

Conheça também  
a coleção  
tudo é história

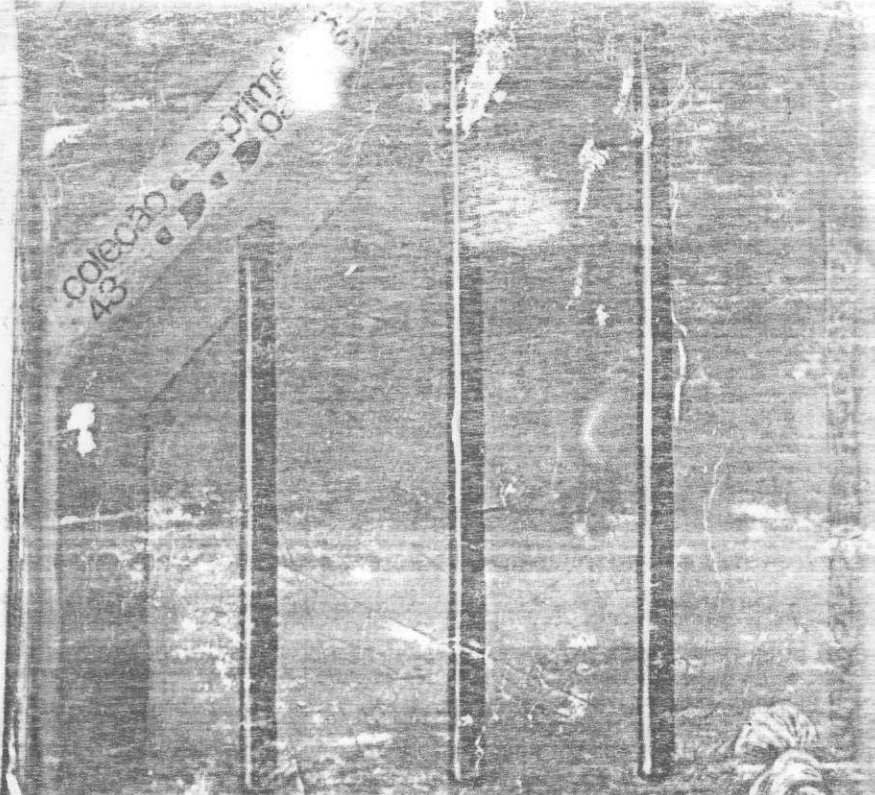


ÚLTIMOS TÍTULOS LANÇADOS

- A REVOLTA DE PRINCESA *Inês C. Rodrigues*  
HISTÓRIA POLÍTICA DO FUTEBOL BRASILEIRO  
*Joel Rufino dos Santos*  
A NICARÁGUA SANDINISTA *Marisa Marega*  
O ILUMINISMO E OS REIS FILÓSOFOS *Luiz R. Salinas Fortes*  
MOVIMENTO ESTÉTICO NO BRASIL *Antonio Mendonça*  
A COMUNA DE PARIS *Hordcio Gonzáles*  
A REBELIÃO PRAIEIRA *Izabel Marson*  
A PRIMAVERA DE PRAGA *Sônia Goldfeder*  
A CONSTRUÇÃO DO SOCIALISMO NA CHINA  
*Luiz Aarão Reis Filho*  
OPULÊNCIA E MISÉRIA NAS MINAS GERAIS *Laura Vergueiro*  
A BURGUESIA BRASILEIRA *Luiz Gorenáer*  
O GOVERNO JÂNIO QUADROS *Maria Victória Benevides*  
REVOLUÇÃO E GUERRA CIVIL ESPANHOLA  
*Angela M. Almeida*  
A LEGISLAÇÃO TRABALHISTA NO BRASIL *Kazumi Munakata*  
OS CRIMES DA PAIXÃO *Mariza Correia*  
ASCENSÃO *Hilário Franco Jr.*  
FORMAÇÃO DO 3º MUNDO *Indieca Dowool*  
O EGITO DOS FARAÓS *Ciro Flamarion Cardoso*  
REVOLUÇÃO CUBANA: DE JOSÉ MARTÍ A FIDEL CASTRO  
(1868-1951) *Abelardo Blanco/Carlos A. Dória*  
O IMIGRANTE E A PEQUENA PROPRIEDADE  
*M. Thereza Schorer Petrone*

editora brasiliense

coleção tudo é história



Glauco Mattoso  
O QUE É  
A MARGINAL

editora brasiliense

Ana Chândia Simões

Conheça também  
a coleção  
tudo é história



ÚLTIMOS TÍTULOS LANÇADOS

A REVOLTA DE PRINCESA *Inês C. Rodrigues*  
HISTÓRIA POLÍTICA DO FUTEBOL BRASILEIRO

*Joel Rufino dos Santos*

A NICARÁGUA SANDINISTA *Marisa Marega*  
O ILUMINISMO E OS REIS FILÓSOFOS *Luiz R. Salinas Fortes*  
MOVIMENTO ESTUDANTIL NO BRASIL *Antonio Mendonça Jr.*

A COMUNA DE PALESTINA *Hordacio González*  
A REBELIÃO PRAIEIRA *Izabel Marson*  
A PRIMAVERA DE PRAGA *Sônia Goldfeder*  
A CONSTRUÇÃO DO SOCIALISMO NA CHINA

*Arnaldo Reis Filho*

OPULÊNCIA E MISÉRIA NAS MINAS GERAIS *Laura Vergueiro*  
A BURGUESIA BRASILEIRA *Jacobi Gorenáer*  
O GOVERNO JÂNIO QUADROS *Maria Victória Benevides*  
REVOLUÇÃO E GUERRA CIVIL ESPANHOLA

*Angela M. Almeida*

A LEGISLAÇÃO TRABALHISTA NO BRASIL *Kazumi Munakata*  
OS CRIMES DA PAIXÃO *Mariza Correia*  
AS CROZADAS *Hilário Franco Jr.*  
FORMAÇÃO DO 3º MUNDO *Indira Dowbor*  
O EGITO DOS FARAÓS *Ciro Flamarion Cardoso*  
REVOLUÇÃO CUBANA: DE JOSÉ MARTÍ A FIDEL CASTRO

(1868-1951) *Abelardo Blanco/Carlos A. Dória*  
O IMIGRANTE E A PEQUENA PROPRIEDADE

*M. Thereza Schorer Petrone*

editora brasiliense

coleção tudo é história

Glauco Mattoso  
O QUE É  
A MARGINAL

editora brasiliense

A - chândia Simoes

Glauco Mattoso

# O QUE É POESIA MARGINAL

1ª edição 1981

2ª edição



DEPARTAMENTO DE  
BIBLIOTECAS PÚBLICAS  
SÃO PAULO

DIV. MÁRIO DE ANDRADE

Nº 779160

E.P. 234 CIRCULANTE CENTRAL

M115287

brasiliense  1982



Copyright © Glauco Mattoso

Capa:

123 (antigo 27)  
Artistas Gráficos

Caricaturas:

Emílio Damiani

Revisão:

José E. Andrade

Brasilense  
168,00  
23-06-82  
Proc. 02-019.598-82

869.9109

M4338

2.ed.

e. 2

brasiliense  
**B**

editora brasiliense s.a.

01223 — r. general jardim, 160  
são paulo — brasil

## INTRODUÇÃO

Você provavelmente já se acostumou a ouvir a palavra *marginal* usada para xingar “maconheiros” e “trombadinhas”, ou então para designar algumas avenidas que contornam a cidade de São Paulo. Mas, quando esse termo é aplicado a poetas e poesia, torna-se um rótulo confuso. É natural que desperte indagações do tipo: Como um poeta pode ser *marginal*? Existe uma poesia *marginal*? *Marginal* é o poeta ou a poesia? E por aí afora. Este livro é uma tentativa de responder à mais geral e abrangente dessas perguntas.

A palavra *marginal*, sozinha, não explica muito. Veio emprestada das ciências sociais, onde era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das

O NEGRO PE EXEMPLO.

duas. *Cultura*, no caso, não significa grau de *conhecimento*, e sim padrão de *comportamento* social. Foi esse sentido, de elemento *não integrado*, que passou da sociologia para o linguajar comum: um delinqüente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de *marginais*. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo *marginal*: cabelo comprido, sexo livre, gíbi, gíria, *rock*, droga e outras bandeiras recentes que tipificam um fenômeno de rebeldia das novas gerações ocidentais denominado justamente *(con)tracultura*. Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também *marginais*, inclusive a poesia e o poeta.

Na verdade, *marginal* é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados *independentes* ou *alternativos* (por comparação com a imprensa *nanica*, teoricamente autônoma em relação à grande imprensa e contestadora em relação ao sistema). Dizer que um poeta é *marginal* equivale a chamá-lo ainda de *sórdido* e *maldito* (por causa da noção de antissocial), mas esses adjetivos soam mais como elogio porque viraram sinônimos de *alternativo* e independente. Ou seja, o sentido deixa de ser pejorativo e se inverte a favor de quem recebe o rótulo, muito embora alguns dos assim chamados prefiram outros rótulos

ou não aceitem nenhum.

À primeira vista, essa inversão de valores e outras formas de "não enquadramento" serviriam como ponto de partida para tentarmos entender o *que* pode ser chamado de poesia marginal, *quem* pode ser chamado de poeta marginal e *por que* nem todos estão de acordo com essa maneira de chamar.

Fiquemos com o rótulo mais colado, ainda que provisoriamente. E vamos, por partes, testar à margem de *quê* estão esses poetas e essa poesia, do ponto de vista da perspectiva histórica, da proposta artística, da conjuntura política, do contexto cultural e dos esquemas comerciais de consumo.

Antes de tudo, veremos que, se a palavra *marginal* explica pouco, a palavra *poesia* também não significa algo definido.

No final, você concluirá se existe uma característica que possa ser conceituada como *marginalidade*, se tal conceito representaria uma "subversão" daquilo que comumente se entende por poesia, ou se essa história toda não passaria de mais um "equivoco".

## POESIA TEM QUE TER ESTRELA?

O parnasiano Olavo Bilac tem um soneto famoso chamado "Ouvir estrelas", e fez vários outros sobre o mesmo tema, reunidos sob o título de *Via láctea*. O modernista Manuel Bandeira tem dois livros com estrela no título. Até o concreto Haroldo de Campos batizou de *Xadrez de estrelas* sua antologia. São inúmeras as obras poéticas com nomes estrelados: *Lume de estrelas*, *Estrela solitária*, *A estrela azul*, *Restos & estrelas & fraturas*. Os dois poemas mais citados e recitados do romantismo brasileiro não passam sem falar de estrelas: em "Minha terra", Gonçalves Dias diz que "Nosso céu tem mais estrelas", e em "Meus oito anos" Casimiro de Abreu fala no "céu bordado de estrelas". Castro Alves também não escapa, e pergunta a Deus "Em que mundo, em que estrela tu te escondes". Há estrelas no simbolista Cruz e Souza

e no antropofágico Oswald de Andrade.

Durante muito tempo, nove entre dez poetas brasileiros usaram estrelas em seus poemas, mas houve alguém que não quis usar. Hoje talvez seja o contrário, mas sempre haverá quem queira.

