



# FINAL

Quantas margens cabem em um poema? -  
Poesia marginal ontem, hoje e além

Frederico Coelho

"Já sabemos que a civilização está em boas mãos,  
que a economia está em boas mãos, que o poder passa  
de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos?  
Esperamos que não."

Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, *Malasartes*, 1975.

"A palavra ilegal afinal"

Chacal, *Preço da passagem*, 1972.

## MÁQUINA DE FUTUROS

Em sua *Rua de mão única*, Walter Benjamin afirma que todo grande escritor faz suas combinações em um mundo que vem depois dele. O filósofo boêmio das ruas europeias lia Baudelaire e encontrava em seus versos uma Paris convulsa e fora do seu tempo. Para ele, o poeta falava de uma cidade que ainda não existia e só iria se concretizar em 1900.<sup>1</sup>

Dilatando a potência poética desse fragmento, podemos afirmar que a literatura é uma grande máquina de futuros possíveis. Uma máquina cujas engrenagens, mais velozes que a energia que as alimenta, geram descompassos inevitáveis com seu tempo. São os desencontros entre aqueles que vivem da fabulação e os dias práticos do mundo. Nesse sentido, a poesia marginal brasileira dos anos 1970 é, até hoje, uma máquina de futuros.

São muitas as possibilidades de reflexão sobre o funcionamento dessa máquina. Suas engrenagens são diversas e sua mecânica envolve componentes heterogêneos

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v. 11 - Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

no tempo e no espaço. A poesia marginal, apesar de até hoje ocupar um certo lugar que oscila entre o pitoresco e o subalterno no debate cultural brasileiro, tem se tornado, ao longo dos anos, um tema cada vez mais complexo e multifacetado. A abertura e o estudo sistemático de alguns arquivos literários dos poetas do período (como Ana Cristina Cesar no Instituto Moreira Salles ou Cacaso na Fundação Casa de Rui Barbosa), a reunião de obras completas (como os livros de Cacaso, Chacal e Francisco Alvim pela coleção *Ás de Colete*), as dissertações e as teses que surgem nas pós-graduações ao redor do país, tudo isso faz com que um tema visto por décadas como "menor" ou "menos importante" do que as poéticas das décadas de 1930 e 1960 ganhe massa crítica. O que antes era um objeto unidimensional hoje se abre em caminhos e bifurcações temáticas que não param de crescer.

A poesia marginal pode, portanto, ser estudada a partir de abordagens que vão além dos estereótipos de uma poesia da "curtição", do "desbunde" ou do "mimeógrafo". Essas expressões classificatórias, muitas surgidas ainda na época em que os poemas eram publicados, tiveram sua validade expirada. Atualmente, o debate crítico ao redor do tema envolve intrincadas trajetórias históricas, ligadas não apenas à literatura, mas principalmente ao campo mais amplo da cultura brasileira. Podemos, por exemplo, abordar o tema a partir do seu debate estritamente literário. Professores universitários e poetas travaram, em várias frentes, contatos e conflitos ao redor das práticas letradas que circulavam nos anos 1970. Esse debate ligado ao âmbito da crítica literária pode nos levar a outro, cada vez mais importante, cuja investigação se interessa pela relação da poesia marginal com a indústria cultural de seu tempo. Afinal, essa é a poesia que surge de uma geração televisiva, influenciada pela música popular, pelo cinema e pelo teatro dos anos 1960. Uma geração imersa em uma cultura de massas e nas primeiras tecnologias de reprodutibilidade eletrônica que circulavam entre nós. Tudo isso em pleno nacionalismo desenvolvimentista do regime militar. Há também, claro, o tema central da constituição de um sistema independente de produção, edição e distribuição de livros e coleções por parte de uma série de poetas. Sua autossuficiência produtiva abriu um profícuo debate sobre o mercado editorial brasileiro. Por fim, sem esgotar as possibilidades de outras abordagens possíveis, temos os próprios poemas como objeto de apreciação crítica – do uso desabusado do verso livre ao poema-piada, da oralidade evidente até a síntese de certas tradições modernistas, da rejeição aos cânones normativos do verso (poesia concreta, poema-processo, poema-práxis e a tradição da engenharia de João Cabral de Melo Neto) à falta de rigor formal etc.

Essa variedade de subtemas dentro de um grande tema – a poesia marginal brasileira dos anos 1970 – ganha mais uma camada de dificuldade quando olhamos para o período e percebemos que a poesia marginal abarca uma série de experiências distintas, de dicções pessoais e de trajetórias ora confluentes, ora divergentes. O recorte, tarefa básica de qualquer empreitada crítica sobre um tema amplo como esse, será sempre parcial e incompleto. Certamente, o que será escrito nesta apresentação iluminará algumas faces da nossa máquina de futuros para, inevitavelmente, deixar outras temporariamente na penumbra.

p. 10  
Apresentação de  
Chacal, Nanico (violão)  
e Cristiano Menezes  
na *Artimanha* de  
lançamento da antologia  
*26 poetas hoje*, no  
parque Lage, Rio de  
Janeiro, 1976.



Charles Chacal,  
Ronald Nantov e  
Bernardo Vilhena,  
integrantes da  
Nuvem Cigana,  
Rio de Janeiro, 1979

## RETRATO SEM MOLDURA

Em 1998, a crítica e professora Heloisa Buarque de Hollanda escreve um posfácio para a segunda edição de sua já histórica antologia *26 poetas hoje*, lançada em 1976 pela editora espanhola Labor.<sup>2</sup> Vinte e dois anos depois, sua organizadora nos diz, maquinando futuros, que o conteúdo eclético porém certo dos poemas ali reunidos por ela (com o auxílio de Francisco Alvim e Cacaso) "ainda não disse tudo a que veio". Em meio ao furacão de poemas e poetas que circulavam pelo Brasil do "general de ombros largos que fedia", sonhado por Cacaso, e dos "píncaros de merda", vislumbrados por Roberto Schwarz, seu livro conseguiu apresentar para a posteridade aquilo que a história literária brasileira passou a chamar de poesia marginal.

Hoje, 37 anos depois, a poesia reunida por Heloisa Buarque cada vez mais cumpre sua missão: legar para as futuras gerações o retrato de um momento importante no debate sobre a poesia brasileira. Um retrato que pode ser desigual, transitório, arriscado, mas que efetivamente delimitou para a crítica e o público – e para os próprios poetas – uma espécie de espaço comum de identificação dessa poesia.

