

A POESIA MARGINAL E OS NOVOS IMPASSES DA COMUNICAÇÃO POÉTICA

Tereza Cabañas¹

- **RESUMO:** O trabalho propõe uma reavaliação da poesia marginal sob a luz de uma reformulação dos parâmetros de interpretação e valorização habitualmente empregados pela crítica literária moderna. A partir disso coloca-se, portanto, uma discussão sobre a insuficiência das bases hermenêuticas que sustentam a avaliação negativa que se faz dessa expressão poética. Vista como uma manifestação estética desajustada dos padrões poéticos modernos, aventa-se aqui a idéia de esta poesia expressar o que se acredita seja uma modificação dos fundamentos tradicionais do fazer poético, sobretudo a partir da entrada em cena de novos agentes sociais e de seus modos sensíveis diferenciados.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia marginal; instabilidade estética; reapropriação estética.

[...] os dispositivos formais – textuais ou materiais – inscrevem em suas próprias estruturas as expectativas e as competências do público que visam, portanto, organizam-se a partir de uma representação da diferenciação social”.

Roger Chartier. *À beira da falésia*

O impasse

No contexto da poesia brasileira contemporânea, a década de 50 e as duas que virão logo a seguir constituem, sem

¹ Departamento de Letras - Centro de Artes e Letras Universidade Federal de Santa Maria - 97110-750-Santa Maria - RS. E-mail: tecama1@yahoo.com.br

dúvida, riquíssimo celeiro de experimentação de formas estéticas inéditas, sobretudo articuladas como alternativas para possibilitar a expansão da comunicação poética. Em relação a isso, talvez tenha sido João Cabral de Melo Neto um dos primeiros a escancarar a difícil situação de incomunicabilidade que, à época – 1954 –, se abatia sobre o código poético no contexto nacional, afastado das necessidades e interesses do leitor, esse que para o poeta pernambucano, não era outro senão o homem urbano médio.

A conferência pronunciada por Cabral (1998) no Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo em 1954, é principalmente um chamado de alerta que toca na ferida impingida pela modernidade no corpo da poesia; ferida aberta num movimento perverso porque ela constitui, ao mesmo tempo, salvo-conduto para a permanência da poesia entre os homens: sua ruptura com a sociedade. Foi assim, pois, que, enredada nessa situação de dissimulada perversão, produto das condições da existência moderna, a poesia terminou por se distanciar dos homens para refugiar-se apenas, como o próprio Cabral sustentará, num “pequeno clube de confrades”, cavando um fosso abissal entre ela e o leitor – este homem comum que sofre das condições limitadoras que a vida social moderna impõe para o cultivo das expressões do espírito. Entender esta já clássica circunstância da poesia moderna – seu afastamento do grande público – como uma “incapacidade” comunicativa do seu registro permite a Cabral tocar num aspecto que, se inédito para o momento, alcançará um desenvolvimento inusitado nas décadas seguintes: a utilização de técnicas e modos vindos dos meios de comunicação, como recursos para alargar o espectro da comunicabilidade das formas poéticas.

É, então, a partir dessa última circunstância que não será possível deixar de reparar no tenso diálogo a que a poesia tem-se forçado com eventos estruturais determinantes para a definição dos novos modos sensíveis no mundo contemporâneo. As formas que esse diálogo tem assumido acolhem uma diversidade de experiências emotivo-existenciais, veiculadas por meio de maneiras de expressão de cunho variadíssimo. É na multiplicidade da sua formalização que se poderão apreciar, também, as exigências que sobre ela se

abatem depois da Segunda Guerra Mundial, quando, na tentativa de acertar seu passo com a marcha das vertiginosas mudanças empreendidas pela sociedade burguesa, o gênero deslizará para a configuração definitiva de um grave dilema: aquele que mostrará numa das suas faces a dramática consciência que a poesia adquire de se saber enredada nos fios de uma curiosa cilada, vagarosamente articulada pela própria sociedade na qual ela precisa se inscrever.