Tudo isso serve de exemplo para levantar uma questão geral: existe algum ingrediente básico ou alguma receita que faça com que a poesia seja sempre *poética*? Por outras palavras, a poesia depende essencialmente do que se fala, de como se fala, da própria fala, ou não depende de nada? É fundamental colocar uma pergunta dessa ordem, porque as propostas mais renovadoras que marcaram a história da literatura partiram de um questionamento do conceito de poesia.

Ao que parece, a maioria dos poetas, dos mais "bonzinhos" aos mais "malcomportados", leva a poesia a sério, quer se trate de defendê-la ou de combatê-la. O engraçado é que pouquíssimos chegam a uma conclusão sobre o que entendem por poesia. O mesmo ocorre com o chamado público leitor. Senão vejamos.

Se você disser que poesia é tudo aquilo que não é prosa, os professores de literatura vão lhe demonstrar que existe um estilo poético denominado *prosaico* e outro conhecido como *prosa poética*.

Se você disser que poesia é *rima*, surgem aqueles que defendem o verso branco moderno e lembram que na Antiguidade a rima era praticamente desconhecida, ou seja, é coisa da Idade Média.

## POESIA TEM QUE TER ESTRELA?

O parnasiano Olavo Bilac tem um soneto famoso chamado "Ouvir estrelas", e fez vários outros sobre o mesmo tema, reunidos sob o título de *Via láctea*. O modernista Manuel Bandeira tem dois livros com estrela no título. Até o concreto Haroldo de Campos batizou de *Xadrez de estrelas* sua antologia. São inúmeras as obras poéticas com nomes estrelados: *Lume de estrelas*, *Estrela solitária*, *A estrela azul*, *Restos & estrelas & fraturas*. Os dois poemas mais citados e recitados do romantismo brasileiro não passam sem falar de estrelas: em "Minha terra", Gonçalves Dias diz que "Nosso céu tem mais estrelas", e em "Meus oito anos" Casimiro de Abreu fala no "céu bordado de estrelas". Castro Alves também não escapa, e pergunta a Deus "Em que mundo, em que estrela tu te escondes". Há estrelas no simbolista Cruz e Souza

e no antropofágico Oswald de Andrade.

Durante muito tempo, nove entre dez poetas brasileiros usaram estrelas em seus poemas, mas houve alguém que não quis usar. Hoje talvez seja o contrário, mas sempre haverá quem queira.

Tudo isso serve de exemplo para levantar uma questão geral: existe algum ingrediente básico ou alguma receita que faça com que a poesia seja sempre *poética*? Por outras palavras, a poesia depende essencialmente do que se fala, de como se fala, da própria fala, ou não depende de nada? É fundamental colocar uma pergunta dessa ordem, porque as propostas mais renovadoras que marcaram a história da literatura partiram de um questionamento do conceito de poesia.

Ao que parece, a maioria dos poetas, dos mais "bonzinhos" aos mais "malcomportados", leva a poesia a sério, quer se trate de defendê-la ou de combatê-la. O engraçado é que pouquíssimos chegam a uma conclusão sobre o que entendem por poesia. O mesmo ocorre com o chamado público leitor. Senão vejamos.

Se você disser que poesia é tudo aquilo que não é prosa, os professores de literatura vão lhe demonstrar que existe um estilo poético denominado *prosaico* e outro conhecido como *prosa poética*.

Se você disser que poesia é *rima*, surgem aqueles que defendem o verso branco moderno e lembram que na Antiguidade a rima era praticamente desconhecida, ou seja, é coisa da Idade Média.

Se você pensa que poesia é o próprio *verso* (isto é, um grupo de palavras formando linhas empilhadas a esmo ou segundo algum critério de "medida"), saiba que existem poetas que aboliram o verso e só trabalham a palavra isolada, ou nem isso: ficam nas sílabas e nas letras soltas no espaço da página. É o concretismo, ou *poesia concreta*, no seu estágio mais elementar.

Se você acha ainda que a poesia fica só nas letras, há os que preenchem o espaço com qualquer sinal ou figura, e até saem dos limites dimensionais do papel para pesquisar também outros materiais e novos resultados, que aparentemente nada têm a ver com a linguagem escrita. São desdobramentos do concretismo, chamados de poesia visual (ou *semiótica*) e poema-objeto, que no Brasil foram lançados com o nome de *poema-processo*.

Finalmente, se você concluir que a poesia estaria então na *idéia* transmitida, perceberá que *qualquer* idéia pode ser poeticamente transmitida, e voltará à estaca zero. A confusão se estabelece de uma vez por todas quando verificamos que a palavra *poesia* vem do grego e tinha desde o início um significado muito amplo, de "criação" ou "arte". Como nosso objetivo não é enveredar pela teoria literária, pouco nos adiantaria acompanhar as diferentes delimitações desse significado, que foram se sucedendo através da história. O que nos interessa agora é partir do princípio de que o conceito de poesia

não foi e nem será uma coisa restrita a isso ou aquilo.

o poema não é bom nem ruim  
o poema é uma idéia

(Marcelo Dolabela,  
no livrinho *Coração malasarte*)

A esta altura, você perguntaria como se faz para reconhecer uma obra poética, já que poesia pode ser qualquer coisa e tudo pode ser poesia. Na verdade, por mais vago que pareça o conceito, fica claro que a poesia não passa de uma *linguagem*, que não depende unicamente da expressão verbal nem do símbolo gráfico, ou seja, não é uma determinada arte, isolada e distinta das demais, mas abrange todas e nelas se inclui, tal como no conceito primitivo. O que a torna identificável seria justamente a atitude, a *postura* intencional da "obra", a qual não se restringe à mera transmissão de uma idéia e visa provocar uma resposta qualquer, de reflexão ou questionamento, da parte de quem "lê" o poema. Se você *interpretou*, é poesia. Mais ou menos como no exemplo da cadeira na sala de espera: ela (a cadeira) não significa nada de especial, mas, se for retirada desse ambiente ou *contexto* e apresentada numa exposição de arte, na certa despertará curiosidade e deixará de significar uma simples cadeira para revestir-se de diferentes



“recados” ou “mensagens” conforme as “leituras” do público. Às vezes nem é preciso alterar o contexto: o poeta *acha* novo significado num objeto visto ao acaso, assina embaixo e apresenta ao público sua descoberta: é o *readymade*, o poema pronto. Ao *desentranhá-lo* (como diria Bandeira), o poeta é tão leitor quanto qualquer leitor pode ser poeta: basta “ver com olhos livres” (como disse Oswald).

Naturalmente nem todos os poetas procuram as soluções menos reconhecíveis. A maioria recorre às estruturas convencionais para abordar temas surreais, preferindo, por exemplo, escrever a palavra *estrela* ao invés de desenhar com letras o formato de uma estrela — da mesma forma que a maioria do público acredita que o verdadeiro poeta é aquele que contempla o céu à noite em busca da inspiração, que só faz poemas que possam ser declamados na presença de famílias e autoridades, ou que rima *Brasil* com *varonil* e *céu* de *anil*.

Se, por um lado, admitimos que nada é obrigatório ou sagrado em poesia, como de resto em toda arte, por outro constatamos que esta é uma visão aberta e que nem sempre a coisa tem sido vista desse modo. No caso do Brasil, basta retroceder à Semana de Arte Moderna de 22, quando o grupo liderado por Mário e Oswald de Andrade foi vaiado no Teatro Municipal de São Paulo porque propunha uma poesia livre da rima, das regras de gramática, dos temas “sérios”, e mais



preocupada em comentar a realidade cotidiana no linguajar comum. Outro exemplo é o movimento que Oswald de Andrade lançou anos depois com o nome de *antropofagia* e que até hoje não foi bem compreendido. Na época (fim da década de 20), Oswald não conseguiu nem a adesão de outros modernistas, e ficou praticamente sozinho defendendo sua idéia de que não apenas a poesia como toda a *cultura* (tanto no sentido intelectual como social) só seria humanista se fosse *antropófaga*, isto é, se "devorasse" todos os valores impostos pela tradição e pela história, reaproveitando o que fosse vital para a liberdade do homem. Esse anarquismo construtivo, uma típica utopia, só lhe rendeu incompreensão e hostilidade, a mesma hostilidade que enfrentam todos os artistas de mentalidade avançada que, como os cientistas, pesquisam novos campos do conhecimento e constituem as chamadas *vanguardas*.

Depois de Oswald, a vanguarda só voltou à poesia brasileira na década de 50, com o movimento concreto lançado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari. Até hoje esse é o movimento mais combatido, justamente por ser o mais revolucionário e o que sobrevive há mais tempo, enquanto tendências mais recentes se sucedem, se rebatizam, se esgotam, se radicalizam, regridem ou simplesmente caem de moda. O único movimento que deu continuidade ao experimentalismo no campo da poesia foi o *poema-processo*.

Seu manifesto, elaborado por Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá, data de 1967 e coincide com a explosão do *tropicalismo* na música popular. A coincidência não foi apenas cronológica: assim como o tropicalismo veio romper a barreira entre o "popular" e o "erudito", entre "canção" e "poesia", entre "mau gosto" e "bom gosto", o poema-processo também fez fusão, da palavra com a imagem e o objeto, ajudando a libertar a poesia de seu campo limitado. A diferença está só no alcance: como a música tem repercussão muito maior que as "outras" artes, ficou a noção de que a vanguarda poética é menos atuante. Na realidade, o tropicalismo foi tão combatido quanto o modernismo de 22, e as guitarras elétricas de Caetano e Gil tão vaiadas quanto as declamações dos poetas da Semana.

Em suma: a poesia não é mais aquela coisa "séria". A própria palavra *poesia* deixa de ser intocável para virar objeto de jogo e brincadeira: um Nicolas Behr usa num de seus livretos o título *Põe sia nisso!*, um grupo de São Paulo se denomina *Poetasia*, um Chacal fala de um *Pobrás*, um Ulisses Tavares do *poetariado* e um Ronaldo Werneck dos *poetílicos*. Se tudo isso se tornou rotina no universo da poesia marginal dos anos 70, foi devido a momentos de ruptura radical como os movimentos modernista e concreto.

Há os que acham que a poesia marginal seja também um movimento, tão importante quanto estes;

há os que acham que ela não passaria de uma daquelas tendências que caem de moda. A seguir você verá se alguma dessas afirmações faz sentido.

## AGRUPAMENTO OU ENGRUPIMENTO?

Historicamente, não se ouve falar de poesia marginal antes do tropicalismo, no final da década de 60. Claro que sempre se falou da marginalização do autor novo e anônimo face à crítica e ao mercado editorial, e sabe-se que muitos poetas hoje canonicados tiveram que imprimir e distribuir por conta própria seus primeiros livros (o que na prática significava quase sempre satisfazer um capricho e presentear os amigos).

Com o tropicalismo, aconteceu que todas as tendências musicais entraram na salada-de-frutas, caíram as fronteiras que separavam a contracultura da MPB, e esta conquistou ao mesmo tempo o público *rockeiro* e o intelectualizado. Ampliou-se assim o interesse da faixa mais jovem pela poesia ou por tudo aquilo que pudesse ser poesia — justa-

mente na ocasião em que o endurecimento do regime posterior ao AI-5 desviava para a área artística toda a contestação política, cujos canais de manifestação se fechavam à juventude universitária.