Na época de seu lançamento, a recepção foi diversa – e desconfiada. A própria antologista, alguns anos depois, escreveu sobre a publicação oscilando entre achar que seu trabalho foi simultaneamente bom e mau.<sup>3</sup> Bom, na medida em que

<sup>2</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

<sup>3</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980. p. 101.

divulgou a poesia dispersa do período em uma publicação oficial; e mau, porque justamente sua "oficialidade" retirou da poesia marginal seu tónus, isto é, a força contestatória que emergia da forma e dos conteúdos originais dos livros. Mesmo com essas várias leituras de Heloisa Buarque ao longo dos anos, hoje em dia fica evidente o fato de que a antologia levou o público interessado no tema a ler e a pensar a poesia marginal. No âmbito do debate crítico, essa poesia tinha que ser entendida não mais com as ferramentas da tradição. Ela demandava a elaboração de novas ferramentas explicativas. O humor, a oralidade, a postura antirreflexiva sobre o poema, a espontaneidade dos temas escolhidos, tudo isso fazia parte da formação anárquica e interdisciplinar que os novos poetas propunham. De certa forma, esse momento foi decisivo para que os debates literários passassem a ir além dos importantes estudos acadêmicos que estavam sendo produzidos ao redor da obra de nomes consagrados como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto ou Mário de Andrade.

26 poetas hoje é um momento definitivo em todo esse processo. Da imprensa à universidade, todos deram sua opinião – nem sempre positiva – sobre a compilação. Como analisar um livro tão variado, apresentando diferenças de ideias e idades entre poetas, feito a partir de um clima de "moda" que pairava sobre a poesia jovem e com fortes tons da contracultura do Rio de Janeiro de então? A falta de unidade formal, estilística ou temática não dava aos críticos os instrumentos básicos para se analisar um suposto movimento que ocorria na poesia de então. O ímpeto classificatório da cultura acadêmica encontrava na poesia marginal – ou ao menos nos poetas presentes na antologia – um meio inóspito para suas práticas. Levemos em conta que esse era justamente o período em que a teoria estruturalista, a semiótica e outras perspectivas formalistas circulavam com desenvoltura no nosso debate intelectual. Era também o período em que os primeiros estudos do que viria a ser chamado de pós-estruturalismo francês (representado por Jacques Derrida, principalmente) passavam a ditar um novo norte para alguns pesquisadores. Nesse espaço com alto nível de exigência, a poesia marginal e seus poetas eram (ainda) corpos estranhos, e seus versos eram desprovidos de maior substância literária.

Em um debate na revista *José*, publicado ainda em agosto de 1976, essa recepção crítica desconfiada e ansiosa por definições fica evidente. Heloisa Buarque (organizadora), Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro e Eudoro Augusto (poetas presentes na antologia) tentavam definir para os críticos Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite (também poeta) e Jorge Wanderley um ponto em comum, uma origem, um "embasamento gerador" que movesse em uma mesma lógica os 26 poetas reunidos na antologia.<sup>4</sup> O curioso do debate era o ímpeto classificatório que críticos e poetas

4 VÁRIOS AUTORES. "Poesia hoje". *José*, Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1976. Vale aqui registrar que a revista *José* surgiu em meio a uma profusão de publicações com perfis parecidos. Revistas e jornais dedicados à literatura, como *Escrita*, *Anima*, *Opinião* e *Argumento*, além de suplementos culturais dos grandes jornais, foram espaços constantes para os debates do período. Para uma lista ampla das publicações desse período, ver COHN, Sérgio. *Revistas de invenção – 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.



(em menor grau) impunham a si mesmos ao discutir a antologia. Enquanto Luiz Costa Lima apontava a falta de reflexão crítica como um possível ponto de contato (negativo) entre todas aquelas poéticas, Ana Cristina Cesar, discordando abertamente dele, sugeria como possível linha de força coletiva uma postura "anticabralina" que, na sua visão, percorria de alguma forma todos os poemas do livro. A retomada do modernismo de 1922, a recusa dos formalismos das vanguardas concretas da década de 1950 ou até mesmo a atualização do romantismo brasileiro também foram arroladas como possíveis pontos de contato entre o ecleatismo do grupo.

Novamente, só com o tempo percebemos que as fraquezas de momento da antologia (eclatismo, falta de coesão interna de um grupo histórico, precariedade de alguns poemas, tentativa de captar um momento ainda em movimento) são justamente sua potência posterior. O futuro comprovou a necessidade daquele retrato necessariamente sem moldura que, cada vez mais, quebra o peso de um "silêncio" ou de um "vazio" sobre os agentes da época e suas criações. Se na década de 1960 a música popular, o teatro e o cinema foram os pratos principais da cultura brasileira, na década seguinte foi a vez da poesia assumir o proscênio.

Fica evidente, portanto, que as contradições inerentes à empreitada de uma antologia em meio a um quadro de poéticas independentes e dispersas são um dado essencial e dizem muito sobre o período. O livro articulou uma produção poética esparsa, feita fora dos circuitos oficiais, muitas vezes relacionada de forma automática ao tema genérico do marginal. Temos uma espécie de espinha dorsal na lista de nomes, formada por três frentes de ação que galvanizaram o debate sobre a poesia marginal nos anos posteriores. A primeira frente é representada pelo grupo da coleção Frenesi, lançada pela editora Mapa em 1974. Seus cinco livros reuniam três



poetas que desenvolviam seus trabalhos desde os anos 1960 e dois novíssimos nomes. O grupo era formado por Cacaso, Roberto Schwarz e Francisco Alvim, os mais velhos, e os ainda estudantes de letras da PUC-Rio Geraldo Carneiro e José Carlos Pádua. A segunda frente era formada pela dupla que representava o grupo histórico da cultura marginal carioca. Desde 1968, Torquato Neto e Waly Salomão articulavam em suas carreiras poesia, música popular, jornalismo, artes visuais, cinema e outras áreas de atuação. Se atuavam em meio ditos "oficiais", eram os que tinham em sua biografia a maior proximidade com um universo marginal. Já a terceira frente apresentada por Heloisa Buarque trazia o elemento mais volátil do período, isto é, a produção que se convencionou chamar de "geração do mimeógrafo". Ela foi representada pela inclusão de três poetas ligados à coleção (e ao coletivo) Nuvem Cigana: Chacal, Charles e Bernardo Vilhena. Além dessas frentes claramente delineadas em seus perfis históricos, temos os demais poetas, que giravam em outros eixos de referência, como Zulmira Ribeiro Tavares, Afonso Henriques Neto, Vera Pedrosa, Flávio Aguiar, Eudoro Augusto ou Carlos Saldanha. Portanto, ao mesmo tempo em que criou sobreposições contraditórias de poetas com dicções e interesses distintos, a antologia também mapeou e definiu um campo de pesquisa fundamental para a permanência desse momento. O posfácio da organizadora nos mostra, 32 anos depois, que, se 26 poetas hoje não era uma reunião de poesia marginal, foi

sem dúvida fruto da atmosfera transformadora que os ditos "marginais" estavam provocando na cena cultural brasileira de então.