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

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

Como sabemos, essa coordenada temporal age também na configuração do conflituoso espaço vital de atuação da poesia, que, desde as vanguardas históricas, se vislumbra como implementação de duas atitudes aparentemente excludentes por antagônicas (SANGUINETTI, 1973): uma “heróica”, de re-

sistência aos apelos de mercantilização da sociedade burguesa, e outra "cínica", que acompanha o desenvolvimento de recursos e descobertas do mundo técnico-científico ou industrial, aproveitando-se deles para o seu próprio uso. É esta última que escancara um tipo de lida (estratégia) com a exigência social de entrar na disputa do circuito comercial, sendo a que tem levantado as reservas mais encarniçadas por parte da crítica, malgrado tenha sido a própria vanguarda histórica a que nos deu, com ela, prova de engenho e originalidade.

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

Contudo, conflitos, armadilhas e ciladas costumam gerar naqueles que os padecem algumas destrezas e habilidades para lidar com eles ou tentar a sua superação. Táticas ou estratégias que, no caso da poesia, se constroem na urdidura da palavra, se tecem no discurso. Acredito, então, que considerar o *conflito* como condição geral da produção poética moderna pode permitir-nos compreender mais atiladamente a atuação de manifestações mais recentes, como é o caso daquelas que se vêem imersas numa realidade pautada pelo avanço das tecnologias de reprodução, dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural. Algumas dessas expressões vão se aproximar de seu tempo histórico sem o encantamento utópico ou o afã restaurador de outrora, para enfrentá-lo com grandes doses de ironia e paródia e com o propósito deliberado de remeter-nos sem delongas para o mundo fosco do cotidiano urbano, do homem médio que o habita e da linguagem decifrada que aí circula, sem nenhuma

aspiração a engrandecer-lhes as feições. Não apenas se trata, aqui, do tratamento conteudístico de tal contexto existencial, mas de uma tentativa de representá-lo formalmente e que começa na imposição de uma palavra descarnadamente prosaica, com o tom coloquial e o recorte balbuciante do mais trivial da expressão corriqueira.

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

Damos de cara, pois, com novas personagens entrando em cena, trazendo para a platéia do universo literário nacional discursos que o exercício hermenêutico canonizado, muito ativo na academia, custa a assimilar, e que irá recusar por ver, na sua constituição, formas e jeitos que lhe parecem andrajos aviltantes, substituindo as esplendorosas vestes urdidas pela poderosa tradição poética moderna. O traço polêmico instala-se, então, ao redor de tais expressões, seja porque elas contestam padrões de sensibilidade estética instituídos pelo cânone, seja pela rejeição vinda de uma parte expressiva da crítica literária do país. Como exemplo da singular situação implantada por estas poéticas, fique o veredicto de Alfredo

Bossi (1981, p. 78):

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

Como se vê, a questão dos modelos de interpretação e apreciação estética se faz aqui presente, desenhando a condição que se coloca para o âmbito dos estudos literários e que irá pôr no tapete a pertinência dos princípios que enformam a vigência do cânone, nas suas dimensões estética e crítica.

Deste modo, o *desbotamento* que de fato se percebe nessas formas poéticas, quando não é sancionado pela crítica como descuido ou incapacidade – o que os irmãos Campos vão chamar de “geléia geral” –, passa a ser visto como mero comodismo, com o que simplesmente se despacham tais expressões para o universo do *sub* ou *paraliterário* mercadológico. Com isso, o caminho fica livre para lhes apontar certos vínculos suspeitos, como quando se as relaciona à alienação produzida pelo próprio autoritarismo político da época (MARTINS, 1979, p. 74) ou a uma visão “extremamente conservadora e autofágica”, uma espécie de “antropofagia banguela” (BONVICINO, 1984, p. 78) que apenas teria empobrecido as conquistas oswaldianas de 22.

Irrelevância, bobagem, esvaziamento são alguns dos (des) qualificativos por meio dos quais Vinícius Dantas (1986) também denuncia a nefasta situação de instabilidade estética que esses poetas teriam criado ao promover o que ele denomina uma verdadeira “barbárie poética”. Um ano antes, Dantas e Iumna Simon (1985) assinaram um artigo de título assustador, no qual a poesia marginal é definida, bem ao estilo frankfurtiano, como aquela manifestação cultural que no Brasil teria promovido a definitiva adscrição à futilidade de uma sensibilidade estética que faria coincidir, até a sua indistinção,

a banalidade do mundo com a banalidade do poema, num samba do crioulo doido em que a poesia, de tanto absorver os modos do cotidiano, quase desapareceria enredada nas suas malhas. Esse "pragmatismo comunicativo", como denominam tal comportamento, teria ocasionado uma "radicação natural e pouco exigente" da expressão poética "no cotidiano da sociedade de consumo".