Foi o bastante para que se caracterizasse todo um surto de produção poética mais ou menos *clandestina*, que os teóricos classificam ou não de *marginal* em função de fatores diversos: culturais (os autores assumem postura contestatória ou tematizam a contracultura), comerciais (são desconhecidos do grande público, e produzem e veiculam suas obras por conta própria, com recursos ora precários, ora artesanais, ora técnicos, mas sempre fora do mercado editorial), estéticos (praticam estilos de linguagem pouco "literários" ou dedicam-se ao experimentalismo de vanguarda), ou puramente políticos (abordam temática francamente engajada e adotam linguagem panfletária).

O fato de ser um fenômeno coletivo típico de um período histórico leva alguns pesquisadores a considerar a poesia marginal dos anos 70 como um novo *movimento*, do qual o tropicalismo teria sido o marco inicial. Quanto a este, não resta dúvida que constituiu um movimento em todos os sentidos e, como foi dito, atingiu também a poesia. Embora desencadeado num dos festivais da Record com *Alegria, alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no parque* de Gilberto Gil, o principal manifesto tropicalista chama-se *Geléia geral*, um poema de



Torquato Neto → *o celso era*

Torquato Neto em cima de uma melodia de Gil orquestrada por Rogério Duprat. Não é por acaso que o autor se coloca logo de cara:

Um poeta desfolha a bandeira  
e a manhã tropical se inicia.

Torquato morreu em 1972 e, se não foi o primeiro poeta marginal, foi um dos primeiros a assumir essa postura e a jogar com o termo: compôs *Marginália II* em parceria com Gil.

Também não é por acaso que muitos outros poetas marginais são letristas, como Cacaso e Bráulio Tavares. Com o tropicalismo, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não "elaboradas", ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna "oralizável", "musicável" e "cantável". Do último caso são exemplos *De palavra em palavra* de Caetano Veloso, *Acrílico* de Rogério Duarte, *Pulsar* de Augusto de Campos — todos gravados pelo próprio Caetano — e *Batmacumba* de Caetano e Gil, gravado por este, bem como algumas letras de Walter Franco.

O festival da Record aconteceu em outubro de 67. Em janeiro daquele ano tinha saído o último número da revista de vanguarda *INVENÇÃO*, que encerrou a fase "proselitista" do movimento concreto. No número anterior, de 64, a revista já divulgara os *poemas-código*, primeiras experiências

com poesia visual. Em dezembro de 67 Dias-Pino e Sá lançavam o poema-processo como movimento organizado. Entre as duas etapas da vanguarda, o tropicalismo temperava a poesia com sua proposta de salada-de-frutas e todo o ecletismo decorrente.

Vejamos rapidamente um pouco do que ocorreu nesse campo de então para cá.

Ainda em 67 Flávio Nascimento editava no Rio os 500 exemplares de seu primeiro livro, prefaciado por Torquato e Chico Buarque, e o mineiro Xico Chaves publicava mimeografado seu *Pássaro verde*.

Em 68, que se encerrou sob o impacto do AI-5 e do fechamento do regime, ocorreu a rasgação de livros nas escadarias do Municipal do Rio, quando os lançadores do poema-processo destruíram simbolicamente a poesia discursiva de nomes estabelecidos como Drummond e João Cabral. No Paraná, Domingos Pellegrini Jr. já rodava em mimeógrafo seu primeiro folheto, intitulado justamente *O marginal e outros poemas*.

1969 marca o início do *sufoco*, o auge da repressão e da censura. Caetano e Gil se exilam em Londres e nasce o PASQUIM, inaugurando a imprensa posteriormente chamada *nanica*, que através de tablóides como OPINIÃO, MOVIMENTO e VERSUS desempenhou papel de resistência política nesse período.

Em 70, o cearense Pedro Lyra divulga o poema postal, introduzindo no Brasil a *mail-art* ou arte-



correio, enquanto em Londrina Paulo Nassar mimeografava seus poemas *Cantos de eclipse*.

Em 71, Chacal e Charles lançavam no Rio seus primeiros trabalhos mimeografados em tiragem de 100 exemplares, e em Brasília circulava o jornal TRIBO, que foi até o terceiro número.

1972 é marcado pelo suicídio de Torquato e pelo encerramento do poema-processo como movimento através do manifesto *Parada – opção táctica*. Waly Sailormoon publicava seu livro *Me segura qu'eu vou dar um troço* e apareciam as primeiras revistas marginais, PROTÓTIPO em Minas e O FETO no Rio.

Em 73 Waly organiza a obra de Torquato sob o título *Os últimos dias de Paupéria* e ocorrem as primeiras manifestações coletivas reunindo as diversas tendências poéticas: ExPoesia 1, na PUC do Rio, e ExPoesia 2, em Curitiba.

No ano seguinte, o MAM do Rio realizava nova exposição eclética, a PoemAção. Enquanto isso nasciam mais revistas, umas mimeográficas como COGUMELO ATÔMICO, de Santa Catarina, outras com maiores recursos gráfico-visuais como PÓLEM do Rio e CÓDIGO de Salvador, e poemas-processo continuavam sendo produzidos: Sílvio Spada e outros iniciam uma série de projetos individuais. No Rio, Cacaso, Chico Alvim e amigos lançavam seus livros pela Coleção Frenesi, uma "editora" marginal com recursos gráficos menos improvisados que o mimeógrafo.

1975 assiste ao chamado *boom* na área literária, reflexo da "distensão" na área política. Sai a primeira antologia reunindo os novos poetas do novo estado resultante da fusão Rio-Guanabara, com o sugestivo título de *Abertura poética*. Sai o primeiro número da revista ESCRITA, que teria periodicidade mensal. Aparecem as revistas de "edição única": no Rio, NAVILOUCA, síntese pós-tropicalista de poesia verbal e visual, antigo projeto de Torquato produzido por Waly; em São Paulo, ARTE-RIA, que nos números seguintes se transformaria de "livro" em saco plástico e fita cassete. Em Cataguases surge o jornal TOTEM de Joaquim Branco e Ronaldo Werneck, que sobreviveria com periodicidade irregular. Em Curitiba, Paulo Leminski publica seu livro-poema *Catatau*. Fundam-se por toda parte os primeiros grupos de autores/editores, autônomos como o Há Gente, formado por Carlos Araújo com o jornalzinho do mesmo nome, que, anos depois, organizaria um catálogo de *nanicos*. Ainda em 75, no Rio, Chacal, Charles e Adauto de Souza Santos editam seus livros pelas chamadas "coleções" (a exemplo da Frenesi) Vida de Artista, Nuvem Cigana e Folha de Rosto, que dão nome aos respectivos grupos.

A Nuvem Cigana lançaria em 76, no melhor estilo das revistas pós-tropicalistas, o primeiro ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE, apreendido nas livrarias por ação da censura. Outras revistas do gênero lançadas naquele ano foram ANIMA no

Rio, INÉDITOS em Belo Horizonte, QORPO ESTRANHO em São Paulo e O SACO em Fortaleza, esta última em forma de envelope contendo cadernos separados de texto, poesia e ilustrações. Heloísa Buarque de Hollanda organiza a antologia *26 poetas hoje*, incluindo em livro "comercial" vários poetas marginais do Rio, e, no Paraná, Pellegrini funda com três companheiros a editora alternativa Cooperativa de Escritores, que publicou a antologia *4 poetas* e editou um boletim chamado MIMÉOGRAFO. Em Natal, J. Medeiros lança a revista-envelope POVIS reunindo poetas experimentais. Em Cuiabá, W. A. Coutinho publica *Buahsniff*, primeiro de uma série de livretos na linha do poema-processo. Em São Paulo, Aristides Klafke funda com Arnaldo Xavier as Edições Pindaíba, que publicariam várias antologias coletivas.

Em 77 sai o segundo e último ALMANAQUE BIOTÓNICO VITALIDADE e o segundo e último número das revistas ANIMA e QORPO ESTRANHO. A Editora Cooperativa de Escritores, com seu quadro de "associados" ampliado a nível interestadual, publica nova antologia, *Ventonovo*, reunindo poetas selecionados em concurso. Em São Paulo, sai o único número de MUDA, no estilo de NAVILOUCA; Ulisses Tavares edita um livro em forma de jornal (*Poesias populares*), parodiando o sensacionalismo da imprensa marrom, e tem lugar a Feira de Poesia e Arte no Teatro

Municipal, com participação de marginais do Rio. Em Natal realiza-se a Expoética 77 comemorando o décimo aniversário do poema-processo. Em Recife, Paulo Bruscky e Daniel Santiago lançam a *arte classificada* através de anúncios pagos na grande imprensa. Em Brasília Nicolas Behr rodava seu primeiro livrinho mimeografado em formato cordel, *logurte com farinha*, enquanto em Salvador o paraibano Bráulio Tavares já fazia seu cordel *progressivo* em folhetos típicos, veiculando uma temática contracultural por meio do tradicional modelo de poesia nordestina.

No ano seguinte Nicolas é preso e processado por "pornografia", sendo absolvido em 79. Entre as exposições importantes de 78 figuram a Mostra Nacional de Publicações Alternativas, promovida no Rio pela revista GANDAIA e outros órgãos, as exposições de arte-correio organizadas por J. Medeiros em Natal, e a primeira Poucos & Raros (mostra de edições produzidas fora dos esquemas comuns) no MASP. No mesmo ano, Marcelo Dolabela, também autor de uma série de livretos mimeografados, fundava o grupo/jornal CEMFLORES em Belo Horizonte, e Carlos Araújo o TROTE, que daria origem, no Rio, a nova editora alternativa, enquanto em São Paulo criava-se mais um grupo, o Poetasia, com manifesto e tudo.

Em 79 os paulistas assistem a quatro eventos marcantes: a primeira passeata poética do grupo Sanguinovo, com o lançamento dos *poemas da*

poste afixados pela cidade, a *chuva de poesia* lançada em forma de panfletos pelo grupo Poetasia do alto do edifício Itália, o PoemaRio, apresentação de poetas marginais cariocas no Café do Bexiga, e a Multimedia Internacional da USP, que mobilizou poetas experimentais de vinte países. No Rio a Nuvem Cigana publica um cartaz-antologia dos autores do grupo, *Charme da simpatia*, tal como fez Ulisses Tavares com seus poemas no poster *Em carne viva*.

Em 80, já sob o signo da "abertura", é a vez do Rio assistir a uma passeata poética pelo *topless literário*, realizada na praia de Ipanema pelos grupos Poetagem, Bandidos do Céu e Gandaia. Da passeata resultaria o lançamento de um *Manifesto pornô*, seguido de um "movimento" encabeçado por Eduardo Kac e Cairo Trindade. Também no Rio surge o *verso vício* de Paulo Fatal, divulgando poemas em folhetos xerocados. Em São Paulo abre-se a segunda Poucos & Raros, a mais organizada mostra de publicações marginais, devidamente catalogadas.

Em 81, finalmente, a poesia marginal recebe a "consagração": vira tema de tese (sai o livro *Retrato de época de Carlos Alberto Pereira pela FUNARTE*), de samba-enredo (Pedro Braga, do bloco carioca Charme da Simpatia, compõe *A margem da leitura*) e de telenovela (Ulisses Tavares divulga seus poemas pela Globo através de um personagem de *O amor é nosso*).