Observando dessa perspectiva, talvez hoje seja possível vislumbrar, entre a variedade de poemas e poetas daquele período, uma certa linha de força, vibrando entre todos os versos e reverses escritos e vividos por uma geração definida por algo a mais do que um recorte cronológico. Num país que atravessava um período marcado pelo excessivo controle político, poetas das mais variadas idades e origens constituíram um espaço de atuação cujo ponto em comum foi a não adequação. Uma não adequação ao seu tempo de mortes e milagres. Uma não adequação ao clima de silêncios e responsabilidades compartilhadas por um suposto decréscimo (o vazio) na qualidade cultural do seu país. Uma não adequação que transtornou biografias, que escancarou a situação precária do poeta e do escritor em geral em sua relação com o mercado editorial de seu tempo. Uma não adequação, enfim, de um poeta que trouxe dilemas para a crítica literária do período, que reivindicou uma revisão de práticas e saberes acadêmicos nas universidades, que embaralhou filiações históricas e promoveu a abertura de caminhos ainda não trilhados. Lançaram os dados de futuros do pretérito que, como nos poemas de Baudelaire, tornaram-se futuros do presente. Se a poesia marginal não nos deu um estilo definido no âmbito do poema, sem dúvida definiu para a posteridade um estilo de poeta.

### "POSSUÍDO DA ENERGIA TERRÍVEL"

Nos anos 1970, a alcunha *marginal* tinha, mesmo que aplicada de forma controversa e contraditória, um solo fértil para que o seu sentido criasse raízes profundas no imaginário do seu tempo e pudesse abarcar uma gama muito variada de poéticas e trajetórias em um mesmo feixe de significação. Afinal, o poeta não foi o único que se viu – ou foi visto – à margem do mercado e da vida. Nem foi o único a receber tal rótulo durante o período. Entre 1968 e 1969, ou seja, paralelamente aos marcos fundadores de uma cena poética vinculada ao tema do mimeógrafo e da transgressão editorial, surgiram para o grande público as expressões "cinema *marginal*", "arte *marginal*" e "imprensa *marginal*". O filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, foi exibido em 1967. No ano seguinte, saía *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. A bandeira *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica, seus textos sobre Cara de Cavalo e o desenvolvimento de uma arte marginal (ou antiarte) são de 1968 e 1969. Já o jornal carioca *O Pasquim*, um dos fundadores da imprensa marginal no país, teve sua primeira edição lançada em 26 de junho de 1969.

Nos quatro primeiros anos da década seguinte, apareciam, por fim, a poesia *marginal*, a literatura *marginal* e o músico *maldito* (um derivativo do *marginal* no campo da música popular). Na música popular, por exemplo, é notório o vínculo – muitas vezes incômodo – entre os trabalhos de nomes como Carlos Pinto, Sérgio Sampaio, Jards Macalé e Luiz Melodia (todos surgidos em 1971 e 1972) e a ideia de

marginalidade. Tal vínculo gerou, na época, a pecha de "músicos malditos", rótulo que os acompanhou por um longo tempo em suas carreiras.<sup>5</sup>

Esse excesso notório de "marginalidade" nas diversas áreas de criação cultural indica que, durante um breve período, essa espécie de "subgênero estético" fazia parte dos principais debates intelectuais da época. Um subgênero que se apropriava da multiplicidade da expressão "marginal" para definir seu lugar no espaço cultural brasileiro. Se todo artista que investia em contradiscursos estéticos e comportamentais durante o período do Brasil Potência era considerado marginal, não seriam os poetas que se livrariam dessa acusação.

Hoje, ampliando o nosso olhar em torno do tema, podemos compreender com mais acurácia o que se convencionou chamar de "poesia marginal brasileira". O poeta marginal não pode mais ser definido apenas pelos livros mimeografados que fez (definição a partir do produto), nem apenas pela estreita relação entre poesia, vida e contracultura (definição a partir das biografias), nem apenas pela informalidade de uma poética oriunda das perplexidades cotidianas do jovem urbano brasileiro durante a ditadura militar (definição a partir do tema). O poeta marginal era, naquele período, uma reunião contraditória de todos esses aspectos. Ele fazia parte de um compromisso estético coletivo cerzido ao acaso. Participou de um pacto silencioso entre anônimos, descentralizado em suas intenções, mas contundente em seus atos.

Cada um que esteve presente nos livros e eventos ligados à poesia marginal, mesmo sem contatos ou aproximações pessoais, era comprometido com alguma das dimensões que giravam ao redor da representação do transgressor. E naqueles dias de dunas do barato, novelas nacionais, Transamazônicas e bombas no sertão, não faltavam narrativas sociais para definir o perfil público e privado do transgressor: transgressor do mercado editorial oficial, transgressor da linguagem poética estabelecida, transgressor dos cânones estéticos do período, transgressor do comportamento reservado do poeta, transgressor da lei e da ordem, transgressor da luta política "comprometida" contra a ditadura etc. Cada poeta com sua transgressão — ou com todas.

De alguma forma, o marginal tem como antípoda aquilo que é central, ou então, em outro sentido, aquilo que é oficial. Mesmo que não exista uma poesia "oficial" sendo produzida no Brasil do período, ela deveria permanecer "em boas mãos", como provoca a epígrafe deste texto. Os pactos valorativos que circulavam pelo campo literário brasileiro definiam claramente que tipo de poesia era ou não considerada literatura. Nos debates críticos da época, como o já referido publicado na revista *José* em 1976, João Cabral de Melo Neto, Drummond e o modernismo ainda eram as balizas para se debaterem influências e filiações entre poetas marginais. Poucos críticos criaram, naquele momento, a ponte com outros meios que alimentavam a poética da geração, como a música popular, a publicidade e a televisão.

<sup>5</sup> Sobre a cultura marginal e seus desdobramentos nos anos 1970, conferir COELHO, Frederico. *Ela, brasileira, confesso minha culpa e meu pecado — Cultura marginal no Brasil 1960-1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



Bandeira de Hélio Oiticica, 1968.

pp. 20-21  
Charles e criança  
a caminho de  
Mangaratiba, nas  
Barcas S.A., Rio de  
Janeiro, c. 1970.