Assinalar, pois, o sentido regressivo que a poesia brasileira teria conhecido nessa década leva Simon e Dantas a implementar em uma abordagem crítica por meio da qual pretendem formular uma interpretação para o fenômeno que os leve a conhecer suas motivações mais fundas. Ao arcabouço conceitual que se vem utilizando, muito influenciado, como se disse, pelo espírito frankfurtiano, incorpora, então, uma interessante e, para o momento, atualíssima formulação: a de que estaríamos assistindo a um outro momento histórico, esse que denunciaria "a crise da pós-modernidade que aqui já faz as suas misérias" (p. 49). Infelizmente, além dessa rápida alusão, em que se faz patente o tom de desagrado com o qual se assume a possibilidade do advento de uma outra coordenada histórico-social e a avaliação negativa que esta lhes produz, os articulistas não se detêm numa reflexão mais demorada sobre os complexos significados que uma tal crise estaria ocasionando nos padrões do comportamento e da sensibilidade estético-social.

A propósito disso, é muito curioso que a questão da mudança no registro sensível promovida pela poesia marginal tenha sido encarada não por um crítico literário, mas por um antropólogo. Messeder Pereira (1981) vai trazer para a discussão recursos da antropologia cultural, por meio dos quais problematiza a tese do "vazio cultural", já bastante difundida no contexto nacional. Entendendo a produção marginal não como mero fenômeno literário, mas como um fato cultural de dimensões mais amplas, o autor vai iluminar uma outra dimensão do movimento.

Se é verdade que a fixação de aspectos mais ideológicos conduz sua leitura a uma interpretação extraliterária daqueles conteúdos estéticos tidos como os mais representativos da poesia marginal, ou seja, seu antitecnicismo e antiintelectualismo, o trabalho aporta elementos de grande

valia desde que comprova a gestação, nesses anos, de uma mudança comportamental (MATOSSO, 1981; MICCOLIS, 1987) e a formação de um tipo de sensibilidade diferenciada. Deste modo, postula o autor, à diferença da década anterior, que acolheu a discussão sistematizada de “grandes questões” sociais no interior das elites culturais e políticas, voltadas como estavam para a construção de uma alternativa de poder, nessa dos setenta registra-se a ocorrência de um processo, meio caótico (não sistematizado), de eleição e fixação de “pequenos temas” e “pequenas coisas” como matéria do fazer poético. Isso vem referendar a idéia de Heloísa Buarque de Hollanda (1981), segundo a qual essas poéticas estreadas estariam ocasionando um inédito processo de deslocamento da crítica social.

Priorizar tematicamente os assuntos desgastados da vida comum de personagens anônimos e apresentá-los por meio de uma linguagem radicalmente coloquial, sem academicismos e pouco “literária”, são atitudes, que para Messeder Pereira, estariam enformando uma prática comprometida com uma intensa “politização do cotidiano”. Assim, o que para alguns críticos literários não passaria de infantilização e desestabilização da poesia brasileira, para o antropólogo pode ser uma maneira de questionar o ranço intelectual que de há muito estaria distanciando a poesia do mundo real — isto é, dos seus leitores². De tal forma que se poderia ver nessas expressões uma tentativa de arrancar o processo criativo da esfera exclusiva de grupos elitizados da cultura ilustrada, forçando a uma mais larga socialização do fazer literário. Ou seja, o julgamento crítico as tira da órbita estética e, com isso, ofusca a problemática cultural que elas trazem a reboque.