Se você se sentiu atropelado por toda essa carga de fatos, é porque eles se sucederam exatamente assim: atropeladamente. Todo mundo fazia de tudo ao mesmo tempo. Ao contrário da última corrente de vanguarda (o poema-processo) e de seus antecedentes concretos fundamentais, a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultaram numa espécie de displicência, de certo modo saudável, como se verá mais adiante, e, como consequência, tal conceito ou tais diretrizes podem ser indiferentemente observados ou não, consciente ou inconscientemente, na obra poética desses autores.

Assim sendo, não dá para falar em *movimento*, como alguns encaram a poesia marginal. Outros não falam em movimento, mas particularizam o objeto de estudo: a poesia marginal seria só a da *geração-mimeógrafo* (assim chamada porque esse recurso foi o que mais proliferou), ou só a dos poetas engajados, ou só a de alguns grupos do Rio, e assim por diante. É evidente que tais critérios são insuficientes para analisar tantos fatos, mesmo porque parece óbvio que a vanguarda sempre foi

marginal em relação aos padrões estéticos predominantes, o mimeógrafo sempre foi marginal em relação aos esquemas de produção e consumo, os poetas pornográficos sempre estiveram à margem da moral oficial, os poetas politizados sempre estiveram à margem do poder político, os grupos do Rio sempre estiveram à margem de outros grupos do Rio, e tudo isso sempre foi, de uma forma ou de outra, marginal em relação ao quadro cultural como um todo, ou seja, um "tipo" de marginalidade não exclui necessariamente os outros.

Veremos mais detalhadamente caso por caso.

## ABAIXO O VERSO! É SUBVERSÃO?

Em primeiro lugar, vem a questão da proposta artística. Do ponto de vista *literário*, marginal seria toda a poesia que se afasta dos modelos reconhecidos pelos críticos e professores, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores. Nesse sentido, o experimentalismo das vanguardas é a *mais* marginal de todas as propostas, e a poesia marginal deixaria de ser um fenômeno característico da década de 70 para remontar aos anos 50 e ao concretismo. No entanto, os que têm pesquisado a marginalidade poética excluem de consideração não só o concretismo como todas as propostas de vanguarda, argumentando que elas não são marginais e sim *elitistas*, isto é, assumem um papel centralizador, de autoridade intelectual, ao impor de maneira dogmática o que seriam as únicas.

fórmulas válidas para se fazer poesia:

"a poesia só admite uma forma concisão precisão das fórmulas matemáticas"

"a poesia experimental que é a única que conta é a linguagem das linguagens ao nível sensível como a matemática o é ao nível da lógica"

(do texto de abertura do último número da revista concreta INVENÇÃO)

"poemas se fazem com processos e não com palavras"

(Álvaro de Sá, numa entrevista)

Para pesquisadores como Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, a poesia marginal, literariamente falando, consiste no estilo *coloquial* encontrado na maioria dos autores da *geração-mimeógrafo*, caracterizado pelo emprego de um vocabulário baseado na gíria e no chulo, e de uma sintaxe isenta das regras de gramática, tal como no linguajar falado:

qualé o lance?

(Ronaldo Santos)

a cana tá brava a vida tá dura

(Bernardo Vilhena)

a mão rápida do pivete agarrou a bolsa da velha a velha teve um troço & caiu babando na rua

(Adauto de Souza Santos)

um orfeu fudido sem ficha nem ninguém pra

ligar

(Chacal)

a fumaceira fudida veste a cidade grande

(Charles)

tem tanto tempo não faz um som

(idem)

ano que vem eu compro um fusca

(Nicolas Behr)

me manda embora antes das oito

mas só me traia depois das dez

(idem)

o hippie

foi no shopping

e feliz, deu um chiliqui

(Marcelo Dolabela)

Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isto é, por ser uma atitude antiintelectual e portanto antiliterária.

Heloísa, que qualificou esse estilo como uma "retomada" do modernismo de 22, acrescenta que a diferença está na postura, que em 22 teria sido intencional, premeditada, e na poesia marginal seria espontânea e inconsciente.

Quando saiu a antologia *26 poetas hoje*, alguns dos autores tidos como marginais se reuniram com críticos, professores e alunos de literatura para debater teoricamente o "fenômeno poético" do



momento. Nessas ocasiões empregavam-se terminologias eruditas (do tipo *espontaneísmo*, *irracionalista*, *anticabralino*) e levantavam-se questões como a de que os novos poetas estavam querendo "matar" Cabral. Puro desperdício de energia, pois, na verdade, o único Cabral morto na história seria o Pedro Álvares, e junto com ele o estilo arcaico da carta de Caminha. Quanto a João Cabral, nada sabia ele dessa "morte", assim como poucos dos marginais sabiam de sua vida.

Em outras palavras, podemos dizer que antes de ser uma *recusa*, esta postura significa simplesmente um desconhecimento dos modelos literários, por falta de informação mesmo. Nesse ponto a poesia da *geração-mimeógrafo* se distingue realmente da poesia de vanguarda (embora *ambas* sejam marginais quanto aos modelos literários): a vanguarda é essencialmente *informada*, isto é, pesquisa novos procedimentos poéticos porque conhece todos os velhos. É essa pressuposta erudição que lhe vale a acusação de "elitista", a qual os vanguardistas rebatem alegando que só seriam elitistas se fossem os donos da situação e controlassem a cultura oficial, o que não é o caso, visto como até hoje se ensinam versinhos nas escolas, se comentam versinhos na imprensa e se vendem versinhos nas livrarias.

"O baixo teor de informação (estética) do texto brasileiro é relativo à nossa condição

de nação periférica, obscurantista, colonial, lusa, patriarcal, católica, mais de imitar que de pensar e criar?"

"De qualquer forma, não acho que compactuar com o subdesenvolvimento e a redundância seja solução."

"Poesia da música popular pode ser inculta (até é bom que seja). Poesia no papel tem que ser informada."

"Os que defendem uma poesia desprevenida esquecem que os grandes poetas do Brasil têm sido intelectuais de amplo saber e múltiplos interesses (Bandeira, Drummond, Cabral, Murilo, sem falar em Mário)."

(Paulo Leminski, em depoimento à revista ESCRITA)

Quanto ao fato de que as vanguardas se apresentam de forma programática e até bitolada, isso não deve ser encarado como regra autoritária. Na realidade a vanguarda não *impõe* e sim *propõe*, ou seja, por uma questão de autodefesa e sobrevivência ela tem que ser ortodoxa e *proselitista* numa primeira fase, até conquistar um mínimo de espaço; daí em diante, passa a valer como contribuição à linguagem poética, uma alternativa que os novos poetas podem aproveitar sem necessidade de seguir rigidamente como cartilha.

É o caso dos projetos individuais e coletivos

que sucederam ao concretismo depois de 67 e ao poema-processo após 72, e que são típicos exemplos de poesia marginal: os trabalhos de Joaquim Branco, Sílvio Spada, J. Medeiros, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, Falves Silva, Alberto Harrigan, Hudinilson Jr. e outros, bem como as famosas revistas *intersemióticas*: NAVILOUCA, MUDA, CÓDIGO, ARTE-RIA, QORPO ESTRANHO, POVIS, BAHIA-INVENÇÃO, impregnadas da eclética influência do tropicalismo, que misturou o rigor da técnica com a indisciplina da improvisação.

É impossível dar aqui uma amostra representativa de toda essa produção, porque se trata predominantemente de poesia visual e de poema-objeto. Sílvio Spada, por exemplo, publicou um punhado de cinzas num saquinho de fubá com uma frase impressa: "Sílvio Spada queimou um poema de Carlos Drummond de Andrade". Paulo Bruscky e Daniel Santiago publicaram na página de classificados do DIÁRIO DE PERNAMBUCO vários anúncios como estes:

**EX-INTELECTUAL** — especialista em brincadeiras de salão e terraço, para animar chás, desfiles, reuniões de Alta Sociedade. Procurar R. das Creoulas, 273 a fim de acertar "cachet".

**VENDE-SE** — cópias super 8 d'O Palhaço Degolado para entidades municipais, estaduais e federais. Tratar com dona Celeste, R. Aníbal

Falcão 45/1.

J. Medeiros publicou um rolo de papel higiênico como se fosse livro, com lançamento e tudo. Hudinilson Jr. publica cópias xerox de seu pênis carimbadas com a frase "Pinto não pode". Já as revistas reúnem todo tipo de material, desde fotos coloridas até manuscritos e desenhos, incluindo poesia visual e texto. Algumas vêm em forma de envelope, sacola plástica, pasta de papelão e até fita cassete.

Como você percebe, não são autores e grupos bitolados por esta ou aquela escola de vanguarda, e sim gente que, mesmo sem ter tomado parte nos movimentos concreto e processo, assimilou e utiliza livremente todos os recursos disponíveis.

É interessante notar que muitos dos *poetas do mimeógrafo* também criaram ou participaram de projetos experimentais quando tiveram informação e acesso a tais recursos. O caso do carioca Chacal é bem específico: mimeografou e distribuiu seus livrinhos de mão em mão, faz poesia coloquial e concreta com a maior desenvoltura e colaborou nas revistas POLEM, NAVILOUCA e MUDA. Diz ele:

"Eu fiz poesia concreta, faço e farei. Agora a posição dos concretos é que eu discuto profundamente."

"Acho que você pode fazer poesia concreta como uma coisa assim absolutamente fácil,

não precisa você chegar a ter três leituras e fazer todo um conceitual em cima."

Casos semelhantes são os de Xico Chaves e Bernardo Vilhena:

"Por exemplo, eu vejo o desenho mais poeticamente do que plasticamente. Aí entrei na universidade pra fazer arte. E a poesia continuou na gráfica. Então pintou o poema gráfico."

"... tipo poema-processo, tipo poema concreto, qualquer coisa, monte de catacumba, poema estrutura, poema coluna, poema minhocão, um monte de nomes. Sabe, as coisas não têm nomes, com o tempo é que passam a ter."

(Xico Chaves à revista ESCRITA)

"No momento em que você está diante do papel, jogando com palavras, não importa a forma, seja concreta, práxis, processo, abscesso, retrocesso, caguei, qualquer forma de poesia, o que importa é o prazer que você tem em estar brincando com aquela forma."

(Bernardo Vilhena, mesma fonte)

Você vê nesses pedacinhos de depoimento que nenhum poeta precisa se sentir obrigado a adotar "regras" de vanguarda, como aliás de coisa alguma, mas, se tiver curiosidade e tomar conhecimento das várias propostas existentes, saberemos se houve de fato uma recusa e uma opção.



Ocorre que em geral os poetas ditos coloquiais são desinformados por próprio desinteresse. É natural a gente imaginar que, se alguém quer ser poeta, é porque gosta de poesia, e portanto tem curiosidade de conhecer a poesia dos outros, não só dos amigos pessoais como também dos contemporâneos famosos e dos mais antigos. Assim, ao invés de rejeitar de ouvido a tradição ou a vanguarda, supõe-se que a pessoa tenha dado uma lida nos clássicos e examinado o trabalho dos concretos. Entretanto, devido a fatores extraliterários, quer dizer, políticos e sociais, a desinformação desses poetas se justificaria, ou pelo menos se explicaria.

