

Duas poéticas, dois momentos*

Heloísa Buarque de Hollanda

Pretendo examinar aqui a poesia jovem emergente em dois momentos específicos da cena cultural e política brasileira, ambos identificados como momentos de colapso ou pelo menos, de decréscimo, da liberdade e da qualidade da criação artística. É o caso da *poesia marginal* – produzida nos anos 70 em plena vigência da ditadura militar – e o de uma *nova estética do rigor*, como vem sendo caracterizada a poesia produzida nos anos 90 sob a mais recente forma de ditadura, a ditadura exercida pela lógica do consumo e dos processos de globalização.

Início meus comentários pela poesia marginal que, de forma desconcertante, se tomarmos em conta a recepção negativa desta geração de poetas na época, termina entrando para o cânone como a expressão, por excelência, da poética dos anos 70 no Brasil.

O que hoje chamamos de poesia marginal foi, digamos, um acontecimento cultural ou, melhor, um “surto” poético (para evitar a palavra movimento que sinaliza a idéia de um projeto homogêneo e programático), um “surto” que, por volta de 1972-1973, teve um impacto significativo na cena cultural do silêncio determinado pela censura e pela violência da repressão militar no Brasil.

Essa poesia, caracterizava-se basicamente por uma informalidade quase estrutural, não apenas no que diz respeito à produção textual marcada por uma dicção coloquial e bem humorada, mas também à forma com que os autores concebiam a produção artesanal e a distribuição independente dos novos e criativos livros de poesia.

O nome marginal, ambíguo desde o início, oscilava entre uma gama inesgotável de sentidos: marginais do cânone, marginais do mercado editorial, marginais da vida política do país.

Uma primeira evidência da novidade desta produção foi a forma inesperada com que conseguiu mobilizar, em torno da poesia, um grande público jovem, até então ligado mais à música, ao cinema, shows e *cartoons*, portanto, um público de traços bastante diferenciados do consumidor tradicional de literatura. Esse fenômeno de intensa mobilização em torno da poesia, além de quantitativamente intrigante, trazia consigo algumas novidades de estilo e *performance* para a República das Letras.

* Texto publicado originalmente em Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5, Brazil 2000 2001 – A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture, Spring/Fall 2000, University of Massachusetts Dartmouth/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Já de início a poesia marginal sinaliza sua ambivalência. Surge como uma poesia apenas *light* e despretensiosa, mas que colocava em pauta uma questão grave e bastante

relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de informação e expressão pelo crivo violento da censura e dos mecanismos repressivos desenvolvidos durante a vigência da ditadura militar no país.

Esse é certamente um dos aspectos mais marcantes desta poesia que se tornou um dos registros mais contundentes do testemunho da geração conhecida como a geração AI5¹.

Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima do conjunto destes textos, emerge o relato da história e da experiência desta geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história.

Neste sentido, os poemas marginais revelam uma aguda sensibilidade para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político em que viviam estes poetas.

São poemas que muitas vezes experimentavam o uso da alegoria enquanto instrumento para viabilizar a referência ao *status quo* como Antônio Carlos de Brito em “Aquarela”:

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
o verde – de nossas matas
o amarelo – de nosso ouro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro

¹ AI5: abreviação para o Ato Institucional que instalou o estado de exceção no país em 13 de dezembro de 1968.

Ou que traziam o traço seco e insólito de Francisco Alvim, em “Aquela Tarde”:
Disseram-me que ele morrera na véspera.
Fora preso, torturado. Morrera no Hospital do Exército. O enterro seria naquela tarde.
(um padre escolheu um lugar de tribuno.
Parecia que ia falar. Não falou.
A mãe e a irmã choravam.)