Partindo, portanto, dessas considerações iniciais, quero propor um roteiro que visa a alcançar, por caminhos alternativos, uma compreensão diferenciada do “desbotamento” desses códigos discursivos. Para isso, faz-se necessária a inda-

² A lembrança das teses apresentadas em 1954 por João Cabral de Melo Neto (1998) no Congresso Internacional de Escritores é oportuna. Há aí um importante e pioneiro chamado de atenção para a grave problemática que se desenha entre a poesia e o leitor. Trato disso no artigo “Poéticas da comunicabilidade: lugar de enunciação e modelos de interpretação” (2003).

gação dos mecanismos textuais, das táticas ou estratégias discursivas presentes em alguns desses poemas e que acredito serem vias para marcar a diferença e afirmar os próprios princípios, o que resulta então no aparecimento de uma(s) outra(s) sensibilidade(s) e de uma outra visão de mundo. Dito por outras palavras, parece-me estar aí contida a luta por um espaço de expressão sensível, que vem mostrar, por um lado, a procura do reconhecimento social de vivências socioculturais não integradas aos centros tradicionais do poder cultural, enquanto, também, nos oferecem a oportunidade de observar o comportamento de uma prática crítica que lhes nega legitimidade estética.

Poéticas da instabilidade

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

Como se sabe, um dos conteúdos codificados pelo dis-

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

Quando Nicolas Behr declara num dos seus poemas "Estou salvo:/ a poesia não é tudo" ou Paulo Leminski, em letras garrafais, berra que "CHUTES DE POETA/NÃO LEVAM PERIGO À META"³ contradizem um dos fundamentos básicos da poesia moderna, que se acreditava "divina e misteriosa", como pensavam os românticos, ou capaz de infundir distinção à matéria mais humílima, como defenderam os movimentos modernistas de começo do século XX. A dessacralização desse conceito de poesia, que se faz ainda mais radical quando a figura do poeta naufraga junto ("Pobrás/ orgulhosamente apresenta/ um produto/que vai pro lixo:/os poetas"), implica no novo imaginário a aceitação de uma condição de deterioração e desaparecimento ("*Iogurte com farinha*: Leia antes que azede"), que é simbolicamente a explicitação de sua não imortalidade, de sua efemeridade e não-transcendência.

Nos poucos exemplos até aqui citados, é já possível reparar na operação de desarticulação do arcabouço poético tradicional que tanto espantou certos setores da crítica. Nesses textos, não se trata apenas de uma vontade declarativa, mas, sobretudo, de uma ênfase formal, pois muitos desses poemas se organizam em estruturas rápidas e breves, de

³ Boa parte dos poemas aqui citados encontra-se na antologia preparada por Buarque de Hollanda (1976) e no livro (1982) que ela organizou com Messeder Pereira.

leitura (consumo) imediata, com acenos de zombaria, às vezes só engraçada, outras profundamente irônica, que apelam para recursos retóricos de fácil assimilação, no intuito primeiro de efetivar a comunicação. O emaranhado de conseqüências que daí advêm é, sem dúvida, perturbador, pois envolve uma radical mudança de comportamento perante o fazer poético. Por um lado, a poesia é aqui, passageira, não mais eternizada pelo imaginário do poeta, que, de outra parte, renega de si como ser escolhido ou superior para reconhecer-se como mais um sujeito comum entre tantos. Disso derivam, então, certas apreensões como a de que a banalidade faz aqui sua festa para nivelar o registro poético "às mercadorias homogeneizadas e padronizadas pelo consumo" (SIMON e DANTAS, 1985, p. 49).

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

Parece-me, então, que o gesto marginal em análise teria desnudado a hipocrisia desse ordenamento cultural que só se concebe ilustrado e que se auto-proclama representativo da sociedade como um todo, dando-se o direito de banir tudo aquilo que nessa ordem não se adapte à sua visão. A prepotência de tal comportamento impede, entre outras coisas, o acesso à reflexão sobre desdobramentos dignos de consideração, como os que acompanham a necessidade implícita desta poesia captar um público leitor diferenciado daquele com o qual a visão acadêmica letrada se identifica. Não

recusar o mercado e interessar-se por um leitor específico, que a visão elitista define, cheia de dedos, como “uma platéia de adolescentes”, revela alguns destes poetas como promotores de um curioso mecanismo de desmantelamento da ideologia produtivista que a sociedade burguesa incute no ser social como um valor. Vejamos.