Para alguns pesquisadores, a explicação está na crise intelectual pela qual passaram as novas gerações naquela década de maior repressão: a frustração dos idealismos de esquerda, provocada pelo bloqueio à participação política, teve como contrapartida o chamado *desbunde* dos anos 70, quer dizer, uma reação coletiva de escapismo, inclusive através da droga. Esse *desbunde*, que os politizados classificam de alienação, mas que deu margem a uma disseminação da contracultura introduzida pelo tropicalismo, foi o que levou, no plano artístico, a um total desligamento dos referenciais teóricos. Em termos poéticos, isso significa que o coloquial seria autenticamente marginal na medida em que reflete o *cotidiano* dos poetas dessa geração do *sufo* e exprime a realidade em

que viveram.

Ora, acontece que nem todos os poetas desse período altamente repressivo foram *desbundados*, e, dentre estes, nem todos perderam de vista os referenciais históricos mais próximos.

Não fica difícil perceber que, no caso dos poetas que adotaram e praticam o experimentalismo, a vanguarda foi parte integrante da sua formação e da sua vivência. Embora não seja discursiva nem coloquial, a poesia experimental vai conseqüentemente refletir o cotidiano e a realidade desses poetas, tanto quanto a gíria dos poetas *desbundados* ou o estilo panfletário dos poetas politizados — todos eles marginais por exclusão, face a um quadro cultural tradicionalista e reacionário.

A esta altura já dá para notar que o termo *marginal* é um tanto relativo quando aplicado a todos eles. Está claro que a vanguarda, ao pressupor uma certa carga de informação teórica, não seria tão marginal se comparada à obra de poetas que não tiveram acesso a essa informação; em contrapartida, um estilo coloquial por si só, apesar da gíria e do chulo, não identifica uma produção marginal, podendo ser, conforme o caso, mero artifício estético, comum a todas as épocas, ou seja, qualquer escritor pode usar a linguagem popular para ser *realista*.

Tudo leva à conclusão de que o rótulo *poesia marginal* é muito inconsistente no plano literário. Vejamos quanto aos outros aspectos.

## PALAVRA-DE-ORDEM É MANDAMENTO?

Em seguida, temos o aspecto político. Assinala Heloísa Buarque de Hollanda que, após o fechamento do regime subsequente ao AI-5, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da "resistência".

De fato, a repressão ao movimento estudantil e a outros "pólos" da esquerda obriga os artistas engajados a camuflar seu discurso político sob a forma de propostas estéticas *participantes*, e a improvisar meios de veicular tais propostas. É o caso da Editora Cooperativa de Escritores (ECE), fundada em 1976 no Paraná e definida por seus integrantes como um "instrumento para a atuação do escritor no processo de resistência cultural". Ainda naquele ano a Cooperativa promoveu um

concurso nacional para escolher os poetas que participariam de sua antologia *Ventonovo*. Segundo Reinoldo Atem, um dos quatro fundadores, a *qualidade literária* dos poemas foi julgada mediante critérios "necessários", ou seja, exigiu-se uma poesia *atuante* ou de *denúncia*:

.....  
 nossa gripe nosso grito  
 fogo morto nos campos nas salas de aulas  
 y nas fábricas  
 uma serpente estéril prepara o bote de pedra  
 enquanto nos quartéis leões feridos ferinos  
 y acuados

.....  
 ("Poemamargurado" de Arnaldo Xavier)

.....  
 OFEREÇO-TE OS DEDOS DECEPADOS  
 DE TODAS MÃOS DECIDIDAS  
 OFEREÇO-TE TAMBÉM, APESAR DE TUDO  
 A PALAVRA INCENDIADA  
 DE MEUS POEMAS

.....  
 ("Oferta" de Aristides Klafke)

Assim, foram deixados de lado poemas que os novos editores consideravam "bem acabados" mas que representavam uma poesia de "passatempo" ou de "vaidade intelectual de elites" — o que significava simplesmente excluir os poetas *desbundados* e os vanguardistas.

A ECE é apenas um exemplo daquilo que depois



se chamou de patrulha ideológica, isto é, a cobrança de posicionamento político do artista por parte das esquerdas. É o que tem predominado no meio universitário: em todas as faculdades se encontram jornaizinhos mimeografados mais políticos que poéticos.

Esse mesmo patrulhamento esteve implícito ou explícito em várias outras antologias poéticas marginais, todas coletivas, como *Ebulição da escrivatura — treze poetas impossíveis*, e algumas editadas em regime de mutirão, como *Contramão e Tempos*, ambas em co-edição com a Pindaíba.

Vejamos como é a linguagem dos poetas considerados atuantes:

Tem gente passando fome.

E não é a fome que você imagina  
entre uma refeição e outra.

Tem gente sentindo frio.

E não é o frio que você imagina  
entre o chuveiro e a toalha.

Tem gente muito doente.

E não é a doença que você imagina  
entre a receita e a aspirina.

.....  
("Além da imaginação" de Ulisses Tavares, em  
*Contramão*)

.....  
Os monumentos desta  
cidade estranhamente limpa

estão cavalgando sobre o silêncio  
cavalgando, cavalgando  
sobre o calendário calvário  
da multidão faminta

.....  
(Paulo Nassar, em *Tempos*)

Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, por sua vez, excluem de consideração esse discurso poético em sua análise da poesia marginal. Para ambos a marginalidade ideológica da poesia deve ser procurada não no engajamento político mas no *desbunde*.

De fato, o discurso poético panfletário só é marginal no sentido da clandestinidade correspondente a uma fase mais repressiva. Em termos literários, não são linguagens e temáticas historicamente inovadoras, e culturalmente não representam uma subversão de valores: é apenas uma colocação dentro das regras do jogo do poder.

Num sentido mais amplo, que envolve não só a clandestinidade política como também um comportamento social alternativo, a poesia dos *desbundados* é um fenômeno mais específico e recente, desencadeado pelo tropicalismo e intimamente ligado aos anos 70. Estes poetas são geralmente encarados pela crítica literária como Caetano e Gil o foram pela crítica musical: alienados, inconseqüentes, *porraloucas* — traidores do povo, em suma. Isto porque os *desbundados* estão realmente

à margem do tabuleiro institucional Esquerdas X Direita (que na verdade se traduz por Oposição X Situação, uma vez que as esquerdas visam simplesmente ocupar o lugar da direita no poder e, onde isso ocorre, os "capitalistas" é que são os "subversivos"), incorporando em seu comportamento os valores da contracultura, como você verá mais adiante.

O fato é que a poesia do *desbunde* não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta num tratamento irreverente, irônico, de todos os temas, indistintamente, fato que também reflete uma visão crítica da sociedade (e portanto uma atitude política), porém com bom humor. É o que distingue tais poetas não só dos marginais engajados como de todos os autores considerados "sérios" na história da nossa literatura. Nesse sentido, convém frisar bem, os *desbundados* são realmente uma exceção, assim como foi Oswald no modernismo: trata-se, na poesia, do mesmo problema que Ritta Lee, ou melhor, Tomzé apontou na MPB — seriedade demais.

Todo compositor brasileiro é um complexado.  
Por que então esta mania danada,  
esta preocupação  
de falar tão sério,  
de parecer tão sério,  
de sorrir tão sério,

de chorar tão sério,  
de brincar tão sério,  
de amar tão sério?  
Ah, meu Deus do céu,  
vá ser sério assim no inferno!

(Complexo de épico, de Tomzé)

Ai, ai, meu Deus,  
o que foi que aconteceu  
com a música popular brasileira?  
Todos falam sério,  
todos eles levam a sério,  
mas esse sério me parece brincadeira. . .

(Arrombou a festa, de Ritta Lee)

Como diz Carlos Alberto Pereira, mais que na temática ou na linguagem, a seriedade está no *tom* com que são abordadas as questões, e, mais que sério, esse tom é *sisudo*. Vejamos como os poetas do *desbunde* driblam a seriedade e o mau-humor no tratamento dado às questões políticas:

.....  
crianças vigiam  
e sacam polícia  
pelo andar  
pelo medo  
pelo cheiro  
Homens da Lei  
é uzomi  
Cela de Detenção  
é cubico

Realidade  
é sufoco

.....  
(Ronaldo Santos, em *Vau e talveguel*)

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

.....  
(Carlos Saldanha, no ALMANAQUE BIOTÓ-  
NICO VITALIDADE nº 2)

.....  
onde está a New-Left, pombinha?  
ao café lendo meus poetas preferidos  
me pergunto a razão de tudo isso  
pombinha, a guerrilha urbana ou a anarquia  
geral

salvariam o povo  
mas antes era preciso organizar um imenso  
carnaval

invocarmos todas as divindades populares  
Y botar uma BUMBA-meu-BRECHT na rua

.....  
(Adauto de Souza Santos, em *Konfa & Mara-  
fona-II*)

vocês repararam como o povo anda ficando  
triste?

é a cachaça que subiu de preço

.....  
tudo vai melhor mais melhor com coca cola  
enquanto a pepsi é da joan crawford

corporation

(Chaca!, em *América*)

Como você vê, não é que eles deixem de lado a participação política. A diferença é que a política não está sendo encarada com tanta importância e gravidade, sob a forma de questões centrais, e sim como um dos aspectos do cotidiano, na medida em que interfere na vida prática de cada um.

Apesar disso, fica claro que a poesia do *desbun-  
de* não pode ser considerada o único exemplo autêntico de poesia marginal, já que a marginalidade dependeria tanto do conteúdo quanto de fatores materiais e históricos. Faz muito sentido que a poesia *universitária-engajada* tenha sido mais visada pela repressão, no período do *sufoco*. Por outro lado, o populismo que ela veicula é o mesmo que esteve abertamente em moda nos períodos mais democráticos e que hoje soa para muitos como demagogia barata. Vem a propósito a constatação de que alguns poetas engajados acabam abandonando ou questionando o estilo panfletário e as temáticas populistas. Ulisses Tavares tem-se voltado para a *política do prazer*. Paulo Nassar, para o mimeógrafo, desta vez com atitude irônica:

.....  
Depois veio o tempo

em que tudo era sociológico  
econômico  
ideológico

e eu vi  
que não  
mais valia.

HOJE

vestido de índio  
ele me diz  
que a realidade  
é  
antropofágica.

("Antropofagens", da série de poemas publicados em folhas soltas na "Coleção Mamando na Vaca nº 2", pelas Edições Beijos e Abraços Prá Vocês: a gozação é evidente)

E Aristides Klafke, por sua vez, desabafa neste fragmento:

não sei o que fazer da política!  
("Ano novo", em *Esquina dorsal*, 1978)

Outros, como Ferreira Gullar, trocam o experimentalismo pelo discurso *participante*. Outros ainda abandonam até a poesia para se dedicarem à carreira política. Alguns se tornam críticos, ensaístas, analistas. E há os que se desiludem por completo e penduram solenemente as chuteiras.

Ocorre que as chamadas causas populares, bem como a voz de quem as ventila pelo protesto e pela denúncia, só são valorizadas como heroísmo

quando o regime aperta e proíbe a manifestação política. Do ponto de vista artístico, o valor de tais propostas se torna bastante relativo e oscila, como a democracia, ao sabor das épocas.

"Querem transportar a gravidade dos temas que abordam (o operário, a miséria, a fome, a desgraça) para sua poesia. Mas um poema convencional continua medíocre mesmo que invista contra toda a opressão do mundo. Fenômeno mais de sociologia da literatura que de poesia, a imensa maioria dos poemas sociais que se vê por aí serão um dia apenas índices do estado de espírito de nossas elites escrevedoras nesta quadra feia e triste de nossa história." "Que ficou da imensa literatura e poesia abolicionista e republicana que tomou conta do Brasil no final do Império?"