Na ala mais jovem, encontramos, como procedimento mais recorrente, a descrição ou o relato de fatos aparentemente insignificantes mas que denunciam o sentimento de paranóia permeando o cotidiano brasileiro pós-1968. É o que descreve Chacal nesse fragmento do “poema épico” Orlando Takapau:

Sentado e estudantil, Orlando prescrutava o absurdo e o rabo da professora. De repente passos no corredor atrás da porta fechada.
“serão polícias ou alunos atrasados?”
Takapassou a mulher com giz e abriu a porta.
O homem colado com as orelhas entregando saiu de banda. Bandeira. Sua suástica caiu no chão. Orlando viu o lance achou nada pisou na escada e não apareceu mais por ali.
Pra quê?

Outra dicção da “poética do sufoco” – como também era chamada a poesia marginal – acha-se expressa em poemas agressivos e performáticos como os de Waly Salomão, que escreveu um livro de estilo híbrido, meio poesia, meio prosa, meio teatro, meio música, chamado sugestivamente “Me segura que eu vou dar um troço” transformando-se num hit do momento.

Estes poetas, determinados em não deixar o “silêncio” se instalar, definiram uma poesia com fortes traços “anti-literários” que se chocavam com o experimentalismo erudito das vanguardas daquele momento. Uma dicção poética que, sobretudo, parecia empenhada em “brincar” com os padrões vigentes de qualidade literária, de

densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a plena fruição do poema e seus subtextos.

Assim, os marginais interpelavam, com um só gesto, a crítica e a instituição literária oferecendo uma poesia coloquial, descartável e biodegradável que não parecia importar-se nem com a permanência de sua produção, nem com o reconhecimento da crítica informada pelos padrões canônicos da historiografia literária.

Ao contrário, marcavam sua posição ao não explicitar qualquer projeto literário ou político e ao apresentar-se claramente como não-programática, mostrando-se avessa à escolas e a enquadramentos formais. Através do uso irreverente e irônico da linguagem poética, das artimanhas criadas para sua divulgação e da afirmação de um desempenho fora do sistema, os poetas marginais pareciam estar buscando, na realidade, uma aproximação radical entre arte e vida.

Esses procedimentos, ao lado do clima geral de transgressão que dava o tom dessa poesia, terminou por colocar em pauta, de forma inevitável, o questionamento da própria noção de valor literário.

Como consequência, abriram-se não apenas novas fronteiras para a experimentação de uma até então impensável variedade de estilos, dicções e novos campos de expressão, mas também uma não menos significativa pluralidade de projetos e posicionalidades políticas e culturais no trato poético.

Sem dúvida, ao lado da resistência que ofereceu ao vazio cultural gerado pela censura e pela repressão, a quebra de paradigmas que se anuncia neste momento vai ser a maior contribuição literária da poesia marginal, repercutindo decisivamente na poesia dos anos 90. A ela, deve-se muito da atual desenvoltura da novíssima poesia, uma poesia conhecida por trazer no seu bojo, a marca de uma ditadura não menos radical: a ditadura do mercado.

Se, nos anos 70, os jovens poetas se defrontaram com os limites impostos pela censura, hoje os poetas se vêem num quadro dominado pela lógica de um mercado cultural extremamente competitivo e marcado por um processo acelerado de massificação, transnacionalização e especialização na produção e comercialização de seus produtos. Ou seja, um novo jogo de poder, que pede novas estratégias de produção.

O poeta 90 vai procurar, portanto, enfrentar os novos desafios. Seu perfil vai ser o de um poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação da *expertise* no trabalho formal e técnico com a literatura, marcando assim uma clara diferença com a geração marginal *antiestablishment* por convicção.

Mas, como toda ditadura, a ditadura do consumo tem suas brechas. Se à distância, a produção poética contemporânea se mostra pouco original, um pouco amorfa, sem grandes inovações aparentes, ao mesmo tempo, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia.

A presença feminina na cena literária, que havia sido uma das *pièces de resistance* da década passada, mostra agora um crescimento definitivo que se traduz numa quase equivalência entre homens e mulheres no mercado de poesia. A poesia negra pode também ser notada, com maior nitidez, no contexto atual. O novo traço comum entre ambas, trazido de forma incisiva pela produção anos 90, é uma inédita liberdade experimental que se diferencia substancialmente da produção da geração anterior na qual, a presença de uma lírica comprometida e engajada com a afirmação identitária era o leitmotif temático e formal da poesia feita até então por mulheres e negros no Brasil. Casos recentes como os das poetisas Claudia Roquette Pinto, Lu Menezes, Joseli Vianna, Vivian Kogut e tantas outras atestam o atual trabalho da poesia feminina e o rendimento diferenciado e criativo da amplidão de movimentos conquistada pelas lutas – políticas e poéticas – travadas pelas feministas do período anterior.