Em seu artigo "Os abutres", Silviano Santiago foi um dos primeiros a esboçar interesse crítico propositivo sobre a produção do período, indo além da tentativa de desqualificação do poema marginal por contraste com nossa tradição moderna. Escrito em 1972 e publicado pela *Revista Vozes* em 1973, o texto de Silviano enxergou no que chamou de "estética da curtição" os elementos de uma nova atmosfera artística e cultural que alimentavam a poesia dita marginal.<sup>6</sup>

Não há na afirmação a respeito da transgressão, portanto, nenhuma inocência romântica ligada ao mito moderno do poeta maldito e malquisto em seu próprio tempo. Tal possibilidade heroica do jovem poeta marginal brasileiro como um *gauche* malcompreendido e descoberto apenas na posteridade já foi desmontada no seu nascedouro. A transgressão, aqui, é afirmativa. Consiste em fazer sua arte no descompasso da expectativa normativa do seu tempo — seja ela textual, editorial ou comportamental. O que estava em jogo para uma série de aspirantes à poesia era a busca de uma voz própria e de um espaço entre a produção literária brasileira.

<sup>6</sup> SANTIAGO, Silviano. "Os abutres". In: *Lima literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



Seu motor principal era serem lidos imediatamente pela sua geração, sem aspirações de fazer parte de um legado da nossa "alta cultura" livresca. Não aceitar os padrões do mercado, da família, da sociedade e da lei eram atitudes tão fundamentais quanto escrever poesia. Eram, aliás, a mesma coisa.

Na recusa em se alinhar passivamente ao cânone literário das vanguardas e das tradições brasileiras pós-1945, na impossibilidade de se adotarem os modelos oficiais de produção editorial e na recusa recíproca do cânone e do mercado em aceitá-la, a poesia baseada na transgressão como ponto comum de partida torna-se necessariamente marginal. Essa é, ao menos, a primeira camada dessa tipologia, a primeira possibilidade de leitura da amarração classificatória que o termo "marginal" proporciona a uma ampla e heterogênea produção dos anos 1970. De certa forma, naquele momento, a sensação de marginalidade era quase inerente ao ofício do poeta que iniciava sua trajetória. Mesmo sem afinidades obrigatórias nos poemas, muitos traziam aquilo que Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto chamaram em artigo publicado em 1975, na revista *Malasartes*, de "consciência marginal".<sup>7</sup>

Se um poeta como Francisco Alvim e suas elipses silenciosas entre as frestas das falas cotidianas não se encaixam no mesmo espaço biográfico que um poeta de verso livre desabusado e acidamente humorístico como Charles, se Waly Salomão investe, em suas primeiras experiências poéticas, na sobreposição da experimentação delirante da linguagem em diálogo permanente com o rigor das vanguardas construtivas dos anos 1950 (concretos e neoconcretos) e Cacaso estabelece sua travessia da empolgação juvenil com a poesia concreta até o seu descarte litigioso em prol de uma poética concisa, direta e lírica, hoje a carreira dos quatro tem como filtro crítico comum, para o bem e para o mal, o compromisso ao redor da transgressão e da não adequação à poesia e à sociedade do seu período. Apesar de terem a autonomia intelectual de suas obras garantida com o passar dos anos, eles continuam poetas que integram uma espécie de *paideuma* da poesia marginal em livros, publicações e exposições dedicadas ao tema. De certa forma, atualizando sua presença entre a produção poética contemporânea a eles, suas diferenças potencializaram seu compromisso estético à margem, fazendo com que uma espécie de energia transformadora da poesia (a "energia terrível" reivindicada por Waly na sua técnica de "FORÇAR A BARRA") fosse emanada através dos tempos para as futuras gerações.<sup>8</sup>

A variedade de formas, temas e vidas que giram ao redor da expressão "poesia marginal", surgida nos anos 1970, tornou-se, portanto, um valioso lastro histórico para poéticas que se aproximam não propriamente por meio de um estilo normativo (como o uso obrigatório do soneto na geração de 1945 ou a camisa de força dos

<sup>7</sup> Vale registrar que o texto "Consciência marginal", escrito por Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto, foi a primeira tentativa de esboçar uma breve antologia da poesia marginal do período (ao menos carioca). Era uma introdução aos textos de 20 poetas que, em sua maioria, estariam presentes na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda no ano seguinte.

<sup>8</sup> Esse trecho de Waly Salomão é retirado do seu poema "Stultifera Navis", publicado em *Navilouca*, revista planejada por Torquato Neto e Waly Salomão em 1972, mas lançada apenas em 1974.

dogmas formalistas propostos pela poesia concreta em sua primeira fase), mas sim pela vontade permanente de transgressão e transformação do estabelecido.

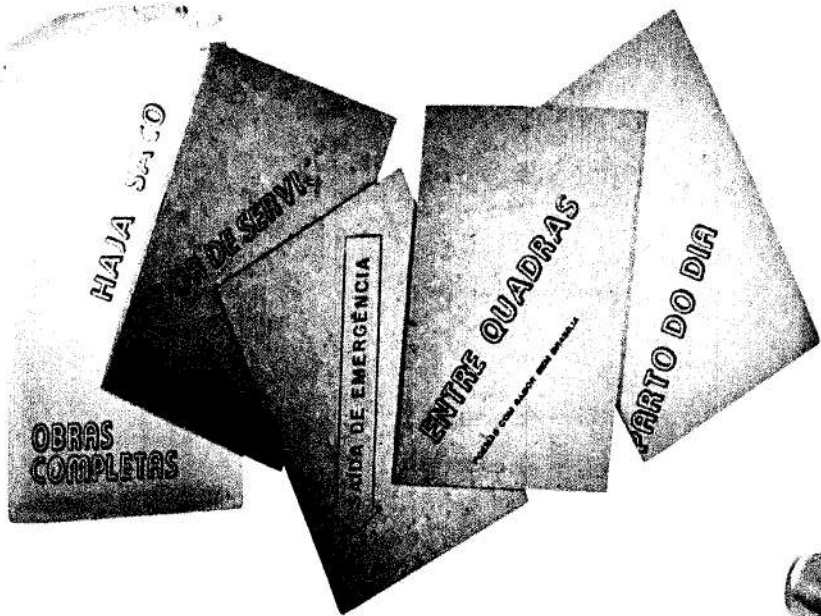
O fato é que a chamada "poesia marginal", se nos detivermos em alguns de seus marcos temporais (como os lançamentos dos mimeografados de *Muito prazer*, de Chacal, e *Travessa Bertalha 11*, de Charles, ambos em 1971), já ocorreu há 40 anos. Durante muito tempo, ela foi lida – e pensada – como a ala mais "jovem" de nossa história literária, mesmo com a grande diferença de idade entre alguns poetas do período. Era uma espécie de último estágio antes do "contemporâneo", ou de uma poética sem escolas que vem dos anos 1980 até hoje.