(Paulo Leminski, em depoimento à revista ESCRITA)

É comum, por exemplo, os novos poetas politizados se apresentarem como porta-vozes de um *novo* tempo, de uma *nova* geração ou de um *novo* comportamento. Justamente aí está a ingenuidade maior que lhes é imputada: nada mais velho do que uma nova linguagem política. A desinformação, no caso, não é privilégio dos poetas do *desbunde*. Os engajados, que se julgam mais conscientes e esclarecidos, pouco sabem da presença política no nosso passado literário.





proselitista" em 67, a poesia concreta nunca perdeu seu criticismo inerente e seu caráter, digamos, *dialético*, isto é, a polemização do tema pela síntese de interpretações controvertidas. Posso citar como exemplo "Economia política", um poema que fiz em 77, dez anos depois, que permite, entre outras, as leituras "poder pode pôr" e "poder de depor":

PO R  
DE  
PO R

O poema-processo, por sua vez, retomou essa vocação crítica e produziu marcantes momentos de participação política da arte, que podem ser encontrados, por exemplo, nos projetos de Sílvio Spada *Jogo do capitalista vencedor*, *A caçada e Antepasto*. Este último, editado pela Pindaíba, apresenta três quadros retratando o mesmo geral com cabeça em forma de frango assado, e um quarto quadro retratando uma multidão de maltrapilhos empunhando talheres. Outro caso em que a poesia pode ter grande efeito participante é o da arte-correio, veiculada a nível internacional.

Diante de tais exemplos, torna-se impossível procurar a marginalidade política num determinado tipo de poesia, seja ela panfletária ou não, anárquica ou esquerdista — e portanto, como já foi colocado, fica difícil caracterizar a poesia marginal pelo lado político.

## COMPORTAMENTAL É COMPORTA MENTAL?

Agora entra a questão cultural, a mais complexa, que na verdade abrange as outras e não se prenderia a um capítulo. Esse termo *cultura*, como você já percebeu, tem vários sentidos (mesmo entre os cientistas sociais), mas no geral é usado para designar padrões de comportamento coletivo baseados em valores estabelecidos, os quais, embora variem de sociedade para sociedade, fazem parte da tradição de cada uma e se manifestam tanto nos costumes como nas artes. Por isso, quando se fala em cultura *oficial*, se quer dizer especificamente o controle da cultura pelo poder político, seja através do ensino, dos meios de comunicação de massa (imprensa, rádio, TV, cinema), do sistema editorial (que vai do parque gráfico até a rede livreira) ou da própria repressão policial, incluindo-

se af a censura. Os regimes políticos variam, de acordo com fatores ligados à história econômica, mas a tendência geral é a manutenção, pelas classes dominantes, de uma *ordem* estabelecida, a pretexto de conservar a *tradição*, esta fundada em pressupostos de caráter *moral* que você encontra, para começar, no preâmbulo das constituições de cada país, sejam elas "democráticas", "relativas" ou "autoritárias".

É fácil entender, nesse panorama geral, o significado da palavra *contracultura*. Não se trata de uma contestação política dentro das instituições, não são as esquerdas atacando as direitas nem a oposição combatendo a situação, nem é o caso de uma determinada classe tentando conquistar o poder através de uma revolução. Trata-se de uma contestação a nível *cultural*, isto é, comportamental. Isso envolve até a rejeição pacífica de todo um sistema social, pela afirmação de valores alternativos (droga, sexo, *rock*, *gíria*) que dentro da sociedade de *consumo* são reprimidos ou explorados comercialmente. Assim foi o movimento *hippy* na década de 60.

Claro que esse tipo de contestação, total e utópico, não passa de uma reação frágil em confronto com os poderes políticos e econômicos, por isso se diz que foi um "sonho" e que "acabou". Mas o espírito da *contracultura* vem alimentando as novas gerações ocidentais desde a Segunda Guerra, na mesma proporção em que aumenta o descrédito

geral com relação às ideologias *progressistas* e às transformações políticas. Utopia por utopia, a contracultura é mais liberal e imediatista, é o *aqui e agora*.

Onde se encaixa a poesia marginal nesse quadro? A resposta estaria, sobretudo, na geração do *desbunde*. Despertada pela salada-de-frutas tropicalista, essa geração reprisou no Brasil repressivo dos anos 70 o que o movimento *hippy* tinha estreado nos Estados Unidos da década anterior. Em termos poéticos, a produção marginal dessa geração corresponderia, guardadas as devidas proporções, à literatura *underground* norte-americana — com a ressalva de que o fenômeno *hippy*, embora sendo o referencial mais próximo do tropicalismo, não foi o ponto de partida da contracultura ocidental. A poesia contracultural ou *underground* é conhecida nos Estados Unidos desde a década de 50, graças à chamada *beat generation*, representada por poetas hoje *badalados* pelo sistema, como Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti — mas os precursores de todo esse *desbunde* internacional estão na Europa do século passado, entre os célebres *poètes maudits* franceses: Baudelaire, Mallarmé (que também foi precursor das vanguardas), Verlaine, e especialmente Rimbaud, que foi um verdadeiro *hippy*, dos que levam vida errante, experimentam a droga, praticam o sexo livre (teve um caso homossexual com Verlaine) e morrem prematuramente.

Você vê que essas designações de "maldito" e

"geração isso-ou-aquilo" não são coisas exclusivas do Brasil, embora aqui o fenômeno contracultural esteja ligado aos anos 70 e não às décadas anteriores como nos States.

Vejamos então alguns exemplos de como a poesia marginal assimilou a contracultura no Brasil: Nos mimeográficos do Rio temos os *flashes* vitais:

· YE YE YE-YAYA  
 YE YE YE-YOYO  
 NAS CADEIRAS DA MULATA  
 O QUE ERA SONHO SE ACABOU

("Jimi Hendrix: vida e morte" de Bernardo Vilhena)

overdose  
 pentelhos enroscadinhos na borda da privada  
 de fora  
 a mulher batendo sem saber que porta abrir  
 ou que veia tomar

("Crash cardíaco" de Charles)

.....  
 você veste sua velha calça lee  
 a camisa surrada  
 amarra a tira de couro no pulso  
 dá três tapas no barato

.....  
 (Adauto de Souza Santos)

No processual Ronaldo Werneck temos os *takes* cinematográficos:

come on prepare seu coração  
 a guitarra dos beatles  
 comum let's twist again  
 o cabelo dos bichos  
 podes crer

jimmy ginjanis  
 drix man hen  
 barbitóxico's blue  
 gin hei man drix  
 podes crer

.....  
 um sol negro beta che gue  
 gal galo som & segredo  
 it's over see sea nau  
 fragado dream drama vez & voz  
 podes crer

.....  
 ("Around the sixties", do cine-poema *Selva selvaggia*)

No cantor *pop* Bráulio Tavares temos o satírico cordel *progressivo*:

.....  
 Mas ao chegar os quinze anos  
 tudo muda de repente  
 pois ninguém sabe o que se passa  
 em cuca de adolescente:  
 e haja gíria extravagante,  
 barba grande, e muito som.

.....

e esses elepês dos Beatles,  
Bob Dylan e Rolling Stones;

.....  
E então quando foi mil novecentos  
e sessenta e nove,  
deixou na porta um bilhete  
em que dizia "Peace and love"

.....  
Me disseram que ele anda  
viajando de carona  
e quando dorme, ou é no mato  
ou numa praça, ou é na Zona  
e a comida que ele come  
não é bem filé-mignon  
No seu jaquetão tem pulgas  
no cabelo tem piolho

.....  
("Balada do andarilho Ramón")

.....  
E quem pensa que esse rock de que eu falo  
é a tal discoteque,  
é dos que pensam que a cultura brasileira  
é propriedade do MEC.  
Pois eu, que ouço sempre Pixinguinha  
e Jacob do Bandolim,  
também gosto de ouvir Chuck Berry  
e Bruce Springsteen.

.....  
("Parece que é rock", um *rock-repente* da série  
"Folk yourself")

Todo esse dado contracultural é importante, pois, embora o coloquial da *geração-mimeógrafo* possa ser comparado ao modernismo, nenhum poeta modernista tematizou a droga ou o *rock*. Quem chegou mais perto foi Drummond, que em 68 traduziu letras do *Álbum branco* dos Beatles. Os outros ficaram nas "raízes" brasileiras e se limitaram a paparicar o subdesenvolvimento.

O tratamento dado ao sexo, por outro lado, evidencia como a contracultura, mais que politicamente, é significativa no plano *moral*.

Sempre escamoteado pela poesia engajada, enobrecido pela poesia erótica ou pornografizado pela poesia obscena, o sexo veio adquirir sua real dimensão temática há poucos anos: nem totem, nem tabu, apenas uma prioridade tão importante quanto os outros prazeres e/ou direitos humanos. Se entre os *desbundados* os temas sexuais são, como tudo, focalizados de passagem, na displicência com que se trata algo que faz parte do cotidiano, em outros poetas marginais os mesmos temas se revestem de um tom desmistificador e libertário, ao invocar questões ligadas à política do corpo e à luta contra a discriminação da mulher e do homossexual:

Ulisses Tavares, que a princípio adotava linguagem mais panfletária, voltou-se ultimamente para a poesia corporal:

O índio não pode caçar.

O negro não pode falhar.  
O poeta não pode sonhar.  
O homossexual não pode amar.

Das minorias  
nenhuma dessas  
(consolo e esperança)  
é aquela que decreta  
que a maioria não pode comer.

("Canto das minorias", em *Contramão*, 1978)

nos ensinaram assim:  
carregar à frente  
hasteada a bandeira do pênis  
nos ensinaram assim:  
carregar atrás  
um ânus com armadura  
nos ensinaram assim:  
carregar  
meia vida à frente  
meia morte atrás  
nos ensinaram tudo pela metade

("Macho aprendizado", em *O eu entre nós*,  
1980)

Leila Mícolis, que participou de 26 *poetas hoje* e organizou a antologia *Mulheres da vida*, é outro exemplo típico de poesia libertária:

Enquanto você me enqomar  
eu te visto e te alimento;  
enquanto você resistir

eu te engravidado e respeito;  
enquanto você me honrar  
eu te pago dando um lar.

("Salve o dia do comércio", em *Silêncio relativo*, 1978)

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

("Sendas estelares", em *Respeitável público*,  
1980)

E Bráulio Tavares sintetiza essas questões dentro do clima ideológico mais recente:

.....  
Ao entrar na multidão  
no mesmo instante eu avistei  
uma faixa feminista  
e outra de um grupo "gay";  
tinha um grupo intitulado  
"O inimigo do Rei";  
"Viração" e "Sangue novo",  
"Nova ação" e "Libelu";  
eu vi não-sei-quantas siglas  
esgotando o abecê:

.....

cada qual com uma coisa  
para reivindicar  
como há dez anos passados  
ou daqui a mais dez anos.

.....  
Cada qual com um slogan  
cada qual com uma bandeira  
mas no fundo eles pensavam  
todos da mesma maneira  
Cada qual era uma fruta  
e a Vitamina Brasileira  
começava a ser passada  
no liquidificador.

