estes poetas percebem, reagem e encaram o viver cotidiano através de maneiras nem sempre necessariamente conscientes. Todavia, a modificação aqui perpetrada não empana a apurada sensibilidade da autora, cuja intuição sobre a presença do cotidiano encontrará semelhantes entre observadores e estudiosos de outras áreas da prática social.

Neste sentido, cientistas sociais têm se voltado nas últimas décadas para esse espaço, à procura também de respostas a fenômenos específicos do comportamento social que começam a balançar as estruturas do tradicional paradigma de interpretação utilizado por esta disciplina. Debruçando-nos sobre tais estudos⁶⁸, surpreende a coincidência entre certas formas inéditas de associação e atuação políticas - de luta e de resistência - implementadas pelos chamados “novos movimentos sociais” e as maneiras como a poesia “marginal” organiza sua intervenção no campo literário. E a primeira constatação a ser feita é, precisamente, a falta de um roteiro diretor que se inspire, espelhe ou reproduza as matrizes constitutivas do consabido modelo de ação global, tradicionalmente vinculado ao desenvolvimento de uma perspectiva de Futuro.

⁶⁸ Além dos trabalhos específicos que aqui referiremos pode-se consultar a revista de estudos sociais *Nueva Sociedad* que dedica seu número 64 a uma ampla discussão sobre as novas formas do fazer político - e a nova imagem que deste se tem surgidas na América Latina nos últimos anos. O editorial já adianta a complexidade do tema quando expressa: “No es fácil enjuiciarlos ni evaluar su espontaneidad y fantasia, ni su forma directa de atuar, ni el estilo profundamente democrático de su organización interna. Quizás su debilidad radique en su inmediatismo, em su carácter, a veces, meramente reivindicativo, lo que les impide lograr una perspectiva nacional y una coherencia duradera, mas aún si carecen de estructuras organizativas. Las ‘ventajas’ son la outra cara de las ‘desventajas’. *La fuerza de los débiles radica también en su debilidad*” (sublinhado meu).

Sabe-se que a pujança da sociedade burguesa moderna, e entenda-se por isso não apenas a classe dominante, mas também o universo de instituições de todo tipo que nela existem, inclusive aquelas que se lhe opõem, se articulou em cima de certos valores - o novo, o progresso - que lhe permitiram impor ao conjunto social a idéia de que o destino da humanidade se traduz num processo de emancipação progressivo e linear; concepção para a qual resulta imprescindível, é claro, entender esse devir histórico como um processo unitário. Ou seja, a História seria una, e sendo assim una seria a Cultura, una a Política, e, por conseguinte, o sujeito social que habita tal universo passa a ser concebido e encarado da mesma forma. A sociedade moderna investiu uma grande dose de energia na fundamentação desta ordem, procedendo dela, então, sistematizações filosóficas, ideologias e estratégias políticas, criações estéticas, que informam e dão sustentação ao imaginário sócio-cultural que lhe é característico, e o qual se materializa em comportamentos e práticas sociais. São essas práticas que sancionaram a validade histórica de operar socialmente através de projetos globalizantes. Assim, até mesmo a resposta política contestatória deveria se articular em torno de grandes programas totalizantes, única maneira de disputa concebível, sempre dirigida por um poder controlador centralizado no partido político, que, exceção feita às práticas anarquistas, alcança curiosamente sua apoteose de órgão representativo nas ideologias políticas de esquerda.

Representatividade, é o que talvez caracterize em último termo o modo de proceder da sociedade moderna. Somos representados por instituições políticas, laborais, culturais, artísticas, religiosas. Mas esta representatividade para se tornar operacional precisa funcionar sob o princípio da uniformidade, o que, sem dúvida, é uma obrigação de escolha de determinados conteúdos, portanto, de abandono de outros. Afinal, o princípio da uniformidade luta contra o *caos*, imagem da “desordem” trazida pelo que não é semelhante, idêntico, pelo que “sai da linha” (a “geleia geral marginal”?); daí que à hora de interpretar e avaliar qualquer atuação e/ou conflito social deva-se invocar a harmonia do mesmo princípio nas categorias de análise. Mas deixemos um cientista social nos explicar como isso ocorre.

Tradicionalmente, nos diz Ernesto Laclau (1986), aquelas categorias têm-se organizado em torno do conhecimento de dois aspectos fundamentais: os sujeitos/agentes e o

tipo de conflito; do primeiro determina-se a identidade (camponeses, operários, burgueses, pequeno-burgueses), de tal maneira que o grupo possa ser classificado de “camponês”, “operário”, etc.; o segundo estabelece-se em razão de um esquema diacrônico-evolutivo, sujeito a uma determinação teleológica, como um movimento subjacente da História (a transição do feudalismo para o capitalismo, da sociedade tradicional para a sociedade de massa). Ou seja, identidade nos sujeitos e unidade no conflito faz com que o espaço político onde forçosamente uns atuam e o outro acontece apareça como um espaço também unificado, uma esfera tida como um nível específico do social, onde a presença dos agentes acontece só como uma “representação de interesses” (41). A prática política assim vista define-se, então, na idéia moderna do fazer “especializado” e eficiente, que cabe executar a uma elite “apta” a julgar o que sejam os interesses de um conglomerado social de “ineptos” ou “incompetentes” políticos. Daí que para projetar uma aparente harmonia conceptual, uma tal prática tenha precisado despachar pela porta dos fundos uma condicionante social decisiva, porém historicamente sufocada pela sociedade moderna: a pluralidade de identidades que coexistem dentro de um mesmo espaço social, vale dizer, a pluralidade do conflito social. O elemento que, justamente, poderia bagunçar o princípio da uniformidade⁶⁹.

Ora, é mediante tal artifício que, no final deste processo de cuidada depuração, surge límpida a legitimidade da representatividade, assim construída por força do prestígio que cobram os grandes tópicos totalizantes, de suposta abrangência universal, operando como elementos aglutinadores de projetos que procuram se manter ativos na disputa do controle do poder. Quem representa? Como já se disse, as instituições. Um exemplo de como isso pode-se ilustrar é lembrado por Rober Scarpit (1973) a propósito dos momentos de crise que desvelam as vanguardas. Para o crítico francês nestas se incuba o procedimento através do qual a sociedade burguesa consegue colocar em questão certos valores que não mais lhe interessam, projetando assim para a totalidade da sociedade, que não participa desse momento decisório, o que evidentemente é decisão de um pequeno grupo. Dito por outras

⁶⁹ Saindo do plano da especulação teórica, a “bagunça” tem-se mostrado em toda sua plenitude nos últimos anos a partir da desmembração do bloco comunista. A explosão de particularismos étnicos, culturais, sexuais, religiosos sufocados durante anos em nome do interesse maior de uma inexistente sociedade unitária, mostra até que ponto esta concepção do social penetra fundo nas estruturas de disputa ou manutenção do poder, sejam estas de direita ou de esquerda. Na América Latina o problema nos é bastante familiar, sobretudo naquelas sociedades de presença indígena marcante, como acontece nos países centro-americanos ou do sistema andino.

palavras, a sociedade burguesa delega numa elite a potestade de erigir e derrocar valores, que pelo procedimento acima descrito passam a terem sancionada sua validade universal, ou seja sua representatividade. E o recurso que finalmente sistematiza esses princípios em metas duradouras, tornando-as de alguma maneira públicas, é o já referido programa ou projeto totalizador.