O caráter transitório, a não sublimidade que agora se admitem para a vida e a poesia (“O transcendental se dissolvendo/no efêmero”) (*Papo furado*, de Cacaso), (“viver: verbo transitório e transitivo, transável conforme for” - Torquato Neto) permitem, em muitos poemas, reivindicar com força o caráter lúdico com o qual se passa a assumir o fazer poético, ao tempo que vem substituir a seriedade bem comportada da formulação ilustrada, com um acento maroto e divertido, como neste poema de Charles:

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

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

O conjunto de poemas que Cacaso publica em 1978, com o sugestivo título *de Na corda bamba*, é, nesse sentido, paradigmático em vários aspectos. Por um lado, o livro parece

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

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

A instabilidade de uma poesia na “corda bamba” pode nos servir, agora, como elemento conceitual para propor um primeiro fechamento interpretativo. Situados como estamos no imaginário desta poesia, a vimos renegar o princípio de totalidade, o que significa, como dito, a quebra de modelos, que estaria sugerindo uma crise de paradigmas, tanto em relação aos padrões de escritura como ao conceito de sujeito que a expressa. A instabilidade aparece como consequência

disso, e ela vai dar feição a esta poesia em vários sentidos. Por um lado, seus conteúdos de efemeridade (rapidez, mobilidade, mutabilidade) iluminam a própria condição do tempo histórico-social no qual atua ("A vida é um adeuzinho" – *Suspiro*, de Francisco Alvim), o burburinho desordenado e cambiante do cotidiano das ruas, a transitoriedade dos estados espirituais e psíquicos, a brevidade e intensidade das experiências, o "instantâneo revelado às pressas" ("Te amo/24 horas/por segundo" – *Alta rotatividade*, de Behr), que leva a dois desses poetas (AUGUSTO; VILHENA, 1984) a propor um livro pra ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, cadernos de notas, piadas, surpresas, indicações: o leitor o recebe como uma cola de colégio. Pode usá-lo pra conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estiver interessado na pergunta.

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

Esta precariedade para manter e preservar elementos referenciais estáveis resulta típica da experiência emotiva instalada pelos mecanismos da reprodutibilidade técnica e tecnológica da sociedade tardo-moderna. Para o sujeito que se movimenta nessas coordenadas existenciais, resulta, pois, impossível se auto-reconhecer nos princípios basilares que sustentaram o clássico ideário moderno da sociedade burguesa. Por isso, num poema de Behr, pode-se declarar que "*Deus está morto/ Marx está morto/ eu estou morto/ vou*

enterrar os três/ depois de amanhã"; enquanto Orlando Tacapau, o debochado protagonista de *Preço da Passagem*, de Chacal (1983), abjura dos símbolos supremos da educação letrada que a representa:

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

O que importa, aqui, não é a rejeição da biblioteca no plano da declaração temática, mas como essa rejeição se representa por meio de uns modos lingüísticos que em si mesmos antagonizam com a norma usual daquele âmbito cultural. A coloquialidade ofensiva (foleou, aí, pro, never more) do registro oral contraria a reverência ilustrada e mostra a biblioteca como lugar de saber estagnado enquanto a vitalidade corre à solta no burburinho das ruas. Em outra ocasião e com a mesma linguagem deslavada, Tacapau foge da escola, que o imobiliza ("sentado e estudantil") e onde só "manjava o absurdo e o rabo da professora". Assim, sem pensar duas vezes, nosso personagem "saiu de banda. bandeira (...) pisou na escada e não apareceu mais por ali. pra quê?". Prosaico em vários sentidos, o poema do qual se retiraram estes últimos versos tem um título para lá de sintomático: "Não ato nem desato. Desartículo". Assim, pegando a deixa, sintetizo nisso a visão e atitude desta poesia, que desajusta, desmonta, desmantela, desagrega elementos culturais e sistemas de percepção e sensibilidades tidos como universais, eternos e, sobretudo, de representatividade geral ("O operário não tem

nada com minha dor/ bebemos a mesma cachaça por uma questão de gosto” – Charles).

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

*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*

*todas as horas do fim.*⁴
(*Cogito*.Torquato Neto)

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.