Mas, sobretudo, o quadro plural da poesia anos 90 vai surpreender ao abrir definitivamente espaço para algumas vozes que não haviam encontrado maiores possibilidades de expressão nas décadas anteriores. Chamo atenção aqui para emergência de uma sensibilidade erudita e auto-irônica assumidamente judaica (afirmação cultural curiosamente rara no Brasil) e, muito especialmente, para a presença agressiva e original do *outing gay* na poesia 90. Neste caso, estão alguns de nossos melhores e mais representativos novos poetas como Nelson Ascher, Antonio Cicero, Valdo Mota entre outros.

Mas, na realidade a grande surpresa deste final de milênio no panorama poético brasileiro 90 é a presença crescente de poetas provenientes dos bairros de periferia ou subúrbios de baixa renda na literatura ao lado da intensificação do movimento editorial em favelas e comunidades residenciais mais pobres. Ou seja, pela primeira vez, o poeta pobre passa a ter vez e voz com alguma visibilidade.

Ao longo da década, foram lançadas, no Rio de Janeiro, inúmeras publicações como, por exemplo, a *Antologia de Poetas da Baixada Fluminense* (RioArte), *Tem Poeta no Morro* (Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro), a coletânea *Poetas do Vidigal* ou o livro *Fora de Perigo*, de José Alberto Moreira da Silva,

com poesia multimídia. Em 1992, a antologia *Poetas do Araguaia e Ausência em falso* vão trazer alternativas para se repensar o Brasil dos sem-terra.

Um outro ponto interessante que vale a pena registrar são as estratégias de produção eleitas pela poesia 90. Além de se beneficiar com a criação de pequenas editoras utilizando as facilidades oferecidas pelas novas tecnologias de reprodução digitalizadas, o que permite edições de baixa tiragem a custos razoáveis, a poesia vem tirando partido da inesperada popularidade de coleções de CDs de poesia como a série *Poesia Falada* do produtor Paulinho Lima, *A voz do poeta* do selo *Drum* ou mesmo das produções de discos de poesia pelas gravadoras maiores com a Som Livre e Leblon Records.

Acompanhando esse sucesso, firmam-se também as leituras de poesia ao vivo, interpretadas por atores ou cantores de renome como, por exemplo, Maria Bethânia e Chico Buarque, que muitas vezes chegam a lotar teatros e espaços culturais.

Há ainda casos interessantes ainda que raros, como o fenômeno Elisa Lucinda, que mistura poesia, teatro e *pocket-show* num formato até então impensável para a literatura que é o da poesia como consumo de massa, da poesia que é *showbusiness*.

Digamos que a poesia estaria começando a tender na direção de uma culturalização, ou seja, uma inédita ampliação de seu raio de consumo _ e, por que não, de sua própria função social – através da abertura de espaços culturais não formais e da emergência de novos hábitos sociais e comportamentais.

Também bastante importante e característico de nosso momento, é o efeito decisivo na textualidade da literatura 90 do processo de erosão das fronteiras entre a cultura alta (ou de elite) e a cultura baixa (de massa ou popular), marca, por excelência, da cultura no ascenso da modernidade.

No caso da poesia 90, a visão deste processo muitas vezes torna-se cristalina. Vê-se, de fato, nesta produção poética, a formação de uma textura híbrida de fundo, na qual já não é mais possível distinguir, com nitidez, um desnível real entre as formas de expressões artísticas de elite ou de massa ou entre culturas de mídias diversas. Evidência eloquente neste sentido é o aparecimento do poema clip, da vídeo poesia tridimensional, ou de experiências como a da “fotonouvellevague”, gênero criado por Filipe Nepomuceno, que, além deslizar continuamente do português para o espanhol, apresenta uma forma de mistura do *strip*, da fotonovela, da fragmentação de contatos fotográficos, de palavras grafadas e de uma trilha sonora com som instrumental e leitura de poemas.