Mas as observações de Laclau nos trazem a informação de que este panorama está se alterando na percepção e prática de novos movimentos e/ou agrupamentos sociais, que rompem com a unidade desses princípios para reivindicarem, precisamente, a pluralidade de interesses e a variedade de formas de intervenção social; um fenômeno que, permito-me lembrar, bem poderia ilustrar a chamada astúcia tática mencionada por Certeau. No fundo, a nova atitude responde à transformação das condições de vida que todos reconhecemos acontecer com o advento da sociedade de consumo massificada, mas cuja realização presente terminou por contrariar as previsões, sobretudo as de procedência frankfurtiana, que davam por certa a ocorrência de uma homologação geral da sociedade via imposição dos meios de comunicação; todo o qual favoreceria, através das visões estereotipadas assim transmitidas pela parafernália técnica, um controle mais ferrenho dos indivíduos (Vattimo,1991). Pelo contrário, como observa o mesmo Vattimo, a presença contumaz dos meios de comunicação tornou-se elemento catalizador de “uma explosão e multiplicação generalizada de *Weltanschauungen*, de visões de mundo” (13); acontecimento gerado pela própria lógica do “mercado” da informação na sua constante necessidade de dilatação, que requer a incorporação de mais e variados setores; de tal maneira que, segundo o filósofo italiano, um número crescente de subculturas (dialetos) pode agora tomar a palavra, e desenhar junto a isso uma situação “explosiva, uma pluralização que parece ser irresistível e que torna impossível a concepção do mundo e da história segundo pontos de vista unitários” (14). Impossível não admitir que a antiga eficiência e funcionalidade creditadas aos grandes programas totalizantes não seja profundamente afetada por todo este processo⁷⁰.

⁷⁰ Aliás, é o que aponta Marilena Chaui (1982:76) a propósito destes movimentos de pluralidades constituídas, que dificultam a manutenção do “antigo modelo explicativo e do antigo projeto revolucionário”, devido ao que não raro são “considerados pelas esquerdas ‘clássicas’ como desvios pequeno-burgueses, e até anarquistas”

Será, pois, destas “subculturas” de sujeitos anônimos tradicionalmente colocados à margem das grandes decisões de tomada de poder - das que também participa a instituição literária - de onde brotem práticas multiformes - associações de vizinhos, comunidades de base, comitês de defesa, teatro de bairro, produções independentes de coleções, antologias e revistas como as “marginais”, ou seus *shows* e recitais relâmpagos⁷¹ - que, para atingirem algum efeito, não terão mais alternativa do que contrariar frontalmente as bases de antigos padrões de intervenção social, começando pela consagrada sistematização programática. Daí que estas formas mostrem de cara o imediatismo de suas metas, o caráter espontâneo e a impulsividade que as apresentam como ambíguas, descontínuas e até caóticas; características que para o caso que nos ocupa encontram-se pôr trás do “descompromisso” literário que a crítica tanto lhe enfatiza. Porém, esses traços, fartamente associados à poética “marginal”, podem constituir ainda maneiras de rechaçar e fugir ao poder central, seja este de tipo político, econômico ou cultural, e assegurar certos níveis de autonomia⁷².

Glauco Mattoso (1981: 46) que, como já se disse, prefere dar o nome de *desbundados* a estes poetas, nota que eles “*estão realmente à margem do tabuleiro institucional Esquerdas X Direita*”; Leminski depõe na mesma direção quando declara que “*quem quer fazer da poesia bandeira de guerra ou tribuna, errou de profissão e escolheu o instrumento inadequado*”; e Nicolas Behr referenda o argumento quando afirma terem surgido “*como os ‘não alinhados’*”; postura perceptível não apenas no comportamento contracultural que Mattoso identifica, mas também na própria temática poética, como ilustram estes versos iniciais de um poema de Charles:

*O operário não tem nada com a minha dor
bebemos a mesma cachaça por uma questão de gosto*

⁷¹ García Canclini (1993:12) analisando o comportamento cultural nas sociedades latino-americanas nos últimos anos, nota que “*las sociedades civiles aparecen cada vez menos como comunidades nacionales, entendidas como comunidades territoriales, lingüísticas y políticas. Se manifiestan más biem como comunidad hermenéutica de consumidores, es decir, como el conjunto de personas que comparten gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas*”. É o que Vattimo chamará de “*o sentimento de pertença a uma comunidade*”, que o tempo pós-moderno não só evidencia como fortalece.

⁷² Segundo Chauí (1986:77) esse seria o grande tema produzido por estes movimentos, “*o desejo de práticas autônomas e diferenciadas, sem a tutela de organismos partidários, estatais ou empresariais*”.

ou este sarcástico **Comunista** de Tavinho Tavares, que aproveita o comentário incoerente para zombar da rigidez do *engagé* político:

*além de política
você não se interessa
por ballé?*

Júlio Plaza (1980), tocando na problemática do sistema editorial no Brasil, sobretudo a dificuldade do jovem escritor de aceder a ele, lembra como a iniciativa editorial empreendida pelos “marginais”, apesar da sua comprovada limitação na distribuição, inaugurou “formas múltiplas de circulação, ao privilegiar a troca de comunicação estético-informacional entre autores e também por formar um público nitidamente universitário ou anônimo através das publicações (em consignação) nas livrarias”. Como expressará um estudioso dos novos movimentos sociais, analisando em especial sua expressão latino-americana, “são iniciativas na direção de uma sociedade alternativa, representando algo como a ‘parte dos fundos’, não organizada, da esfera social, cuja parte da frente, dos reforços mútuos, sistêmicos e bem estabelecidos, é ocupada pela sociedade dominante” (Evers, 1984:12). Quando Messeder Pereira tenta identificar a procedência do apelativo “marginal” nesta poética, associá-lo, justamente, à postura destes poetas frente à ordem estabelecida: “uma postura - dirá - que não privilegiaria um embate entre, p. ex., os valores do grupo e aqueles dominantes mas, ao contrário, atuaria mais à base de um ‘correr paralelo’, estando de certa forma num outro ‘circuito’ ” (1981:50).

Portanto aquela “não organização” da qual fala Evers, relacionada, então, num primeiro momento à inexistência de programas diretores, e à recusa das grandes diretrizes - sejam políticas ou estéticas - ganha outra dimensão quando se entende que tais práticas não se propõem um confronto direto com as estruturas do poder. Empreitada, aliás, que nem mesmo poderiam sustentar dada a situação desvantajosa em que estes sujeitos se encontram; situação que, finalmente, os levará a desenvolver a *argúcia táctica*, da qual resultam um ótimo exemplo as chamadas *artimanhas* do grupo Nuvem Cigana. O termo - até poderíamos sem muito

esforço creditá-lo a Certeau - distinguia um tipo de espetáculo promovido com o intuito imediato de “levar a poesia para um público novo”: *“festas que fazemos em lugares públicos para chamar gente. Nesse caso a preocupação maior nem é vender livros, mas divulgar o trabalho. (...) a gente acaba até dando livro”*, segundo informa um dos membros do grupo⁷³. Mais do que para o “espetáculo” a *artimanha* capta nossa atenção para o proceder artiloso que impulsiona a cilada - “astúcias de caçadores”, diria Certeau - para “chamar gente”, um público em geral não tradicionalmente afeito à literatura, pego de surpresa em parques e bares, portas de teatro e de cinema, em ações rápidas, imediatas, através das quais, embora o livro não se vendesse, dava-se a conhecer o trabalho. Um outro caso, já registrado por alguns pesquisadores, é o do Flávio Nascimento, chamado “‘o poeta da caixinha’ por ter idealizado uma caixa de cinema artesanal, na qual projeta poemas ilustrados a mão em praças, bares, lançamentos e até no interior de ônibus” (B. de Hollanda e M. Pereira, 1982: 85, nota 60). O autor expõe sua tática:

“Criar no reino do Acaso, de repente aparecer num bar, sacar uma caixa de sonho e espantar as pessoas. Surgir sem programação num bar ou barbearia, num ônibus, na calçada e mostrar a arte. Interromper a rotina com uma súbita intervenção no cotidiano (...) Interfiro no circuito fechado do hábito das pessoas e dos costumes. No bloco do eu sozinho, saio constantemente carregado de objetos, distribuindo a poesia e a arte pelo caminho urbano árido de prédios (...) Todos sabem que ao me ver poderão ganhar um presente de arte que os fará felizes por momentos ...” (Miccolis, 1987: 118)

Reparando bem, ações como as referidas arquitetam-se no subterrâneo, naquela “parte dos fundos” mencionada por Evers, metáfora esta do cotidiano, o contexto onde tais iniciativas se localizam para tentar a criação nele “de pequenos espaços de prática social nos quais o poder não é fundamental”⁷⁴, pois como vimos o imediatismo de suas metas e o sentido pragmático (tático), “ocasional” - aproveitar, como os “marginais”, as filas do cinema, ou

⁷³ Messeder Pereira (1981:97). Tanto Messeder Pereira, no seu já citado livro, como Leila Miccolis (1987) oferecem uma abundante informação sobre estas experiências, os lugares onde elas aconteciam, o tipo de público que as freqüentava e os depoimentos dos organizadores.