.....  
("Balada do ato público")

Quanto ao *palavrão*, não foi mitificado, mas reabilitado pelos marginais: aparece incidentalmente, como no linguajar diário. Mesmo entre os adeptos do poema *pornô*, cuja antologia saiu em 1981, o *palavrão* não representa uma regra, como se pode ver neste fragmento de Eduardo Kac:

não quero a nudez falsa da pornografia  
nem o erotismo bem vestido e comportado  
quero todo mundo pelado  
mas a barriga cheia

("Cabeça feita", em *Nabunada não vaidinha?*, 1981)

Os novos poetas *pornográficos* inverteram o valor desse termo, sem ignorar a tradição clandes-

tina da poesia sexual brasileira, que remonta a Gregório de Mattos e passa por Laurindo Rebello (os quais não ficam devendo nada ao português Bocage), como também não ignoram que o cultuado Olavo Bilac, autor do *Hino à Bandeira*, compunha anonimamente, em parceria com outro cultuado, Coelho Neto, poemas obscenos sob encomenda. Hoje os poetas não se preocupam com a clandestinidade do obsceno, daí não haver necessidade de anonimato.

Finalmente, no que diz respeito à poesia de vanguarda, o sexo também não está ausente: o "Nu" de Augusto de Campos é de 1956, e, recentemente, Tadeu Junges mostrou, num livrinho intitulado *Suruba*, como a imagem gráfica das letras pode ter conotações sexuais.

No entanto, apesar de todo o seu potencial contestador, a contracultura não é o sinônimo exato para a poesia marginal, uma vez que esta comporta diferentes temáticas e propostas não necessariamente contraculturais. Além de um eventual conteúdo, a contracultura explicaria, quando muito, alguns aspectos materiais, assunto do próximo capítulo.

## ARTESANAIS OU ARTES ANAIS?

Resta o aspecto *material* da marginalidade. Após a ExPoesia1, ocorrida no Rio em 73, certos setores da crítica perceberam que a produção mimeografada era quantitativamente mais importante do que se supunha. Na época surgiu o rótulo de *literatura* para designar a precariedade gráfica dessa produção, qualificada também de "suja", "sórdida", e outros termos depreciativos. Poucos repararam que havia maiores implicações nessa "sujeira" e nesse "lixo": justamente por ser graficamente pobre, tal produção criava todo um circuito paralelo que ia da confecção artesanal à venda avulsa, sem passar pelas editoras e livrarias, ou seja, ficava à *margem* do mercado editorial — e logo se notou também que esse circuito paralelo não veiculava apenas material mimeografado: a produção independente incluía ainda livrinhos



Capa de um folheto de Bráulio Tavares: cordel típico.



impressos em *offset*, ilustrados, bem acabados. Então surgiu o interesse pelo *tipo* de poesia que continham, e criou-se rapidamente o mito de que seria também uma poesia diferente, fora do comum, *marginal*, em suma.

Na realidade, existia mesmo algo por trás de toda essa produção clandestina. A impossibilidade de acesso dos novos poetas ao sistema editorial não era apenas por questão de falta de vagas ou excesso de critérios de qualidade, mas principalmente por um controle ideológico exercido sobre a literatura impressa na época: os editores simplesmente não queriam ver "seus" livros barrados pela censura e apreendidos. Mais tarde, com o abrandamento da censura na área política, a poesia marginal acabou virando moda e, mesmo aparecendo a possibilidade de acesso às editoras, muitos poetas preferiram continuar, sozinhos ou em grupo, imprimindo e vendendo por conta própria, pois viam que isso era até mais fácil e compensador, além de dar plena liberdade de criação. O resultado foi que o mercado paralelo se ampliou e se sofisticou, a tal ponto que agora fica difícil falar numa marginalidade material.

^ Hoje não há nada que caracterize fisicamente um produto marginal, a não ser o fato de que ele não traz a chancela de uma editora comercial, por ter sido autofinanciado. Os primeiros "livros" mimeografados tinham ora formato de apostila, como o de Pellegrini *O marginal e outros poemas*, ora de

folhetos de cordel, como os de Marcelo Dolabela e Nicolas Behr. Com o tempo a produção se diversificou e apareceram em maior quantidade os *envelopoemas*, *jornalivros*, *posters*, brochuras e revistas em *offset*, tablóides, trabalhos em papelão e pano, em serigrafia, e assim por diante. Se pensarmos em termos de poema-processo, a lista de materiais, técnicas e formatos não se esgota.

Daí não haver propriamente uma marginalidade material, embora Carlos Alberto Pereira fale especificamente que "os livros da chamada 'literatura marginal' revelam-se no mínimo diferentes" de "outros produtos literários da área de poesia e desta mesma época", "revistas como QORPO ESTRANHO, CÓDIGO, MUDA ou outras mais antigas como PÓLEM e NAVILOUCA".

O termo *marginal* seria então, e mais uma vez, inadequado em qualquer dos casos, ou talvez teria de ser repensado, como o foi o termo russo *samizdat*, que significava "toda uma produção veiculada através de mídia precária e ideologicamente antagônica ao poder soviético" e, segundo Julio Plaza, passou a designar "todo um surto e conjunto de publicações não sistema surgidas após a Segunda Guerra Mundial, notadamente a partir da década de 50 e continuadas nas décadas de 60 e 70, impublicáveis em termos de 'sistema', seja pela alta taxa de invenção, seja pela falta de mercado ou pela falta de fantasia e *tutu* dos editores". Plaza resume bem esta outra face da moeda mar-

ginal: "No Brasil, por volta da década de 60 (com alguns anos de atraso), a mudança quantitativa e qualitativa do parque gráfico industrial, principalmente nos centros urbanos, causou o deslocamento das velhas tipografias para o interior e sua substituição gradual pelas grandes impressoras *offset* e suas tecnologias de repro e produção gráfica. O fotolito, a chapa de alumínio e a produção de texto a frio ou fotocomposição, permitiram o estabelecimento da reprografia, isto é, máquinas e equipamentos de repro, multilites domésticas, copiadoras, fac-similadoras, xerox — enfim, diversos equipamentos que democratizaram a produção gráfica e criaram condições instrumentais para a descentralização cultural do poder. Junto às revistas *nanicas*, jornais e publicações intersistema como *ESCRITA*, *ANIMA*, *ARGUMENTO*, *JOSÉ*, entre outras, para 'minorias de massa', tão característicos da década de 70, vimos aparecer publicações marcadamente artísticas e poéticas de grupos culturalmente ativos, constituídos em sua grande maioria, por poetas e artistas visuais, trabalhando intersemioticamente: *VERBO*, *FLOR DO MAL*, *NAVILOUCA*, *CÓDIGO* na Bahia, *POLEM*, *POESIA EM GREVE*, *QORPO ESTRANHO*, *CINE-OLHO*, *ARTÉRIA*, entre muitas outras. A grande maioria destas revistas teve tiragem única ou, no máximo, três números".

Toda essa diversidade de recursos da produção poética independente ficou evidenciada na expo-

sição Poucos & Raros, realizada em São Paulo em 78 e em 80. No formulário distribuído aos participantes para fichamento e catalogação do material exposto, a Poesia E Arte, organizadora da mostra, definia a mesma como apresentação de "uma parcela do que é produzido no país em suporte de papel fora dos esquemas comuns de produção e da qual existam cópias disponíveis". E exemplificava: "*livros e edições*: de autor, poetas, artistas plásticos; *livros e edições*: produzidos por empresas, grupos, cooperativas, núcleos, com ou sem objetivos comerciais, fora dos esquemas empresariais comuns de *planejamento, edição, divulgação e distribuição*, mesmo que tenha a edição eventualmente passado por uma dessas fases, *divulgação*, por exemplo; *livros e edições*: com caráter experimental, de pesquisa, documental ou hors-commerce, bem como catálogos e cartazes/posters que não sejam meramente informativos de eventos, mas que contenham documentação, proposta, ensaios, textos, etc."

Você percebe daí que a única característica comum, a identificar a coisa toda, está no fato de ser um produto extra-comercial. É a isso que alguns poetas marginais se referem quando responderam que "marginal quer dizer marginal à editora, à grande editora, ao grande sistema; marginal que eu vejo, pra mim é isso" e que "eu acho que o único sentido em que a palavra marginal se justifica é que ela (a produção) está fora do circuito de

comercialização”.

Os aspectos contedutísticos ou ideológicos, portanto, nada têm a ver com estas definições do que seja marginal, pois até um boletim interno do exército pode ser mimeografado e distribuído de mão em mão, mas certamente não veicula poesia, nem mesmo a patriótica; por outro lado, como lembrou um dos poetas entrevistados por Pereira, “isso não quer dizer que todo livro que foi publicado em literatura mimeografada tivesse a ver com poesia marginal ou com esse tipo de coisa, porque o que foi publicado de verso parnasiano em mimeógrafo, de cinco anos pra cá . . .”.

Ideológica ou material, a marginalidade não é, em última análise, um rótulo que sirva para definir qualquer tipo de poesia.

## POETA TEM QUE SER ESTRELA?

Por fim, descartada a marginalidade da poesia enquanto arte e enquanto obra, ficamos com o poeta marginal. No que se refere aos autores, não resta dúvida que os de vanguarda sempre foram e continuam sendo marginalizados. Os demais são temporária e provisoriamente marginais, assumindo ou não o rótulo, até o momento em que deixam de sê-lo, se me dão licença do trocadilho. Em curtas palavras é mais ou menos o seguinte: o apelido não caracteriza mais, mas os apelidados não teriam nome se não usassem o apelido. Vejamos isso mais detidamente.

Vem a propósito a colocação de Carlos Alberto Pereira sobre a posição extra-comercial dos marginais: quanto maior a autonomia do autor marginal em relação ao mercado editorial, menor será seu reconhecimento público e seu prestígio literário,

e vice-versa. Assim, embora a produção paralela se desvie dos esquemas de comercialização e seus autores questionem a validade do prestígio literário, todos os poetas marginais evitam recusar a hipótese de serem publicados comercialmente e se tornarem famosos.

Parece ser esse o grande dilema do poeta marginal: a barreira ou a carreira. De um lado, existe o obstáculo de submeter seu trabalho a intermediários (editores, conselhos consultivos, comissões julgadoras), que exercerão sobre o mesmo algum tipo de seleção ou censura; de outro, a necessidade de atingir um público cada vez mais amplo para se tornar um nome popular e, por que não, *badalado*. Tal contradição não fica resolvida pela "opção" marginal. Ao contrário, mesmo entre os poetas marginais por "convicção" prevalece o mito da consagração e da fama, a luta pelo *status* cultural, ainda que o alcance desse *status* fique restrito a um público muito reduzido.

Pereira assinala muito bem esse ponto: "Ser poeta (mesmo 'marginal' e por mais que o grupo questione e desvalorize categorias como 'artista', 'poeta', 'poesia', 'obra', 'literatura' etc. é ser, mais que *intellectual* (o que já não seria pouco do ponto de vista dos valores dominantes), *artista*. Acho que não é preciso relembrar aqui toda a 'mitologia' que cerca, na nossa sociedade, a figura do artista — este é, antes de tudo, um 'iluminado', pessoa 'de grande sensibilidade', 'superior' e

assim por diante. Por mais que estas idéias sejam explicitamente questionadas e rejeitadas, não deixam de fazer parte do 'inconsciente coletivo' destas mesmas pessoas. Estaríamos, assim, diante de apenas uma dentre inúmeras ambigüidades...".