(*Self-portrait*. Wally Salomão)

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

⁴ Waly Salomão (1983), nessa escrita gaguejante que é a parte final de "Na esfera da produção de si-mesmo", misto de monólogo e solilóquio, utiliza uma imagem quase idêntica à de Torquato quando diz: "... *esta pessoa que está aqui falando na primeira pessoa eu do singular esta pessoa singular que sou eu pronome pessoal irreduzível enquanto pronome...*". Em ambos os casos, o *eu* se desfaz tematicamente enquanto luta para se afirmar gramaticalmente.

mento. A instabilidade molda agora a personalidade desse eu, que não raro se materializa na pele de qualquer anônimo rebaixado ("sou pedestre sim senhor/ sou panfleta de uma sociedade anônima" - Charles).

A instabilidade constrói, pois, a conflituosa densidade da subjetividade/identidade marginal, que funde vitalidade e voluntarismo (o que alguns chamam puro desabafo), diminuição e rebaixamento. Ou seja, ela define a maneira como esses indivíduos vivem as coordenadas espaço-temporais específicas que lhes correspondem, condição que reitera a impossibilidade de continuar atuando com os princípios da modernidade estética⁵ ("um dia/a gente ia ser homero/a obra nada menos que uma ilíada/.../por fim/acabamos o pequeno poeta de província/que sempre fomos" - Leminski). Poeta e poesia na corda bamba.

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

Sendo a gíria palavra fortemente setorizada, é claro que seu alcance não se apresenta universal. Sua limitada abrangência pode tornar o poema *rasgável*, isto é, nem re-

⁵ Para Cacaso "a identidade está 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". (BRITO, 1982, p. 18).

presentativo nem interessante para todos. Já o olhar de antropólogo de Messeder Pereira havia enxergado o poema marginal como “um conjunto de idéias e/ou práticas cotidianas (...) de *certo ou certos grupos dentro da sociedade*” (1981, p. 50, grifos meus), de modo que “o uso do palavrão” deveria ser encarado a partir desse contexto. Outro crítico, tempos antes, expressara, alarmado, sua preocupação pelo perigo de uma tal linguagem ficar reduzida “a uma claqué próxima, o que poderia estiolar a linguagem literária numa série de dialetos tribais” (AGUIAR, 1976). Por sua parte, também nos anos oitenta, Buarque de Hollanda (1981, p. 94) observara como na poesia marginal se privilegiavam formas de “resistências setorizadas” que abandonariam “o projeto globalizante de tomada de poder”. Característica que, lembre-se, tempo depois passará a ser assumida pela crítica internacional como um dos gestos associados à inclinação desconstrutiva do pós-moderno.

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

O dialeto quebra a prepotência moderna de uma única linguagem com poderes absolutos de representatividade universal. Desta forma, essa “linguagem vira-lata” (SANTIAGO, 1978a) traz consigo a descoberta dos particularismos reprimidos, diversidades culturais que a prática segregadora e discriminatória da modernidade tantas vezes negou⁶. Além de constituir um dos

⁶ Fenômeno que guarda interessantes coincidências com a poesia marginal é o caso da chamada lumpen poesia, manifestação, em vários sentidos mais radical, surgida no Uruguai na década de oitenta. Ver Trigo (1994).

principais detonadores da marginalidade literária desta poesia, acredito que o dialeto representa o espaço que se conquista e impõe para a expressão de interesses grupais específicos, sejam de tipo étnico, sexual, religioso, cultural ou estético. Dessa perspectiva, o dialeto pode dar passagem à insurgência dos "particularismos humilhados" (PAZ, 1974) ou apresentar a "multiplicação de *Weltanschauungen*" (visões de mundo") (VATTIMO, 1991). Uma Babel que se rebela à autoridade e domesticidade de um só paradigma lingüístico ("e línguas como que babel/ se rebelaram/ e saíram de um bilhão de bocas" - *Babel papel*, de Chacal).