⁷⁴ Evers (1984: 14). Em relação à poesia “marginal” o anterior certamente explica uma observação de Heloísa B. de Hollanda, segundo a qual “as discussões que se travam, em torno da questão de ser ou não ser ‘literatura’ o que produzem, não têm, pelo menos até agora, incomodado os autores” (1981:102)

os visitantes do espaço público de um parque - que as inspira torna desnecessário o confronto direto com quaisquer estruturas de poder. Mas esta opção, não se pense que inteiramente abraçada por decisão ou vontade pessoal, pois ela é em grande parte fruto de restrições concretas colocadas aos indivíduos, demanda depois de aceita uma boa dose de criatividade (*o está tudo inventado, esta tudo por inventar*), que podemos ilustrar aqui com a saída *bolada* por um outro núcleo social, este mais diretamente envolvido na produção material. Os operários de uma montadora de automóveis na Grande São Paulo para extravasar seu protesto contra o descaso da empresa no atendimento de petições reivindicatórias, interromperam a produção de um dia sem lançar mão do tradicional expediente da paralisação, e suas conseqüências retaliatórias, “esquecendo” o crachá com a senha de identificação e acesso à fábrica. Multiplicidade de “astúcias contra a racionalidade uniformizadora das classes dominantes” (Chauí, 1986: 77), ou *atalhos*, como argumenta um “marginal” referindo-se à própria atividade, que lhe permitem ir “ pelo desvio e burla(r) todo o esquema editorial montado em cima do livro” (Behr, 1980:9).

Pode-se ver agora a maneira como aspectos decisivos na configuração da atuação dos vários grupos vinculados à poesia “marginal”, estabelecem pontos de contato indubitáveis com toda uma modalidade do agir social que significa em primeiríssima instância uma renovação de padrões sócio-culturais e sócio-psíquicos atuantes *no cotidiano*, como bem explica Evers (12). Entendendo que essa renovação se produz por imposição de um agir tático fundamentado na conquista de pequenos espaços de autonomia, vividos no presente para enfrentar “as agruras do cotidiano”, abre-se uma nova brecha para compreender o porquê do abandono por parte destas manifestações da consabida programática totalizante, tradicionalmente projetada para atingir as altas esferas detentoras do poder dentro do que sem dúvida mostra-se como uma ação estratégica; isto é, de longo alcance e duração.

No espaço da criação estética propriamente dita, a reviravolta que muitos dos poemas “marginais” introduzem, descansa, pois, no tipo de relacionamento que neles se estabelece com o cotidiano, caracterizado como vimos por um gesto que o assume como seu campo de movimentação, lugar de produção e emissão, sem “metamorfoseá-lo fictivamente”. É o que

nos deixa impiedosamente perante seus instantes mais corrosivos. Tal parece a finalidade deste poema de Miccolis:

*como se não bastassem
os seios postiços
o modess me irritando as coxas úmidas
como se não bastassem
as bananas apodrecendo na fruteira
a manteiga rançosa no biscoito
meus passos massudos pela casa
como se não bastassem
as poupanças de tédio
a matança doméstica das galinhas
os filhos nascidos de ressacas*

*afogados em abortos
ainda as noites contigo
__ inúteis e inúmeras.*

Contudo, este alegórico **Mata-ratos** deixa ver, na sua obstinação pleonástica, a resistência da subjetividade que padece os dissabores dessa existência aflitiva. Resistência forjada na lucidez que assoma no modo impassível por que consegue descrevê-las, sem celeumas ou estremecimentos, e que nas entrelinhas dá a conhecer uma experiência que poderíamos ver como estimável aprendizado se levarmos em consideração a vertiginosa deterioração das condições de existência que o cotidiano coloca para o indivíduo; como tematiza Leminski nestes já citados versos:

*a vida varia
o que valia menos
passa a valer mais
quando desvaria*

Esconde-se, pois, nisso uma alta dose de conscientização do peso incruento desse cotidiano sobre o corpo e a mente dos indivíduos; indivíduos esses que, apesar das restrições que o dia-

a-dia possa-lhes colocar mostram-se ainda suficientemente criativos para driblar na prática, ou imaginariamente através da expressão estética, o que de pior a sociedade controladora e tecnocratizada lhes impõe:

É proibido pisar na grama

o jeito é deitar e rolar

E para isso, não poucas vezes o humor desacralizador, burlesco e burlador, encoberto pela gratuidade da descontração lúdica (na verdade, lúdica improdutividade), converte-se em eficiente recurso compensatório das restrições, materiais e emocionais, impostas pela realidade, como pratica Charles:

*nunca viajei de avião
mas muitas vezes estive no ar*

*um desinteresse marcante
uma marcação latente
uma dor de dente
uma paixão fulminante*

ou registra Berh, enfatizando um caso de narcisismo agudo, que, na verdade, vem a ser a face visível de um estado de profunda anonimidade que deixa o indivíduo às portas de um violento processo de desestruturação da personalidade. A cena de um patético ridículo insinua, contudo, um indivíduo reduzido a sua mínima expressão - um nome perdido no mar de nomes de uma lista telefônica - empenhado em deixar, não importa como nem onde, o registro da sua existência⁷⁵. Se os subterrâneos do episódio ilustram uma situação de tremenda diminuição do espaço vital, a saída implementada por tal sujeito sob a pressão dos seus efeitos, mesmo conservando todos os sinais que a tornam tristemente insignificante, não deixa de se constituir em ação que de alguma maneira restitui a integridade a esse sujeito. Como a de Charles esta

⁷⁵ A este exemplo poder-se-ia acrescentar o "eu assino" cursivo de Leminski, através do qual deixa-se a impressão personalizada em circunstâncias da realidade sobre as quais pouco ou nada pode-se fazer.

também é uma saída pessoal, porém francamente criativa:

*comprou um telefone
só para aparecer
na lista telefônica*

Assim, a aceitação da insignificância do poeta e da perecibilidade da poesia, a conclamação das formas “desbotadas”, o desejo de adequar o fazer poético a um tipo de existência anônima e anódina que daí se depreende, a expressão não condoída da “perda”, e, finalmente, a falta de um projeto globalizante, são conteúdos que parecem-me visar antes a construção de uma cosmogonia estética do que um simples cenário ou forma poética. Atitude que é também uma maneira de se movimentar, estética e subjetivamente, no espaço humanamente deformado da produção controladora, na tentativa, como se viu, de extrair dele algum proveito.