A questão jovem, mesmo que seja precária como categoria de análise, é uma das marcas de certo frescor que ainda acompanha a leitura crítica da produção daquele período. Mas nossa história nos mostra que o fato de ser um jovem poeta não era necessariamente garantia de que se era um poeta jovem e que, por isso, deveria se levar em conta outras formas de se ler a poesia. Se pensarmos, por exemplo, que Vinicius de Moraes publicou seu primeiro livro, *O caminho para a distância*, aos 20 anos (1933), e que sua poesia não era relacionada a uma temática jovem nem reivindicada como tal pelo autor (mal se pensava então no jovem como identidade cultural), percebemos que o "jovem" da poesia marginal tem papel fundamental na sua apreciação. Hoje, claro, essa temática que foi utilizada para o bem e para o mal ganha a perspectiva crítica proporcionada pela distância no tempo. Se seus poetas não são mais jovens, o frescor "juvenil" da sua escrita ainda é reivindicado em algumas leituras sobre suas obras. São os temas eleitos e suas biografias avessas ao lugar comum do poeta – universidade, editor, emprego público ou diplomata – que marcam as obras do período, apesar de termos entre o grupo marginal poetas que saíram da universidade, além de editores e embaixadores.

O tempo, porém, se encarrega de fornecer ao pesquisador uma perspectiva crítica em cuja leitura a poesia dos anos 1970 abandona sua eterna puberdade e ganha o peso da história. A juventude, a transgressão, a marginalidade apresentam outros contornos quando analisamos essa época e essa poesia munidos de uma série de informações produzidas *a posteriori*. A própria exposição que este catálogo apresenta é uma mostra de certo processo de consagração do tema, de seus nomes e de suas obras. Vistos como precários e fugazes quando foram lançados, seus livros, mimeografados ou de coleções independentes, tornaram-se peças auráticas na trajetória de poéticas hoje maduras. São vistos como relatos valiosíssimos de um tempo em que a poesia era, mesmo marginal, o assunto do dia entre uma certa população do país.

## A MARGEM DOS POETAS

Como dito anteriormente, é notório que no Brasil dos anos 1970 a temática do marginal não ficou restrita ao campo da poesia e da literatura. Repensar o estatuto da palavra "marginal" e entender os seus múltiplos significados que circulavam no



período entre os agentes culturais, em cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador, é uma boa forma de ampliarmos as possibilidades de leitura acerca da poesia e do seu estatuto de marginalidade. Afinal, temos uma série de consensos sobre o que *não* permite que definamos a poesia marginal, já que seu ecletismo de poetas e poéticas torna difícil qualquer certeza para além de serem, todos, "marginais". Sabemos que a idade não é um eixo de explicação satisfatório para se criar uma unidade entre os poetas. Sabemos também que a contracultura, apesar de ressoar nos poemas de alguma forma, não era o estilo de vida hegemônico entre todos. O verso livre ou o poema-piada também não podem ser os índices definidores da marginalidade desses poetas. Se, como afirmamos, a transgressão em seus múltiplos aspectos era uma mola-mestra em comum, era a partir dela que a representação do marginal se encaixava nos mais variados poetas.

Essa reflexão crítica sobre o uso do termo "marginal" para se definir um recorte da poesia feita nos anos 1970 já se encontrava em textos seminais sobre o tema, escritos ainda no período por críticos, poetas e críticos-poetas, como Heloisa Buarque de Hollanda, Silviano Santiago, Ana Cristina Cesar e Cacaso. Ainda naquele primeiro momento, era evidente nesses autores a oscilação entre o uso passivo do termo "marginal" e o seu questionamento crítico. Já em 1972, por exemplo, Silviano Santiago ouve o canto transgressor de livros como *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, e *Os morcegos estão comendo os mamões maduros*, de

Antologia do poeta  
brasileiro Nicolau Behr.  
*Haja sacó* (1979),  
publicada em edição  
mimeografada e  
composta por quatro  
livros: *Livrador  
de serviço*, *Saída de  
emergência*, *Entre  
quadras* e *Parto do dia*.  
(15,5 x 10,5 cm)

Gramiro de Matos, e levanta a relação entre poesia e marginalidade. O crítico indica um "marginalismo criativo" que dificultava a entrada dos novos poetas e escritores na história da literatura brasileira.<sup>9</sup>

Os artigos e livros dessa primeira geração de críticos da poesia marginal foram as principais contribuições reflexivas de primeira hora sobre o tema. E elas foram feitas exatamente pelos que acompanharam de perto o fenômeno histórico e que, ao mesmo tempo, faziam parte dele (no caso de Heloisa, Ana Cristina e Cacaso). Eles participavam simultaneamente como comentadores críticos e como produtores de textos poéticos, coletâneas e coleções. Até há pouco tempo, esses eram, ao lado dos de pesquisadores da nascente década de 1980, como Carlos Alberto Messeder Pereira, Glauco Mattoso, Armando Freitas Filho, Marcos Augusto Gonçalves e Flora Süssekind, os principais textos do período para se estudar o tema da marginalidade no âmbito da literatura. Suas análises críticas estavam, para o bem e para o mal, impregnadas de pessoalidade e de uma perspectiva aguda dos problemas literários e editoriais do seu tempo. E foi justamente a força desse *fazer* articulado a um *pensar* que permitiu à poesia marginal permanecer ressoando entre gerações e mantendo em funcionamento sua máquina de futuros.

Se em 1976 Heloisa Buarque teve de argumentar a existência de um liame mínimo para enfeixar em uma mesma lógica histórica dicções e práticas poéticas distintas, hoje não precisamos mais necessariamente reduzir suas potências, qualidades e limites a um denominador comum. Não é mais necessário entender a poesia marginal como um movimento literário organizado ou como um padrão unívoco de produção. A oferta atual de obras e pesquisas traz os variados contornos desse bloco monolítico durante muito tempo chamado de "poesia marginal", que pode ser visto sob novas luzes, a partir de outras significações. Desarmada a perspectiva macrocômica, montamos um grande quebra-cabeça feito de pequenas peças. São relatos, documentos, memórias e outras fontes que iluminam essas pequenas peças e fornecem sentido para uma visão ampla, mesmo que fraturada. Já é possível, por exemplo, estudar as longas trajetórias de alguns poetas até hoje em atividade – no caso de um Chacal ou de um Francisco Alvim – ou analisar aquele momento na encapsulação de um desfecho abrupto e interrompido – no caso de Torquato Neto, Guilherme Mandaro ou Ana Cristina Cesar, três nomes que se suicidam ainda jovens.