Acho importante sublinhar, com ênfase, que essa nova textura experimental da poesia 90 apresenta traços, marcadamente próprios, de hibridização estrutural que não se confundem nem com os procedimentos programáticos das vanguardas de rejeitar a “pureza” da linguagem literária através do uso de temas e suportes disponibilizados pelas novas mídias, nem com a criatividade das improvisações gráficas da poesia alternativa dos anos 70.

Mas este ainda não é ainda o ponto mais polêmico dessa nova poesia. Para uma crítica que se aproxima de um movimento poético em busca de uma proposta estética ou política, a presença flagrante, nessa nova produção, de uma total heterogeneidade de experimentação e de adesão descompromissada – e quase cínica – a este ou aquele estilo, ideologia ou escola, promove um sentimento desconcertante.

Entretanto, esse fenômeno é diagnosticado, com grande naturalidade, pelos novos poetas como sendo a prática de uma **literatura de invenção**. E, por **literatura de invenção**, os novos poetas entendem a “literatura que busca, em certos materiais, a linguagem”². *Material*, neste caso, seria um repertório que abriga de forma indiscriminada versos longos, verso curtos, metáforas, metonímias, linguagens mais surrealizantes, linguagens mais realistas; todos equivalentes, disponíveis e igualmente rentáveis em função de uma maior ou menor perícia do poeta.

Em vez de definir caminhos, o poeta 90 evidencia apenas dois compromissos:

a ampliação de seu acervo de informação e

a aquisição de um domínio seguro da métrica, da prosódia e das novas tecnologias, ou seja, de seus recursos de expressão, tornando estes compromissos a marca e o avanço da literatura anos 90.

O novo, agora, é identificado com a afirmação de um desempenho competente, com a originalidade na articulação, com a reinvenção experimental e criativa da tradição literária.

Torna-se delicado identificar nessa lógica, substancialmente diversa das anteriores, uma linha política, uma ideologia, ou ao menos um projeto que possa servir de parâmetro para estabelecer os valores que informam essa produção.

² Definição de Carlito Azevedo, colhida em um debate recente na Universidade Federal Fluminense.

Por sua vez, os critérios de aferição da qualidade de um poema também mudam de eixo: deslizam da avaliação da presença de um maior ou menor valor crítico ou inovador, em direção à presença da habilidade em articular procedimentos antagônicos e em expandir o acervo de referências a serem refuncionalizadas ou mesmo “clonadas” pelo novo poeta. A lógica das influências no trabalho de um autor torna-se caótica, fractal e muitas vezes, quase museológica revelando claros sintomas da emergência de novas formas de recodificação do passado no presente como eixo de uma temporalidade pós-moderna. Essa recodificação, no caso da poesia 90, não se limita a inventariar ou mesmo experimentar novas articulações entre escolas e estilos literários. Constitui-se, sobretudo num exercício crítico de ressemantização e de criação estéticas. É precisamente nesse interstício que se abrem as brechas para a invenção e para a intervenção da novos poetas como se pode observar nos trabalhos de Carlito Azevedo, Alberto Martins, Eucanãa Ferraz, Anibal Cristobo e tantos outros.

Em meio ao surgimento de um claro neo-conservadorismo político e estético, hoje majoritário mesmo no campo da poesia, surge, portanto, também uma produção procurando questionar, mais do que explorar, os códigos culturais, explorar, mais do que dissimular, afiliações políticas e sociais. É aquela poesia menos interessada no rigor estético por si e mais ligada na procura de estratégias que possibilitem posições críticas e inovadoras frente aos desafios do novo *zeitgeist*. Uma poesia que vem marcando com firmeza sua posição no espaço mínimo que se oferece hoje para a criação e para o exercício de uma imaginação política possível.