De modo tal que o movimento tático embutido nos modos pragmáticos coadjuvantes do discurso poético “marginal”, enfraquece a tese segundo a qual existiria nestas manifestações “uma aceitação conformista da experiência cotidiana” (Simon e Dantas, 1985:56, nota 15). Acontece que a **crise** que a poética “marginal” desvela através das formas e procedimentos até aqui inquiridos, é apenas o capítulo estético de um fenômeno maior e mais abrangente, que diz respeito à crise inédita dos modelos totalizantes e unitários de compreensão da realidade, vivida em todos os níveis do agir social. Crise que, já o persistente leitor estará suspeitando, é uma das situações a definir essa nova fase histórica que se descortina para a modernidade, e que no presente trabalho constitui-se no emoldurado das questões nele levantadas. Daí o porquê relacionar esses modos estéticos a um conjunto de experiências radicadas nos níveis mais insignificantes do cotidiano; experiências que cientistas sociais já definem como “novas formas de fazer política” devido a sua capacidade de fugir ao controle central e de desenvolver vias alternativas, todo o qual provocaria um alargamento da

esfera do político, que assim deixaria de ser específica e especializada para derramar-se por todos os interstícios do viver cotidiano⁷⁶.

⁷⁶ É o amplamente documentado nos esclarecedores artigos de T. Evers e E. Laclau reiteradamente aqui referidos. As reflexões de H. B de Hollanda (1981) e Messeder Pereira (1981) em torno do fenômeno da poesia “marginal” também poderiam ser integradas a esta linha de raciocínio, toda vez que a primeira nos fala de um “processo de deslocamento da crítica social” através do qual abandonam-se os grandes temas para privilegiar os pequenos, e o segundo refere o “processo de politização do cotidiano” que daí adviria. Embora a anotação de ambos os autores não siga, a meu ver, um roteiro que se detenha na fundamentação e explicação teórica do achado, este resulta inspirador o suficiente como para lhe seguir o encaixo.

E AGORA?!....

El pensamiento posmoderno nos incitó durante los 70 y los 80 a librarnos de las ilusiones de los metarrelatos que auguraban emancipaciones totalizantes y totalitarias. Quizá sea hora de emanciparnos del desencanto.

Néstor García Canclini. "Una modernización que atrasa"

El fracaso de la revolución social obliga a la rebelión personal. Lo que no logró la masa, lo alcanzará el individuo. No somos más un todo"

Pablo Huneus. En aquel tiempo. Historia de un chileno cuando Allende.

Uma das formulações mais conhecidas de Frederic Jameson (1986) é, como se sabe, sua referência ao desaparecimento da figura do sujeito individual do contexto cultural do capitalismo tardio. Fato que conhecerá ainda um prolongamento, pois como nos diz o crítico, este se articulará formalmente como desaparecimento do estilo pessoal. Reiteradamente utilizada por uma vertente crítica para ilustrar o mundo de diluições e perdas que daí advém, a observação do autor norte-americano é também explicativa do surgimento e imposição de uma prática artística deletéria, para ele “hoje quase universal”, que encontraria no *pastiche* a formalização estética dos novos “valores” existenciais - morais, éticos, políticos - de uma cultura cada vez mais incapaz de autocompreender-se - isto é, de se representar.

Porém, quando se olha mais detidamente para a figura deste “sujeito individual” contemplado por Jameson, descobre-se vagarosamente que ele é ungido com atributos de representatividade que o erigem numa espécie de entidade sintética, crisol da essência humana, dos desejos e contradições do homem. Assim sendo, este “sujeito individual” perfila-se decerto como o sujeito individual universal, isto é, uma supra-individualidade a representar todos nós. Supõe-se com isso que nessa figura o especificamente individual e particularizador do sujeito real encontrar-se-ia *corrigido*, e assim sublimado em estruturas consideradas as mais convenientes e corretas. Para quê? Para a legitimação dessa suposta representatividade universal. Vimos, todavia, como a outra cara desta operação, que gravita em torno de uma conceitualização específica, a moderna, evidenciou procedimentos de exclusão de conteúdos, desejos e interesses culturais específicos, geralmente definidos como estranhos e por isso mesmo marginalizados do paradigma: a não integração do dialeto e sua condenação a viver uma existência clandestina.

Compreende-se, então, que este “sujeito individual” e este “estilo pessoal” aludidos por Jameson, correspondam sem dúvida ao anseio de uma certa representação moderna, que no entanto se absolutiza para ganhar visos de universalidade. Se acompanhando a poesia “marginal” percorremos até aqui um espaço povoado de intencionalidades subjetivas bem

delimitadas, que mesmo nas condições constritoras da pós-modernidade mostram-se ativas na construção de um domínio que lhes seja próprio, deve entender-se que aquilo que a condição tardo-moderna propicia não seja a rigor o desaparecimento do sujeito ou de seu estilo pessoal, que para o caso da poesia “marginal” vimos aparecerem cheios de vitalidade. A questão parece, então, restringir-se ao enfraquecimento da supremacia ou hegemonia de um *certo* conceito - ou um *certo* sujeito -, cuja procedência se situa no pensamento eurocêntrico burguês, resultando assim legítimo para *um* certo conglomerado humano, do qual seria plenamente representativo. Desse ponto de vista, o que a pós-modernidade parece colocar em cena com forte evidência é a presença, portanto a existência, de *outros* sujeitos, com interesses e modos de atuação diversos dos que se aceitam como modelares da experiência estética moderna; isto é, do sujeito individual de Jameson⁷⁷. Curiosamente, parece ser o fim deste reinado absolutista o que o crítico marxista avalia deplorável.

Assim, a diluição do “estilo pessoal”, que no dizer de Jameson acompanharia o eclipse da categoria de “sujeito individual”, contém na verdade a queixa pela derrocada de uma tentativa unificadora, um esforço de universalização que conhece na idealização utópica sua formalização definitiva, mas que, como vimos, apresenta-se estrategicamente inviável nas circunstâncias apontadas. Parece termos chegado então a desembocadura da questão, ou atingido o olho do furacão, toda vez que a grande procura moderna começa a perder densidade, pois o eixo a dar organicidade às demandas de realização de tudo aquilo que de melhor guarda o coração humano, sem base começa a ruir. No entanto, é preciso lembrarmos mais uma vez o pressuposto de homogeneização que à sombra do legítimo desejo de banir a desigualdade entre os homens, e conquistar a harmonia universal, sustenta o desejo utópico de humanização do futuro; aspecto esse que quando focalizado não demora a revelar uma contradição umbilical, em muito responsável pelas distorções autoritárias que o projeto utópico, queira ou não, irá acobertar. Em definitivo, essa é a contradição que o momento pós-moderno revelará como crise, na medida em que *novos personagens* e suas respectivas visões de mundo e formas de fazer emergem dos subterrâneos, para se acomodar em cena com suas características e modos diferenciados, mesmo quando apenas ocupem as margens desse

⁷⁷ Octavio Paz entende este desaparecimento como a destruição não do poeta ou o artista, mas da noção burguesa de autor (1974:207)

cenário. Numa tal circunstância não há como conter o espontâneo desvelamento das oposições surgidas em torno do modelo linear e unificador⁷⁸.

Se como se disse, a sociedade de massa precisou da criação de espaços diversificados para garantir a contínua expansão da sua indústria cultural, e desse ponto de vista o descentramento da estética, e conseguinte proliferação de formas artísticas é de fato um seu resultado, é impensável que ela tenha podido reter o controle absoluto do imaginário que se instala em cada um desses espaços; imaginário que passa a existir principalmente como auto-reconhecimento do particular e específico. Desta providencial incapacidade do sistema para controlar as derivações do que ele mesmo coloca em funcionamento, procedem também os altos níveis de complexidade que a experiência estética e cultural irá colocar para o discurso crítico e teórico que dela se ocupa; de maneira pois que este haverá de se prover de recursos que lhe permitam atuar e movimentar-se de maneira efetiva - entenda-se crítica - no território instável que aquela experiência ilumina. O primeiro passo nessa direção talvez consista em olhar sem preconceito para o diferente que surge, sobretudo quando esse diferente apresenta-se em oposição às estruturas mentais consolidadas como normativas. O que sem dúvida requer voltar previamente os olhos para o próprio umbigo judicativo, e submeter seu conteúdo como que a uma espécie de psicanálise, certamente um exercício não muito confortável.