Mário de Andrade assinalou melhor ainda, no "Prefácio interessantíssimo" de *Paulicéia desvairada*: "Todo escritor acredita na valia do que escreve. Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por vaidade também".

Vejamos como o próprio poeta marginal encara o fato de ambos os ângulos. O primeiro seria a marginalidade por *opção*. Foi Chacal quem disse:

"Por base, não sei nem se ideológica ou intuitiva, eu acredito que a gente não deva fazer o jogo de editora. Primeiro porque a editora suga e se mantém em livrarias, e o povo não vai em livraria mais, certo? Quem vai em livraria são os livrófobos. Eu acho que não tem mais a ver com o que a gente está escrevendo, com a nossa batalha. Inclusive acho que nesse sentido a gente não é mais poeta, sabe? É livre-atirador, como falou o Xico."

Afonso Henriques Neto, que participou até da antologia *26 poetas hoje*, declarou algum tempo depois:

"Entendo que o livro deve ser transado pelo autor em todas as suas etapas, transfor-

mando-se assim em um objeto artesanal, no sentido de algo que traga a marca pessoal do artista, ou seja: o poeta deve estar fora da república do poder.”.

E um integrante do grupo carioca Folha de Rosto acrescenta ainda:

“Tem muita gente que acha que publicar dessa maneira é uma passagem até ele conseguir ganhar um nominho e chegar a uma grande editora. Eu não acho isso, eu acho que o passo adiante dessas publicações é a criação de cooperativas, dessas próprias pessoas . . .”.

O segundo ângulo é o do marginal por *necessidade*. Pereira colheu este expressivo depoimento de outro membro daquele grupo:

“A mesma coisa que eu escrevo pra ser publicado dessa forma (fora das editoras) eu escreveria pra ser publicado de qualquer outra forma . . .”

“Eu não tenho nenhum problema de ser editado por editora consagrada . . .”

Dois outros poetas do Rio, Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto, escrevem num artigo:

“Sendo poeta, ser ou não ser marginal. Há quem diga que existe escolha. Mas, perdido o acesso às vias de trânsito tradicional (o livro assumido comercialmente pela editora, expos-

to e vendido em livrarias, reconhecido por colunas e suplementos), o poeta de hoje enfrenta, e tem que superar, a sua primeira condição de marginalidade. (...) Mesmo porque, sejamos óbvios e realistas, a vontade de escrever envolve muito da necessidade de ser lido.”

E Xico Chaves remata a questão:

“Quem tá colocando a gente na condição de marginal são as editoras. Porque não existe na verdade poesia marginal, música marginal. Existe poesia, existe música. Eu acho muito negativo esse tipo de colocação, porque quando falaram em malditos da música brasileira era exatamente no mesmo sentido de marginalizar um tipo de música ou seja: ‘Não, essa música não é pra consumo’, certo? Consumo em termos de cultura de massa não existe, cultura de massa não existe. Quem faz cultura de massa é o veículo, que veicula poesia, barulho de pedra, barulho de folha, disco de candomblé, banana musical, disco americano, bope, bope, bope, bope, bipe, bipe, enfim tudo. Então o problema está no sistema, marginal ninguém é.”

Mesmo no caso das cooperativas, o objetivo prioritário dos poetas não é a autonomia editorial, e sim a conquista do público. No caso específico dos poetas engajados, isso se explica facilmente

pelo caráter "missionário" de seu trabalho, que envolve explicitamente a intenção de "atuar na formação de uma nova geração de escritores brasileiros", ou seja, de catequizar. Já no caso, também específico, dos grupos de poetas/editores *desbundados*, a marginalidade é assumida primeiro como uma válvula de divulgação do trabalho individual; depois conscientemente, como bandeira e componente do próprio *desbunde*. Quando isso ocorre, os poetas buscam a publicidade e a popularidade através de soluções promocionais também "alternativas" que, embora coerentes com o estilo de comportamento assumido, dão chance ao vedetismo e, eventualmente, algum estrelato: *happenings*, *shows*, recitais, passeatas, lançamentos em praça pública, e tal. Exemplos típicos são as decantadas *artimanhas* dos grupos cariocas, isto é, espetáculos informais onde, em lugar dos tradicionais coquetéis de lançamento ou noites de autógrafa, os poetas vendem seus livros em meio a apresentações musicais e cênicas, nas quais eles próprios atuam dentro e fora do palco.

Heloísa Buarque de Hollanda faz referência aos *happenings* dos poetas-processo como um dado a mais em relação ao "gabinetismo" da vanguarda concreta: a saída para a rua:

"Entre outros feitos (como a produção de poemas comestíveis de vários sabores), num protesto contra a discursividade e a

retórica literária, em grande espetáculo público, chegaram a picar Drummond em pedaços — não o poeta, mas seus livros —, nas escadarias do Teatro Municipal num belo dia de verão carioca."

No caso das *artimanhas*, a pesquisadora dá nova ênfase à cor local:

"O lançamento dos números do *Almanaque* ou dos livros da Nuvem Cigana se fazem espetáculo: leituras dramatizadas dos poemas, shows de rock, 'aprontos' inesperados. Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo 'noite de autógrafos', os poetas adotam o comportamento malandro contaminando a arte com a manha carioca e estabelecem para esse novo tipo de 'happening' o conceito *Artimanha*."

Nem todos enaltecem como Heloísa o lado positivo desse folclore:

"Mas os 'poetas marginais' não se desvencilharam dos cipós e lianas da literatura."

"Os 'poetas marginais' substituíram o operário pelo malandro-bandido-trombadinha-traficante. No palco, uma garotada carioca dou-rada bancando o bandido. Tudo muito otário."

(Antonio Risério, na revista MUDA)

Em São Paulo, os poetas parecem não ter muita

vocação para o palco e as *performances* teatrais, e deslocam suas *atitudes* poéticas para o meio da rua, como ocorre com as passeatas do grupo Sanguinovo e as chuvas de poemas lançados pelo grupo Poetasia sobre a cabeça dos transeuntes. Soluções não tão alardeadas, mas não menos folclóricas.

Em quaisquer dos casos, as implicações são as mesmas. Enquanto atraem a atenção do público, os poetas vão *curtindo* todos os rótulos que lhes forem imputados, a pretexto de se posicionarem contra os mesmos e de repudiá-los na primeira oportunidade.

O exemplo de Ulisses Tavares é bem ilustrativo: tido pela imprensa e pela crítica como um típico poeta marginal — que edita e distribui seus livros por iniciativa própria e divulga seu trabalho pessoalmente viajando por todo o país — ele sempre impugnou o rótulo sem, no entanto, deixar de fazer jus ao cujo. Recentemente, Ulisses emprestou seus poemas a um personagem (também poeta marginal) da telenovela *O amor é nosso*, levada ao ar pela Globo — e passou a receber de direitos autorais cinquenta vezes mais do que se paga a um autor de livros, além de ampliar mil vezes seu público “leitor” num simples piscar de vídeo.

Ulisses continua declarando que não é marginal, só que agora vai ficar mais fácil sustentar a declaração.

## O EU ENTRE NÓS



**ULISSES TAVARES**

Capa do último livro de Ulisses Tavares pela Pindaíba.

O caso de Nicolas Behr é ainda mais sintomático: Assim que reuniu seus livrinhos mimeografados numa edição formato brochura, impressa na gráfica do Senado em Brasília, Nicolas se apresentou com um prefácio intitulado "Poeta marginal? Eu, hein!", e deu uma entrevista a ninguém menos que Chacal, na qual declarou: "Precisamos acabar com esse maldito mito de marginal". Pouco depois, ao receber um exemplar da revista mimeografada VIVA EU, editada por alunos da USP, respondeu criticando a qualidade gráfica pouco convidativa à leitura, alegando que o *underground* já passou e que "neguinho não lê mais, eu mesmo tenho certa dificuldade".

O *underground* pode, com efeito, ter passado (temporária ou definitivamente) para ele, Nicolas Behr. Quanto aos que "continuam" marginais, na *batalha*, como se diz, o *underground* é o túnel que corta caminho para o estrelato. Ou não. Mas, com raríssimas exceções, tidas até como mórbidas, a vaidade pessoal não acaba onde começa a fama: aumenta com ela.

Fica para você a declaração de Xico Chaves a título de chave da conclusão: "Existe poesia, existe música".

E, para finalizar, outra do próprio Nicolas Behr: "Poesia é poesia, não precisa de adjetivo".

## INDICAÇÕES PARA LEITURA

Não existe boa bibliografia da poesia marginal nem sobre ela, pela simples razão de que a maior parte dessa produção poética circula paralelamente, sem chegar às livrarias e bibliotecas. Recentemente surgiram algumas tentativas de fazer um levantamento do material visando a organização de arquivos e catálogos. É o caso do Centro da Cultura Alternativa, mantido pela Fundação Rio, e da Oficina Literária Afrânio Coutinho, também do Rio.

Por outro lado, do que existe sobre o assunto pouca coisa foi publicada em livros. O resto ficou disperso nos periódicos culturais e literários. A título de sugestão para leitura e pesquisa, posso indicar:

— A revista *ESCRITA* (São Paulo), que teve periodicidade mensal de 75 a 78 e dedicou espaço



aos novos poetas, mantendo inclusive uma seção informativa sobre a imprensa literária nanica. Você pode consultar especialmente o artigo de Assis Brasil sobre a nova poesia brasileira no nº 2, os depoimentos de Paulo Leminski nos nºs 14 e 28, as entrevistas com Affonso Romano de Sant'Anna e Wladimir Dias-Pino no nº 16 e a ampla matéria de capa sobre a *geração-mimógrafo* no nº 19.

— A antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, publicada pela Labor (Rio) em 76 e posteriormente reeditada, que inclui vários poetas marginais do Rio, e, por tê-los divulgado frente a um público mais amplo, valeu como ponto de referência para os críticos e professores de literatura.

— O volume de literatura, nº 2 da coleção *Anos 70*, edição Europa (Rio) de 79, que traz artigo de Armando Freitas Filho sobre a poesia da década. Abrange a produção marginal mas desdenha a contribuição da vanguarda.

— A tese de Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem*, publicada pela Brasiliense (São Paulo) em 80, referente à poesia brasileira das décadas de 60 e 70.

— A tese de Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, publicada pela FUNARTE (Rio) em 81. Esta é a análise mais criteriosa e documentada, embora restrita e centrada em alguns grupos do Rio.

### Biografia

Glauco Mattoso é poeta e humorista, decorrendo uma coisa da outra. Estudou biblioteconomia e letras mas sobrevive como bancário. Organizou várias antologias de autores novos e colaborou em periódicos literários e alternativos: TOTEM, SUPLEMENTO DA TRIBUNA, ESCRITA, INÉDITOS, OVELHA NEGRA, ORA POMBAS!, LAMPIÃO e outros. Em 1977 criou seu próprio órgão, o JORNAL DO BRASIL (folha artesanal onde satiriza as vanguardas e a contracultura através da *coprofagia*, uma paródia da antropofagia oswaldiana), representado nas exposições Poucos & Raros e Multimedia Internacional, e editado em forma de livro em 81.