Táticas de reapropriação

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

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

Flexibilidade e capacidade de adaptação que lhe permite ser isto e aquilo e, ao mesmo tempo, isto/aquilo: *sujeito integral*. Desta arte, a *maleabilidade* que lhe permite a Tacapau enfrentar as peripécias de sua viagem lhe impõe esse estado *aéreo* e *instável*, de forma que o jeito *ardiloso* depende da não fixação, do não centramento desse sujeito em alguma estrutura estável. A partir dessa instabilidade, dada pelo lugar de subalternidade (existencial e estética) de onde esse sujeito emerge, parece-me que se articula o que passo a chamar de "táticas de reapropriação". Com tal nomenclatura busco tanto chamar a atenção para o processo de exclusão, material e sensível, que envia esse sujeito e sua vivência para as margens da existência, como destacar a atitude dinâmica que, desse lugar, ele consegue articular. No que segue, passo a ver a instabilidade como a própria expressão do subalterno.

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

Então, falar de sujeito subalterno significa haver-mo-nos topado, aqui, com indícios estéticos que assim o definem. Basta retroceder para sua condição existencial diminuída, para sua problemática relação com os ícones da cultura e da estética ilustradas, para as formas lingüísticas de que se vale, e, não menos importante, para as rejeições que provocou entre a crítica literária. O marginal está deslocado do centro, anda pelas beiradas (periferia), pelo subúrbio (da linguagem, da estética). A condição marginal e subalterna é, então, lidar com uma eterna desvantagem. Como assegurar índices de sobre-

vivência em tal situação? Com táticas de reapropriação da subjetividade que se mostram como os modos ardilosos e sonsos de quem age *na moita*. Táticas que são “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (DE CERTEAU, 1994, p. 45), como ilustra a situação do eu-lírico feminino deste poema de Leila Miccolis:

Vivemos como casal
você trabalha demais,
me sustenta,
proíbe isso e aquilo
exige a casa arrumada,
quer almoço à uma hora,
o jantar às sete e meia,
sobremesas variadas...
com teus caprichos concordo,
e por vingança, te engordo

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

É a “arte do fraco” que, apoiada no agir tático, abre mão das estratégias⁷, pois, como vimos, não mais se atrela a

⁷ Para uma detalhada diferenciação entre os dois termos, ver De Certeau (1994).

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

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

A perspectiva que até aqui se esboçou advém do diálogo com a desarticulação conceitual de certos paradigmas que a hermenêutica pós-moderna vem realizando. A despeito do intenso e às vezes bizarro debate que sobre o pós-moderno se tem suscitado, e, mesmo, sem ter explicitado aqui suas questões mais pontuais, tenho a convicção de que a pós-modernidade, como espaço de existência cultural e como âmbito de elaboração ou retificação de recursos interpretativos, deve ser o lugar a partir do qual esquadrihar a poesia marginal. Na medida em que a condição pós-moderna descobre a contradição básica da modernidade e enfraquece a suprema-

cia dos conceitos absolutos, com todas as conseqüências que isso acarreta, nos oferece a condição inicial para reavaliar a prática estética de sujeitos culturais com interesses e modos de atuação diversos dos que a experiência moderna elegeu como modelares.

Assim, nos será possível ver no descompromisso com a racionalidade do discurso letrado não a barbarização da estética, mas uma forma de mostrar como esse discurso é impositivo. Na sua ludicidade, gratuidade, zombaria e brincadeira, não a desqualificação da poesia como via para também realizar a crítica do seu tempo, mas recursos que lhe permitem implementar a "arte da dissimulação", maneiras ardisas de enfrentar o poder hegemônico arbitrário e discriminador e reapropriar-se de certos índices de autonomia⁸. No uso da gíria, não comodismo e desleixo, senão a diversidade lingüística, a convocação da pluralidade que desarticula o discurso homogeneizador e mostra a existência do *outro* nas suas diferenças e particularidades. Na paródia e no pastiche, não a *canibalização* dos estilos, mas a não-dissolução das diferenças, o não-apagamento das oposições, o direito do *outro* se expressar por si.