A experiência do *despajamento* configura-se como recurso a nos ajudar a entender de forma não puramente negativa os traços de uma estética cheia de incertezas, pois convencida da irremediável finitude das coisas, porém decidida a se manter como legítima expressão sensível e espiritual de um determinado conglomerado humano no contexto adverso do capitalismo tardio. Esse caráter debilitado e diluído, que na visão de um crítico como Jameson referenda o abatimento do vigor e força inventiva do clássico estilo moderno - e que na versão brasileira abomina o "surto 'marginal'" e respira com alívio com sua saída de

⁷⁸ Estudando o comportamento da produção estética mais recente na América Latina, Hugo Achugar (1991:128) repara justamente na desmontagem que nos últimos anos vem sofrendo o conceito homogeneizador da cultura e da arte. Diz ele: "En una perspectiva histórica, la fragmentación de la sociedad y de su cultura, si bien existente desde siempre parece haber aflorado a la conciencia social en las últimas décadas.

La nueva producción artística latinoamericana supone además el acceso de nuevos sectores sociales y culturales tanto a la representación como a la producción cultural".

circulação⁷⁹ -, começa sendo numa manifestação como a poesia “marginal” reconhecimento da inegável depreciação que a sociedade dos *media* incentiva nas formas estéticas para torná-las insignificantes. Será dessa fraqueza entretanto que a poesia “marginal” extraia sua própria inventividade, que como vimos se projeta como movimento de adaptação e readaptação à luz de uma atitude e comportamento *ardiloso*⁸⁰.

Se o *despauamento* é visto como um constante “exercício de mortalidade”, e nesse sentido constitui uma experiência de angústia pois nele acaba a segurança dos paraísos estáveis, mostra-nos nisso a ilegitimidade das pretensões de uma obra que diga-se hoje representativa da eternidade e da autenticidade da *verdadeira experiência estética*. O que desaba é a ilusão unificadora e homogeneizadora, e com isso nossa própria confiança na eternidade redentora; o que não é um desabamento qualquer pois que este nos ensina como a ilusão foi sempre uma *ilusão*, uma projeção da mente e do espírito ocidental para tentar driblar o espectro da finitude. Se como diz Octavio Paz (1974:205) “o homem inventou as eternidades e os futuros para escapar da morte (...) cada um desses inventos foi uma armadilha mortal”. Para a modernidade, a armadilha da unificação, o sufocamento da pluralidade.

Esse caráter *despauido* da experiência poética “marginal” pôde-se ver ainda formalmente ativo na modalidade paródica ensaiada em muitos dos poemas que a ela se filiam; uso que não atualiza a operação dialética da síntese, recusando a atitude de negação/oposição que a esta dá curso para efetivar, como se viu, uma operação de deslocamento e/ou adição, que me parece significar uma proposta de tipo antinômico. Por outras palavras, o que foi dado como *pastiche* nesta poesia - isso que Dantas define como a confusa reunião do mais antigo e o mais vanguardista, e Jameson de *canibalização* - se materializa nela como não dissolução das diferenças, não apagamento das oposições que integram seu universo imaginário e que assim pode reafirmar a existência dentro dele do *outro* diverso, ao qual não se propõe assimilar.

⁷⁹ Vinicius Dantas. *Op. cit.*

⁸⁰ Mais uma vez as observações de Cacaso podem constituir aqui um antecedente. No seu *Tudo da minha terra*, emula uma espécie de autocompreensão desta poesia, que reconhece: “...vivo brincando mas nem por isso sou inútil, pois é nisso mesmo, em brincar, em ser amadorista, que reside a minha justificativa e mesmo força” (48). Parece mesmo que “a força dos fracos radica também na sua fraqueza”.

Nesse sentido, a ludicidade presente nesta modalidade paródica não é intrascendente desde que por interferência sua se completa o circuito de desarticulação de todo um sistema estético fundamentado numa crítica do presente, que é projeção e espera utópica pela “pátria da homogeneidade”⁸¹. Além de configurar a base principal do que chamei de tática da descontração, os conteúdos de gratuidade, brincadeira mas também zombaria que remetem a um descompromisso com a racionalidade do discurso *letrado* (impositivo), mostram um outro *modus operandi* da criação poética. Sem furtar-se a um aceno crítico do seu presente, pois se não, não lhe desarticulária os princípios, sua maneira renuncia à quimera de dar-se um futuro, daí a ausência dessa programática que certas sensibilidades críticas tanto lhe cobram. O que em algumas destas leituras não passaria então de “conversa fiada” ou “piada deslavada” (o sentido vazio e acrítico que incorpora o *pastiche*), guarda um curioso parentesco com o que Octavio Paz (1974:155) chamou de metaironia para caracterizar uma certa atitude não interessada em desvalorizar o objeto de que trata. Assim pois, procura aquela revelar “a interdependência entre o que nos parece ‘superior’ e o que nos parece ‘inferior’, obrigando-nos a suspender o julgamento”; o resultado é surpreendente, pois em vez de uma inversão de valores, a metaironia irá propor “uma liberação moral e estética que põe em comunicação os opostos”⁸².

De modo que daqui para frente, Baudelaire, Batman e Antônio Maria, Mário de Andrade e Vicente Paiva, Madame Bovary e Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade e Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias e Zequinha de Abreu, enfim, *gregos e baianos* marquem cita à mesma roda, e partilhem um mesmo território, no qual:

um lance de dados jamais abolirá os doidos
um lance de doidos jamais abolirá os dados

⁸¹ A citação corresponde a um dos versos do poema *Debaixo do tamarindo* de Augusto dos Anjos.

⁸² Cacaso, no seu citado ensaio dedicado a Chacal, aborda quase com o mesmo olhar os conteúdos de liberdade que se abrigariam por trás da brincadeira e gratuidade: “É a busca de um momento que seja de descompromisso com tudo, passando pela ordem dos fatos, a eficiência do raciocínio, a respeitabilidade do veículo e de seus temas, as justificativas louváveis porém exteriores etc. etc. Descompromisso inclusive com a noção comum de descompromisso, pois entende ver nisso, no direito à gratuidade, e ao jogo desinteressado do espírito, que encarna e que propõe, uma forma especial de engajamento, uma participação a um tempo literária e vital num incondicional sentimento de liberdade” (48).

O que na poesia “marginal” foi apreciado como ausência de “uma realização estilística diferenciada”⁸³, isto é, a falta de um estilo pessoal concebido como síntese dos valores de estabilidade e perenidade do paradigma estético moderno, pode propor-se agora como a construção de um espaço de convivência de pluralidades, de experiência de não unificação. Mas, é possível que o perseverante leitor esteja-se perguntando se isso não configura um atentado contra a base utópica da cultura ocidental moderna. A resposta não pode ser outra senão afirmativa, pois não há como desvanecer desta o que talvez seja seu princípio absoluto mais ativo: busca da unificação da experiência estética e sua comemoração do futuro restaurador. O desenraizamento visível no caráter instável, transitório e perecível da poética “marginal”, sem programática totalizadora, voltada para a vivência da rotina cotidiana de um determinado grupo social, constitui gesto que desarticula a procura moderna não pela via da negação, que teria necessariamente instaurado o confronto direto com suas estruturas e exigido a elaboração de uma estratégia de ação (e nesse sentido escrito mais um capítulo da “tradição da ruptura”), mas através da rescrita, que sem restaurar a aventura moderna atualiza sem hierarquias os elementos que esta separou.