## MIMEOGRAFIAS

A busca de novos caminhos formais, editoriais, visuais, temáticos e profissionais fez com que os poetas da virada dos anos 1960 e 1970 fossem filtrados em uma categoria cuja origem é bem delineada no seu aspecto sociológico: o poeta é marginal porque escapa das limitações comerciais do mercado editorial oficial e publica seus poemas

<sup>9</sup> SANTIAGO, Silviano. *Op. cit.*, p. 135.

de forma artesanal ou independente. Ele é, enfim, o representante de uma "geração mimeógrafo". Relacionar a poesia do período ao termo "geração mimeógrafo"; porém, é uma forma redutora de falar dos poetas marginais, pois limita a experiência transgressora e renovadora da poesia do período ao seu suporte material.

O fato de alguns poetas utilizarem o mimeógrafo como tecnologia mais à mão para a produção dos livros artesanais demonstra um recurso contingente – e não estratégico, deliberadamente provocador ou vanguardista – para a realização do ato básico de um poema: ser lido. Jovens sem perspectivas de ser publicados por uma editora encontraram no mimeógrafo a saída prática – e não metafísica – de sua poesia urgente. Sem pensar a que circuito atingiriam ou que público se interessaria por eles, transformavam sua poesia em mercadoria e iniciaram uma nova forma de lidar com a autonomia criativa do artista diante da indústria cultural do seu tempo. Se a autoedição não era uma novidade plena entre poetas (Francisco Alvim, por exemplo, publicou de forma independente, em 1968, o seu *Sol dos cegos*), naquele momento de silêncios e restrições da década de 1970, inventar uma nova forma de produção era um sintoma de vitalidade em um mar de conformismos. E não foram poucos os que pensaram e anunciaram isso. Em artigo no jornal *Opinião*, de 2 de junho de 1976 ("Nove bocas da nova musa"), Ana Cristina Cesar evoca o sistema literário de Antonio Candido e sua relação autor-obra-público para destacar a precariedade da poesia na política editorial do período.<sup>10</sup> Já Cacaso, em artigo dedicado à poesia de Chacal e publicado na revista *Almanaque* em 1978 ("Tudo da minha terra"), enfatiza a "marginalização material" do poeta daquela geração ao assumir riscos de edição e distribuição.<sup>11</sup> Para ambos, era cristalino que a definição de uma marginalidade na poesia do seu tempo – e nas suas próprias produções – passava pela questão editorial e pela busca de independência por parte do poeta. Ser lido, ter sua poesia ao alcance do leitor, era tão ou mais fundamental para os poetas do que demarcar algum tipo de posição política ou estética.

Afirmar aqui, portanto, a contingência do mimeógrafo é afirmar não sua fraqueza, mas sua força. Tal saída engenhosa teve como um dos principais responsáveis o poeta e professor de história Guilherme Mandaro. Segundo seus amigos Chacal, Ronaldo Santos e Charles (núcleo de poetas que, ao lado de Bernardo Vilhena, integravam em 1976 o coletivo *Nuvem Cigana*), era Mandaro quem organizava e demandava deles um compromisso crítico e produtivo ao redor da poesia. Era 1971 quando, de forma prática, ele ofereceu a Chacal e Charles a solução para a publicação de seus primeiros livros: um mimeógrafo que existia em um curso de pré-vestibular em Copacabana. Ligado a movimentos políticos estudantis da época, Mandaro sabia que o mimeógrafo era uma forma barata, rápida e eficiente para fabricar e distribuir panfletos e textos. A ocasião proporcionou os meios, mas

10 CESAR, Ana Cristina. "Nove bocas da nova musa". In: *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Ática/IMS, 1999.

11 CACASO (Antônio Carlos de Brito). "Tudo da minha terra". In: *Não quero prosa*. São Paulo/Rio de Janeiro: Unicamp/UFRRJ, 1997, p. 23.



Charles Pessato na estrada, Rio de Janeiro, c. 1970

pp. 28-29  
Obra de Ronaldo Bastos e Dionísio Oliveira na página 20 do *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976), publicado pela coleção *Nuvem Cigana*.