Deve-se aceitar que a vocação estética da poesia marginal se realiza à luz de outra sensibilidade, que instaura uma *illusio*⁹ que se revela como construção de um espaço estético-existencial diferenciado e inevitavelmente caracterizado como temporário e efêmero. A poesia marginal materializa-se como *experiência da diferença* e, como tal, desbarata a pretensão de constituir o belo absoluto, desmontando com seus modos peculiares as bases ideológicas do consenso estético da comunidade "universal". Assim, ela estaria indo ao encontro desse momento *heterotópico* que Vattimo (1991, p. 80) define como a "tomada de palavra por parte de múltiplos sistemas de reconhecimento comunitário, de múltiplas comunidades que se manifestam, se exprimem e se reconhe-

⁸ Segundo Marilena Chauí (1982, p.77), "o desejo de práticas autônomas e diferenciadas, sem a tutela de organismos partidários, estatais ou empresariais" é traço inédito dos movimentos sociais surgidos nos anos 60 e 70.

⁹ Bourdieu (1990; 1996).

cem em modelos formais e mitos diferentes”.

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

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

Se expressões poéticas da contemporaneidade anunciam a possibilidade de existência da singularidade em meio à sufocante uniformização da sociedade de consumo, por que haveríamos de nos furtar à compreensão dessa experiência do modo como a poesia marginal lhe deu vida na sua rápida passagem entre nós?

CABAÑAS, T. *Marginal poetry and the new predicaments of poetic communication*. *Revista de Letras, São Paulo*, v. 45, n. 1, p. 89 - 116, 2005.

- **ABSTRACT:** *The article proposes a reevaluation of marginal poetry in the light of a reformulation of the interpretation parameters usually adopted by the modern literary critic. It also discusses the insufficiency of the hermeneutic foundations that maintain the negative assessment made about this poetic expression. The idea supported here is that this poetry modifies the traditional foundations of poetry writing, from the emergence of new social agents and their differentiated sensitive ways.*
- **KEYWORDS:** *Marginal poetry; aesthetics instability; aesthetic reappropriation*

Referências

AGUIAR, F. A literatura no retalho. *Jornal Movimento*. São Paulo, 12/ jul./ 1976.

AUGUSTO, E. e VILHENA B. Consciência marginal. *Arte em revista*, São Paulo, n. 8, p. 73, 1984.

BOSI, A. Debate sobre poesia. In: WALDMAN, Berta e SIMON, Iumna (Orgs.). *Rebate de pares. Remate de Males*, Campinas, IEL/Unicamp, n. 2, 1981.

BEHR, N. *Restos Mortais*. Brasília: Senado Federal, 1980.

BONVICINO, R. A marginalidade circunstancial. *Arte em revista*, São Paulo, n. 8, p. 78, 1984.

BOURDIEU, P. El campo literario. Requisitos críticos y principios de método. *Criterios*, La Habana, n. 25 - 28, Enero 1989-Diciembre 1990.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BRITO, A. C. de. Pindaíba de tatu. *Leia Livros*, São Paulo, n. 51, 1982.

CABAÑAS, T. Poéticas da comunicabilidade: lugar de enunciação e modelos de interpretação. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 57, p. 59 - 73, 2003.

CACASO. *Beijo na boca*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHACAL. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUÏ, M. Notas sobre la crisis de la izquierda en Brasil. *Nueva Sociedad*, Caracas, n. 61, 1982.

DANTAS, V. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos* (CEBRAP), São Paulo, n. 16, p. 40 - 53, 1986.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

HOLLANDA, H. B. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

_____. *26 poetas hoje*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, H. B. de e MESSEDER PEREIRA, C. A. *Poesia Jovem*. São Paulo: Abril- Educação, 1982.

MARTINS, L. A geração AI-5. *Ensaio de opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

MELO NETO, J. C. de. Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MESSEDER PEREIRA, A. C. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MICCOLIS, L. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

PAZ, O. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

SALOMÃO, W. *Gigolô de Bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANGUINETI, E. Sociologia da vanguarda. In: LEFEBVRE, H. et al. *Literatura e Sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

SANTIAGO, S. O assassinato de Mallarmé. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Um poeta novo: Geraldo Carneiro. *José*, Rio de Janeiro, (10): 30, jul./ 1978a.

SIMON, I. e DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos* (CEBRAP), São Paulo, (12): 48 - 61.

TRIGO, A. Lumpen poesía y neomodernidad periférica: el caso uruguayo. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley, (39): 247 - 266.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70, 1991.