Nesse sentido, o desenraizamento apresenta-se como um sentimento de não pertença à “pátria da homogeneidade”, e não comprometimento com esta aventura global; mas também define-se como operação de auto-reconhecimento e pertença a um grupo, o que de saída se expressa no apelativo “marginal”, mesmo quando este não tenha sido aceito com agrado por muitos dos seus integrantes.

Este movimento simultâneo de *desenraizamento* (saber que a totalidade não é apreensível) e *pertença* resulta pois numa curiosa experiência de oscilação⁸⁴, que enquanto vivência do presente sujeita suas manifestações não só à mudança como à desapareição: é sua irrecusável condição de finitude. Heloisa Buarque no seu enfoque pioneiro, adverte que o poema “marginal”, pela sua aproximação extrema com as circunstâncias, assiná-la “seu caráter perecível e transitório”; uma formulação que agora podemos completar descobrindo a procedência desse caráter, forjado na assimilação da condição pós-moderna, que entre tantas outras coisas significa a posta em evidência de um mundo vertiginosamente plural. Por força

⁸³ “Poesia ruim, sociedade pior”, (50).

⁸⁴ Heloisa Buarque (1981:114) adverte a “maneira errante” desta poesia.

dessa perspectiva, cabe no entanto esmiuçar a conclusão da autora, que vê nessa índole transitória do poema como que a perda da “sua natureza de peça literária”, sustada que ficaria pela intenção do puro registro. Questão delicadíssima pois que ela coloca sob suspeita a própria vocação poética desta manifestação. Entretanto, por tudo que até aqui o paciente leitor teve de acompanhar, faz-se possível reajustar o anterior lembrando de que maneira os conteúdos estéticos realizam-se plenamente na poesia “marginal” à luz de outra mentalidade, caracterizada por pressupostos e objetivos que a separam da sua clássica formulação moderna. De maneira que, mimetizando a célebre frase de Octavio Paz (1974:195), possa-se argumentar doravante que a poética “marginal” não nos deixa frente à extinção da poesia, mas perante o fim da sua idéia e realização modernas.

Contudo, o leitor perspicaz é osso duro de roer, e tendo percebido meu circunlóquio talvez esteja-me exigindo já uma definição entorno das derradeiras conseqüências que a falência do ideal utópico - no fundo a descoberta de que nosso presente plural abriga uma pluralidade de futuros - pode auspiciar não apenas para o universo poético como para toda a existência sensível do indivíduo. Tal situação, que já foi chamada de pós-utópica, costuma ser increpada por sua falta de perspectiva finalista e totalizante e pelo que se acredita seja uma derivação sua, o colapso dos projetos de transformação. Em relação à primeira, há, como vimos, um rompimento na medida em que a poesia “marginal” não mais se propõe a realizar o velho sonho da unificação estética da existência. A partir daí irá criar-se a impressão de ter-se produzido um vácuo, e de que este permanece sem preenchimento haja vista a falta de uma alternativa que se presente à altura do projeto que se abandona. É o que às vezes tem-se apontado como a incapacidade “marginal” de se opor aos mecanismos diluidores do que seria a verdadeira experiência estética (esta entendida principalmente como exercício do espírito negador), movimentados efetivamente pelo mercado.

Porém, ao longo do percurso descrito por este trabalho, surgiram aspectos que nos fizeram olhar com desconfiança para esta tese da cooptação, a qual deixa de existir quando o fazer poético “marginal” descobre nos seus modos táticas de reapropriação, maneiras ardilosas de lutar pela conservação de um espaço de ação, entenda-se de existência, próprio e específico. Mas a reivindicação que assim se formaliza só é possível na base de existência de uma

consciência e /ou intuição que presente o convívio de mundos culturais e vivências sensíveis plurais, que sabe da existência dos dialetos, e que portanto intui-se apenas como *uma* realização possível, determinada, restrita e representativa de *um* grupo humano, que olha para si não apenas através da lente uniformizadora da classe social. A opção estética “marginal” materializa-se assim como experiência da diferença, e como tal desarticula a pretensão de, como diz Vattimo, constituir o belo absoluto, esse consenso estético da comunidade universal, que nas atuais condições de pluralização artística e cultural resulta totalmente ilegítimo. Se o anterior desativa de fato a proposta utópica da arte, pautada como vimos pela unificação e universalização da experiência estética, abre entretanto passagem para o que o filósofo italiano denomina de *heterotopia*.

O reconhecimento de que a experiência de fruição do belo é uma experiência de pertença a uma comunidade, no instante em que a sociedade de massas evidenciou de “modo explosivo a multiplicação dos ‘belos’”, assinala esse momento heterotópico da “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” (1991:80). Utilizando meio a contragosto o título de pós-vanguardista para denotar de alguma maneira a poesia produzida no último pós-guerra, também Octavio Paz (1974) assinala sua pertença a “uma geração que aceitou a marginalidade fazendo dela sua verdadeira pátria” (193); teria esta poesia nascido, segundo o crítico e poeta mexicano, como “uma rebelião silenciosa de homens isolados” (194), e como tal se integrado a um movimento mais abrangente a partir do qual afirmam-se particularidades e idiosincrasias. Distingue-se nisso uma esclarecedora coincidência entre os dois pensadores, pois no estágio da globalização capitalista, a revelação heterotópica acontece justamente quando se assiste a “uma luta pelo reconhecimento no presente da realidade concreta e particular de cada um” (202).

Portanto, a impossibilidade utópica não é na poesia “marginal” desesperança, conformismo, integração ou passividade. Os conteúdos de fruição, divertimento, ludicidade e descompromisso, que podem-se referir de imediato a um caráter meramente ornamental, são os recursos mediante os quais a poesia “marginal” pôde exercer essa momentânea “libertação moral e estética”, o “jogo desinteressado do espírito” em busca de um “incondicional

sentimento de liberdade”, emancipando-se, sim, do desencanto inicial. Por isso, nem sempre nas condições alteradas da nossa particular pós-modernidade periférica, o elemento ornamental do objeto estético seja pura frivolidade⁸⁵ a encantar o gosto rotinizado nos apelos mercadológicos; situação que nos coloca na incômoda evidência de termos de reavaliar nossas próprias convicções sobre o papel do ornamento dentro da prática artística na sociedade de massas, assim como o próprio desempenho do mercado, que desde há umas décadas não vem se comportando apenas como o lugar de troca e circulação de bens materiais, mas também de *trocias simbólicas*.

A possibilidade de ainda enxergar horizontes de realização da liberdade nas condições constritoras tardo-modernas da periferia subdesenvolvida, só parece se manter viável, então, como experiência de pluralidade, como consciência da diferença, da existência de mundos plurais; mundos esses aliás que a arte sempre previu imaginariamente. Ou seja, como um árduo convívio com a instabilidade, isto é, com o permanente *schock* e *stoss* provocado na psique do sujeito pelas sucessivas e contínuas alterações que o chão social por aqui padece de maneira contumaz. Daí que possa-se referir a tal quadro a preferência tática desenvolvida pela poesia “marginal”, e a partir disso compreender seu desaparecimento não como a prova contundente da ineficácia de seus métodos, da superficialidade de seus objetivos ou da irrelevância de suas formas estéticas, o que definitivamente selaria o seu suposto pacto com a ideologia vazia do modismo cultural, mas como o encerramento coerente de uma trajetória que tem muito de aprendizado. Memorioso que é, o leitor haverá de lembrar que este último fundamenta-se no agir tático “marginal”, e que este, correspondendo aos modos mais ou menos temporários do fraco, caracteriza-se pela necessidade da constante mobilidade, dada pela exigência de ter de jogar continuamente “com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’”, a ele favoráveis (Certeau, 1994:47). Foi assim que estes poetas lidaram ativamente com as pré-determinações impostas pelo consumo, e é assim que Bernardo Vilhena, por exemplo, podemos parecer agora um *tático* em ação:

⁸⁵ Gianni Vattimo no capítulo “*Da utopia à heterotopia*”, do seu **A sociedade transparente**, analisa a significação que o caráter ornamental do belo adquire na experiência estética tardo-moderna. Nesse sentido, o ornamento estaria a indicar, pela sua mobilidade e efemeridade, a impossibilidade de considerar a arte uma essência.