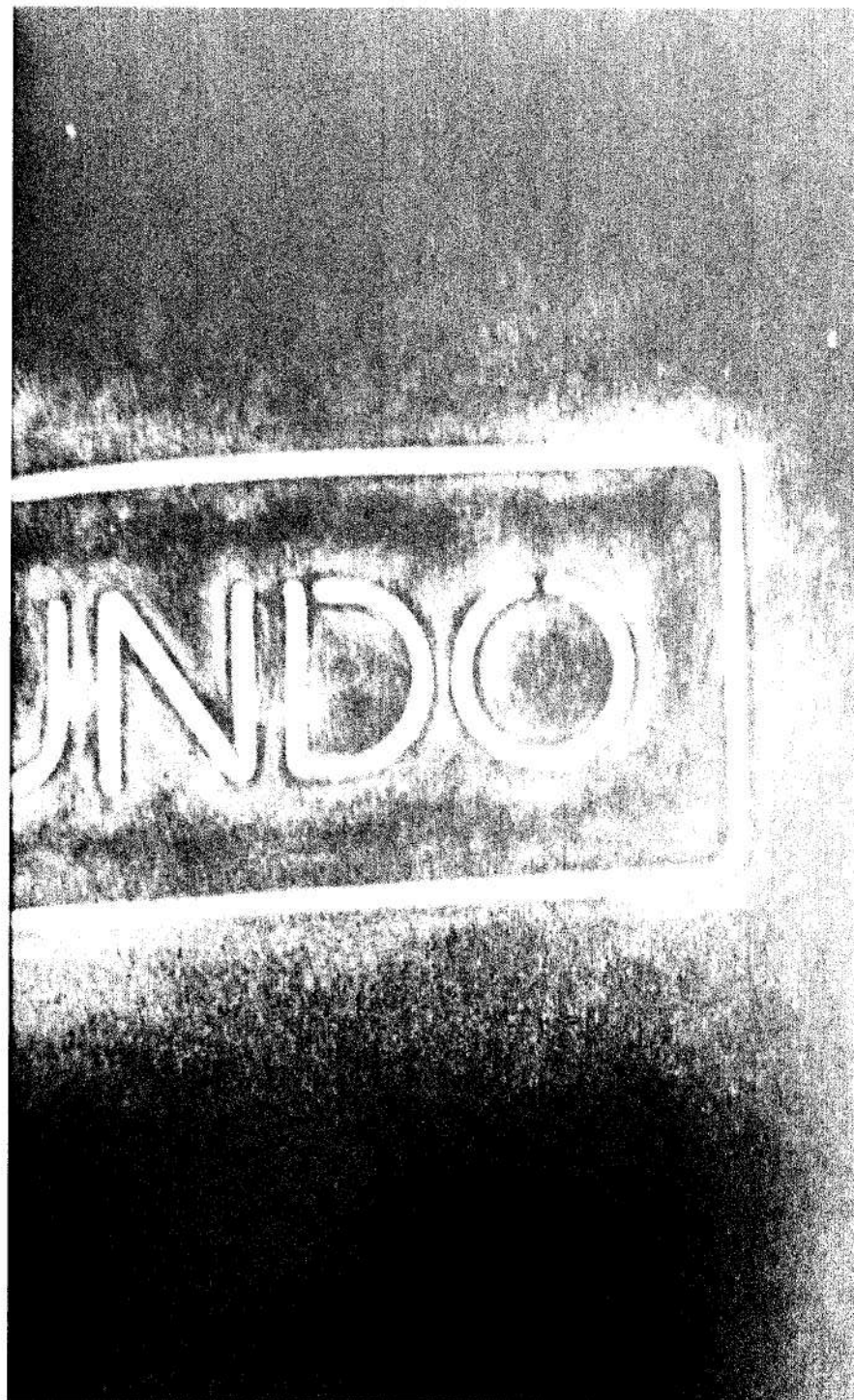
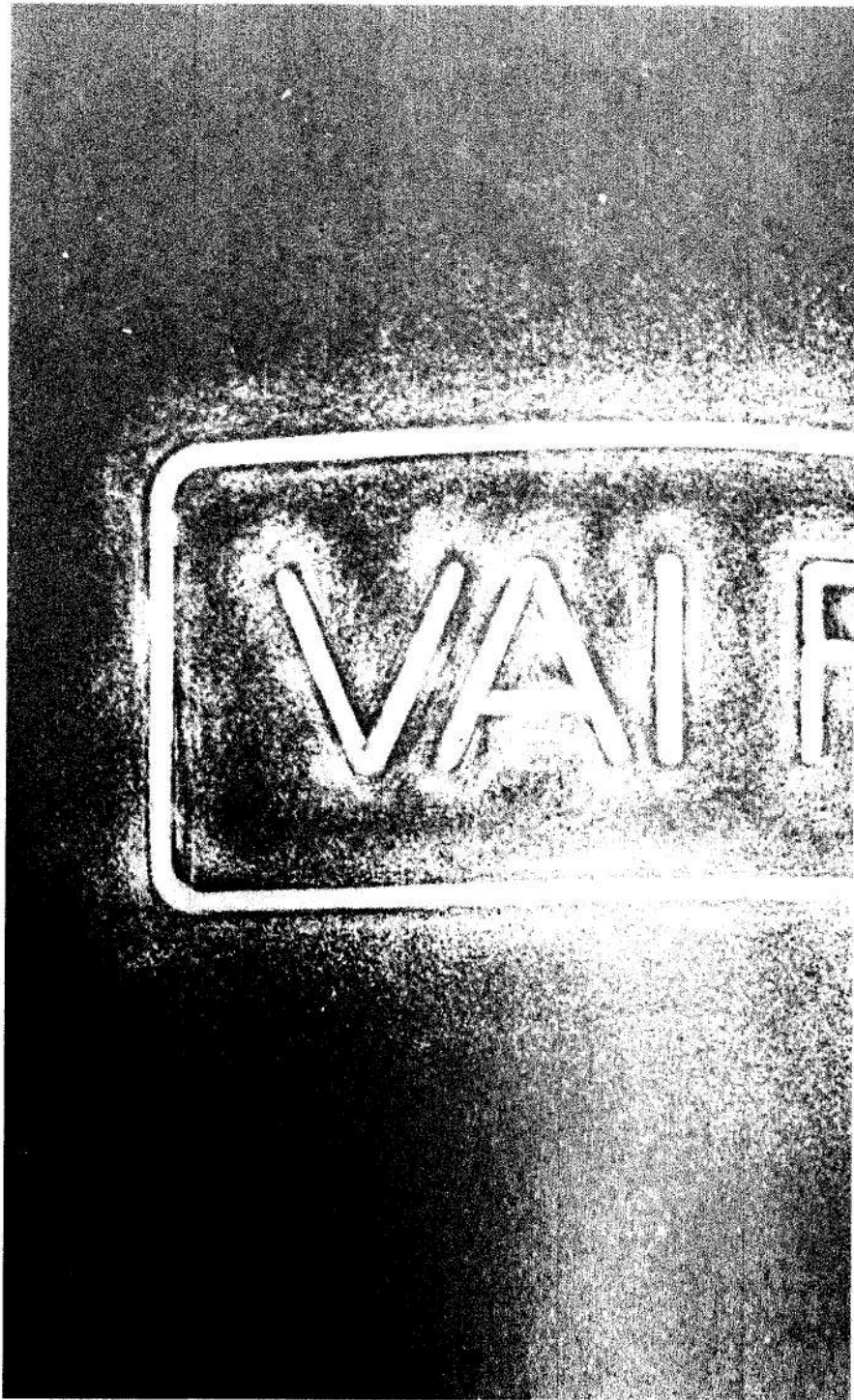
nao os fins. Nos anos seguintes, todos os poetas *mimeografados* vieram seus poemas sendo editados em livros bem acabados por editoras independentes ou comerciais. Não havia, portanto, uma guerra aberta ou a vontade de ser ideologicamente contra as editoras. A precariedade e o artesanato eram etapas inovadoras na libertação da poesia e do poeta, mas não eram necessariamente um princípio dogmático.

Deslindando o rótulo de sua função taxionômica para uma função ilustrativa, a "geração mimeografada" não foi um movimento, mas sim uma motivação. Sem planejamento prévio, ela decorreu de uma solução técnica precária, porém eficiente, para se superar a dificuldade de um jovem poeta – ou de qualquer idade, iniciando sua carreira – em publicar seus poemas por meio de uma editora. Quando publicou seu livro *Muito prazer*, Chacal tinha apenas 20 anos e nenhuma história prévia com poesia em sua vida. Charles, apesar do sobrenome Ronald de Carvalho, também não havia publicado nada em seus 23 anos. Para esses poetas, a informalidade e a liberdade de inventar o seu sistema pessoal de distribuição não eram uma meta

em si, mas uma necessidade concreta. Um risco a mais em um país de jovens que viviam as experiências locais da contracultura internacional e nunca puderam esperar muito mais do que a margem.

É preciso ressaltar que os livros de mimeógrafo não foram nem os primeiros independentes da geração, nem os que inauguraram uma manufatura quase artesanal na nossa história editorial. A prensa particular de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, editou pela sua *Livro Inconsútil* uma série de livros "caseiros", para amigos como Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Ledo Ivo, entre outros. Já no período dos livros-mimeógrafos de Chacal e Charles, Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto lançaram de forma independente o bem-acabado livro *O misterioso ladrão de Tenerife*, também em 1971.