*Deixe a chama do amor queimar seu coração
e saia por aí incendiando
pichando a torre de marfim*

*trincando o dente sem fim
lembrando que a vida nasce displicente
rápida e fagueira
sabendo e não sabendo. Não se importando
rasgando a seda queimando o pano
matando a sede matando a fome matando o homem
mudando o nome conforme a música
conforme o verso eu mudo o verbo
me mudo e venço
eu sou mais eu e mais você e quem vem mais*

Pode-se a esta altura tentar uma retomada da indagação formulada por Heloisa Buarque de Hollanda nas linhas finais das suas *impressões de viagem*, e dizer que a “biotônica vitalidade dos novíssimos” respondeu e absorveu os novos ares da reanimação e redefinição política, visíveis no país já para o fim da década de setenta, “mudando conforme à música”. Se lembrarmos que a tática se apresenta como a “arte da dissimulação”, pelo que precisa ser constantemente refeita, o anterior se apreciará como uma alteração tática limite na medida em que determinou o próprio desaparecimento da tendência enquanto prática de grupos, e a diáspora de seus protagonistas encaminhados para outros rumos. Assim, no contexto e condições estudados, este desenlace, por vezes olhado com desprezo e desaprovação, pois se o compara ao gesto pouco digno de quem vai “logo trocando de camuflagem e editora”⁸⁶ - sinal de inequívoca cooptação -, continua sendo oportunismo tático, movimento do fraco que só assim consegue disputar e reapropriar-se de um espaço, que para ele se manifestará inevitavelmente temporário e efêmero.

Aproximar-nos de manifestações estéticas como a poesia “marginal” no caráter de intelectuais e estudiosos, ou seja, membros da comunidade que avalia e sanciona o universo da

⁸⁶ Vinicius Dantas (1986:41). Segundo declara à revista *Escrita* (No. 28) um dos integrantes do Grupo Pindaíba, que entre as suas atividades articulava também uma editora, nunca existiu da parte destes poetas “preconceito contra as grandes editoras” (97). De outro lado, ingressar no mercado e ter acesso à grande editora não deixaria de configurar uma peleja pelo reconhecimento dos modelos do grupo, ainda mais quando, como já se disse, o mercado configura-se hoje também como espaço de trocas simbólicas.

arte, significa um inevitável exercício de confronto com práticas que formalizam um outro conceito estético. Com isso simplesmente ocorre que tais práticas têm o poder de nos colocar frente à existência iniludível de outras comunidades, sensibilidades e imaginários; o que, por outro lado, não demora em redundar no confronto com nossos próprios canais de compreensão do mundo. Assim, nas atuais condições de “liberalização” da estética, não parece epistemicamente muito adequado manter-se no centro fixo de pressupostos exegeticos e judicativos tidos idealmente como universais e imperecedouros, da maneira como talvez sonha realizar um crítico quando insiste em defender a relevância da poesia, isolando-a do que ele chama de “os interesses editoriais e mercadológicos”, num momento como o presente em que não participar do mercado significa apenas não chegar a existir. Do anterior ponto de vista, ficamos condenados a nos contentar com a execução dos objetos culturais que por aí circulam, atitude que, além de não ajudar muito na compreensão do complexo de influências e contra-influências que o mercado exerce mas também recebe da produção sensível que nele se encontra, “configura hoje um caso de anacronismo de espírito”, como bem apontara entre nós um dos mais diligentes destrinchadores das contraditórias motivações que afluem nesse campo em absoluto homogêneo da circulação de bens culturais⁸⁷.

Mas o confronto ao qual o pensamento crítico se vê submetido por manifestações como esta que até aqui nos entreteve, põe principalmente a prova nossa íntima capacidade de compreensão do *outro* enquanto ser diferente de nós; ou seja, como sujeito socialmente relacionado, por coincidências de interesses e gostos, a uma comunidade determinada, e por isso mesmo, divergente da nossa. Portanto, o problema de epistemológico deriva numa questão ética, pois envolve um aprendizado que é constante e delicado exercício de tolerância e respeito pela diferença.

Nas atuais condições, em que, por um lado, afundamos no caldeirão global, onde nossa autonomia de povos diferenciados cada vez mais parece se restringir - e a atual crise da economia russa assim o evidenciou -, mas, pelo outro, assistimos a um perigoso acirramento dos particularismos e diferenças - a guerra étnica na Europa Oriental, a questão islâmica ou a israelense /palestina, o extermínio tribal na África - a única normativa que poderia garantir um

⁸⁷ José Paulo Paes (1985:10).

critério de julgamento legítimo parece ser, como nos ilumina Vattimo, a consideração da pluralidade, da multiplicidade explicitamente vividas como tais. A reatualização do velho ditado segundo o qual *minha liberdade termina onde começa a do outro*. O que significa realizarmos a experiência de auto-reconhecimento das nossas especificidades grupais como reconhecimento da multiplicidade de modelos. Uma tarefa sem dúvida muito árdua e em grande escala provavelmente impossível, mas da qual parece-me ter dado notícias a poesia “marginal” na sua meteórica passagem entre nós.

RESUMEN

Estudio crítico sobre la poesía “marginal” brasileña en el contexto de una postmodernidad periférica. El trabajo propone una discusión e reevaluación de la manifestación sobre la luz de una reformulación de los parámetros habituales utilizados por la crítica literaria moderna. Como manifestação estética *desajustada* de los parámetros poéticos modernos, se plantea la idea de que esta poesía expresa lo que se cree ser una modificación de la función moderna desempeñada por el registro poético. Por eso la necesidad de apreciar dicha manifestación dentro de las coordenadas históricas de surgimiento de una sensibilidad diferenciada, lo que obligatoriamente demanda el reconocimiento e discusión de las peculiaridades de los modos de existencia de lo pós-moderno en contextos de subdesarrollo.

Palabras clave: Poesía contemporánea. Postmodernidad. Crítica.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, Hugo. "La política de lo estético", in **Nueva Sociedad**, No. 116: Caracas, noviembre-diciembre, 1991, pp.122-129.
- ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. , 1986.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Barcelona: Ed. Orbis, 1983.
- AGUIAR, Flávio. "A literatura no retalho", in **Jornal Movimento**. São Paulo, 12 de julho de 1976.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas de Oswald de Andrade. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BARBERO, Jesús Martin. **De los medios a las mediaciones**. México: Editora Gustavo Gili, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna", in **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, pp.159-212.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in **Obras Escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BEHR, Nicolas. **Restos Mortais**. Brasília: Senado Federal, 1980.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BONVICINO, Régis. "A marginalidade circunstancial", in **Arte em revista**, N. 8. São Paulo, pp.78.
- BOURDIEU, Pierre. "El campo literario. Requisitos críticos y principios de método", in **Criterios**, No. 25-28. La Habana, Enero 1989-Diciembre 1990, pp. 20-42.
- _____. **Razões Práticas**. Campinas, SP: Editora Papyrus, 1996.
- _____. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996^a.

- _____. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 3^a.ed., 1992.
- BRITO, Antonio Carlos de. "Tudo da minha terra", in **Almanaque**, N.6. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1978, pp.38-48.
- _____. "Pindaíba de tatu", in **Leia Livros**, N. 51. São Paulo, 1982, pp.18-19.
- BRITO, Antonio Carlos de e Heloisa Buarque de Holanda. "Nosso verso de pé quebrado", in **Argumento**, N. 3. Rio de Janeiro, Janeiro, 1974, pp. 81-94.
- CACASO. **Beijo na boca**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1975.
- CALDEIRA, Teresa Pires. **A política dos outros**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia Marginal dos anos 70**. São Paulo: Ed. Scipione, 1995.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sd.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **La producción simbólica**. México: Siglo XXI, 1979.
- _____. "Una modernización que atrasa. La cultura bajo la regresión neoconservadora", in **Casa de las Américas**, No. 193. La Habana, octubre-diciembre, 1993, pp. 3-11.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.
- CHACAL. **Drops de abril**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- _____. "Notas sobre la crisis de la izquierda en Brasil" in **Nueva Sociedad**, N. 61, Caracas, Venezuela, 1982, pp. 67-80.
- DANTAS, Vinicius. "A nova poesia brasileira e a poesia", in **Novos Estudos** (Cebrap), N.16, São Paulo, 1986, pp.40-53.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, sd.

- _____. "Capitalismo, modernismo e pós-modernismo", in **Crítica Marxista**, No. 2, São Paulo, Brasiliense, 1995, pp. 53-68.
- EUDORO AUGUSTO, e Bernardo Vilhena. "Consciência marginal", in **Arte em Revista**, N. 8, São Paulo, sd.
- EVERS, Tilman. "Identidade: a face oculta dos novos movimentos sociais", in **Novos Estudos** (Cebrap), N. 4, São Paulo, 1984, pp.11-23.
- FREITAS Filho., Armando et alii. "Poesia vírgula viva", in **Anos 70-literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estructura de la lírica moderna**. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- HAMBURGER, Michel. **La verdad de la poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- HARBERT, Nadine. **A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar**. São Paulo: Ática, Série Pincípios, 1994.
- HELLER, Agnes. **Historia y vida cotidiana**. México: Grijalbo, 1987.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.
- _____. **Impressões de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de e C. A. MESSEDER PEREIRA. **Poesia Jovem**. São Paulo: Abril- Educação, Col. Literatura Comentada, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", in **Casa de las Américas**, N. 155-156, La Habana, 1986, pp. 141-173.
- _____. "Reificação e utopia na cultura de massa", in **Crítica Marxista**, No. 1, São Paulo, 1994, pp. 1-25.
- LACLAU, Ernest. "Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social", in **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, N. 2, vol. 1, São Paulo, 1986, pp. 41-47.
- LECHNER, Norbert. "Un desencanto llamado posmodernismo", in **Debates sobre Modernidad y Posmodernidad**. Quito: Eds. Nariz del Diablo, 1991, pp. 31-55.

- LEFEBVRE, Henri. "Da literatura e da arte modernas consideradas como processos de destruição e autodestruição da arte", in H. Lefebvre, L. Goldman et alii. **Literatura e Sociedade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- _____. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **Introdução à Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LEMINSKI, Paulo. "Tudo, de novo", in **Arte em Revista**, N. 8, sd., pp. 79-80.
- _____. "Sobre poesia e conto - um depoimento", in **Escrita**, No. 28, sd. pp. 55-57.
- LIMA, Luiz Costa. "A poesia do fal(h)o", in **José**, No. 10, Rio de Janeiro, 1978, pp. 31-32.
- _____. "Pós-modernidade: contraponto tropical", in **Pensando nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp.119-137.
- MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal?**. São Paulo: Brasiliense, col. Primeiros Passos, 1981.
- MELO NETO, João Cabral de. "Da função moderna da poesia", in Benedito Nunes, João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- _____. "Da função moderna da poesia", in **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MERQUIOR, José Guillermo. "Comportamento da musa: a poesia desde 22", **O elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MESSEDER PEREIRA, Antônio Carlos. **Retrato de época**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1981.
- MICCOLIS, Leila. **Do poder ao poder**. Porto Alegre: Tchê!, 1987.
- MORICONI, Italo. "Demarcando terrenos, alinhavando notas", in **Travessia**, N. 24, UFSC, Florianópolis, 1992, pp. 17-33.
- _____. "Provocação ao debate: três proposições auto-reflexivas sobre a provocação pós-moderna", in **Travessia**, No. 31, UFSC, Florianópolis, 1996, pp.33-38.
- MOSER, Walter. "A paródia: moderno, pós-moderno", in **Remate de Males**, N. 13, Campinas, 1992, pp. 133-145.
- _____. "Pós-modernismo: fim das vanguardas ou uma vanguarda a mais?", (mimeo) comunicação apresentada no IX Encontro Nacional da ANPOLL, Caxambu, 1994.

- NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. "Lo actual y la modernidad", in **Nueva Sociedad**, No. 116, Caracas, 1991, pp. 94-101.
- PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- _____. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias**. São Carlos, SP: EDUSFSCar - Mercado de Letras, 1996.
- _____. "Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea", in **Crítica Marxista**, No. 2, São Paulo, Brasiliense, 1995, p p. 69-91.
- PIVA, Roberto. **Antologia Poética**. Porto Alegre: LPM, 1985.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte", in **Folha de São Paulo**, 23/03/80 e 30/03/80.
- PFISTER, Manfred. "Cuán posmoderna es la intertextualidad", in **Criterios**, N. 29, La Haban, 1991, pp.3-24.
- RAMA, Angel. "La tecnificación narrativa", in **La novela latinoamericana. 1920-1980**. Bogotá: Colcultura, 1982, pp. 294-360.
- RICHARD, Nelly. "El signo heterodoxo", in **Nueva Sociedad**, No. 116, Caracas, 1991, p p. 102-111.
- _____. "La condición centro-marginal pós-moderna", in **Travessia**, No.29-30, UFSC, Florianópolis, ago 1994/jul1995;1997, pp.55-59.
- RUFFINELLI, Jorge. **Juan Carlos Onetti. Réquiem para Faulkner y otros artículos**, Montevideo, Arca/Calicanto, 1975.
- SADER, Eder, **Quando novos personagens entram em cena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SALOMÃO, Waly. **Gigolô de Bibelôs**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- SANCHES NETO, Miguel. "E com vocês a modernidade", in **Uniletras**, N. 16, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, dezembro de 1994, pp. 107-119.
- SANGUINETI, Edoardo. "Sociologia da vanguarda" in H. Lefebvre, L. Goldman et alii. **Literatura e Sociedade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- SANTIAGO, Silvano. "O Abutres"; "O assassinato de Mallarmé", in **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1988.
- SARLO, Beatriz. "Un debate sobre la cultura", in **Nueva Sociedad**, No. 116, Caracas, 1991, pp.88-93.
- SCARPIT, Robert. " Sociologia da vanguarda (Colóquio)" in H. Lefebvre, L. Goldman et alii. **Literatura e Sociedade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- SCHMIDT, Wolfgang. "En los limites de la modernidad", in **Debates sobre modernidad y postmodernidad**. Quito: Eds. Nariz del Diablo, 1991, pp. 57-72.
- SIMON, Iumna e Vinicius DANTAS. "Poesia ruim, sociedade pior", in **Novos Estudos** (Cebrap), No. 12, São Paulo, 1985, p.48-61.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. , 1985.
- VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Eds. 70, 1991.
- _____. **O fim da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- _____. **As aventuras da diferença**. Lisboa: Eds. 70, 1988.
- WALDMAN, Berta e Iumna SIMON (orgs.). **Rebate de pares**, N. 2, IEL, Unicamp, col. Remate de Males, Campinas, 1981.
- WANDERLEY, Jorge. "Novos & Novos", in **José**, No. 10, Rio de Janeiro, 1978, pp. 32.