Outro ponto importante para relativizar, por fim, a expressão "geração mimeógrafo" e seu uso em relação aos poetas do período é lembrar que nem todos os poetas ditos marginais produziram seus primeiros livros desse jeito. Já nos referimos ao exemplo de Francisco Alvim lançando seu primeiro livro, em 1968. Outro exemplo é Waly Salomão, que publicou em 1972, pela José Álvaro Editor, o seu *Me vegana qu'eu vou dar um troço*, com uma incrível e trágica tiragem de 10 mil exemplares. Alguns, como Torquato Neto, nem tiveram livros lançados durante sua vida. Assim, quando saímos do âmbito da materialidade do poema como produto editorial, vemos que a ideia de marginalidade é maior do que a transgressão editorial dos livros independentes.

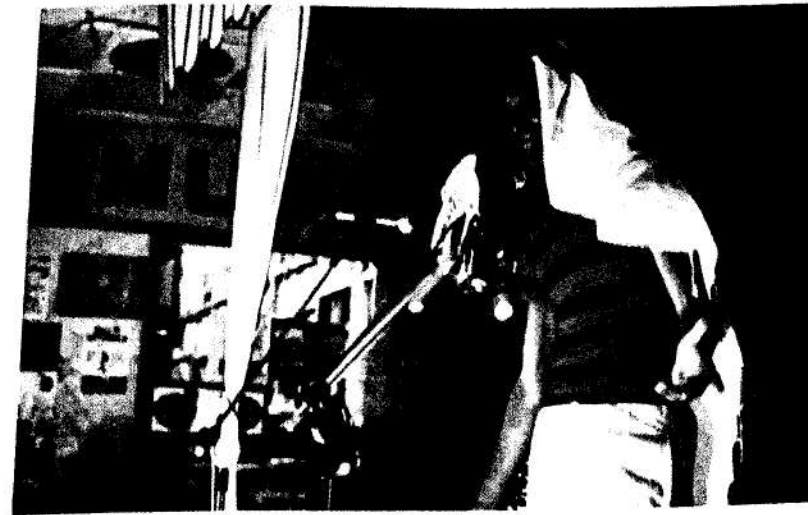


O poeta que recebia a alcunha de marginal carregava, portanto, uma carga simbólica bem maior do que o uso do mimeógrafo como "prova do crime". Sua aplicabilidade no Brasil dos anos 1960 e 1970 é difusa e datada no âmbito de uma sociedade cuja violência era o tom de conversas e atitudes cotidianas de todas as classes. O marginal não era apenas o estereótipo do bandido armado que fazia classes. O marginal, em 1973, era também, por exemplo, o jovem usuário de drogas, cujo cabelo comprido indicava sua sexualidade dúbia e liberta. Características, aliás, presentes na maioria dos jovens poetas, compositores, artistas visuais e agitadores culturais em geral que circulavam em cadernos de cultura e eventos desse período. O marginal era, também, o "subversivo", pessoa que, militante dos grupos de guerrilha e perseguida pelo regime militar, se evadia do convívio social em prol da luta armada ou da organização política. Uma marginalidade clandestina, mas cuja dinâmica de segredos e códigos, encontros escondidos e táticas dispersivas contaminava os circuitos culturais em muitas de suas ações e ideias. Marginal era também (como até hoje) o pobre, o negro, o *gay*, a prostituta, a mulher e a criança que vivem nas ruas e favelas das cidades cuja verticalização arquitetônica transforma paisagens e vidas, desloca memórias e segrega espaços de convívio. Em 1971, não era difícil um jovem que convivia com informações da contracultura mundial se identificar com tais signos de transgressão disponíveis no país. A poesia atenta ao seu tempo e espaço também se apropriou de tais signos – assim como as artes visuais, a música, o teatro, o cinema – e assumiu a "margem" como identidade e espaço discursivo legítimos de ação.

## CIRCUITOS

A poesia marginal, portanto, foi muito além do mimeógrafo de 1971/1972. Ela gerou publicações independentes, coleções marcantes, revistas e jornais esporádicos, porém definitivos na memória cultural brasileira. Poetas elaboraram, no âmbito universitário, discursos críticos sobre o seu ofício e a situação da poesia no seu tempo. Os "marginais" estavam nos corredores da PUC do Rio de Janeiro e da UFRJ. Estavam na praia de Ipanema, nos casarões de Santa Teresa, nos bares e teatros de Copacabana, nas peladas de futebol do Jardim Botânico, nas quebradas dos morros cariocas, nas dependências livres do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Eles escreviam em jornais diversos, desde o *Última Hora* até o *Verbo Encantado*, gravavam parcerias musicais em discos de multinacionais como a Philips, viajavam para Londres, Paraty e Arembépe, trabalhavam com *designers* e artistas visuais, criavam articulações poéticas com outras cidades do Brasil, como São Paulo, Salvador ou Brasília.

Este é outro ponto fundamental que já podemos indicar em relação à poesia marginal: seu impacto transdisciplinar no meio cultural brasileiro dos anos 1970 e das décadas seguintes. A articulação de coletivos criativos, eventos públicos e



Thacal em performance na Livraria Muro, Rio de Janeiro, c. 1970.

produtos editoriais independentes ao redor da poesia que se fazia no país naquele momento é um dos grandes legados que ficaram para a posteridade.

No caso específico do Rio de Janeiro, o Nuvem Cigana e suas *Artimanhas*, peças como *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, encenada no Teatro Ipanema, os cursos da ESDI, os corredores e as salas de aula do departamento de letras da PUC-Rio, a Livraria Muro, em Ipanema, as dependências independentes do parque Lage, os *shows* do Teatro Tereza Rachel em Copacabana, tudo isso deve ser posto numa mesma perspectiva, já que eram espaços em que a mesma pauta poética circulava. A formação de um *círculo* ao redor da poesia marginal carioca criou uma cena cultural extremamente rica no que diz respeito aos seus participantes e desdobramentos.

A própria história do Nuvem Cigana, único grupo de poetas realmente efetivo como ação cultural coletiva, mostra a transversalidade de saberes que circundava a poesia marginal. Ela incluía o encontro de arquitetos, poetas, fotógrafos, *designers* e músicos na informalidade dos apartamentos comunitários cariocas. Assim como a cobertura dos Novos Baianos (outra comunidade criativa que habitava o Rio naquele período) na rua Conde de Irajá, em Botafogo, foi o ponto de encontro entre os jovens e velhos baianos na cidade, um prédio localizado na ladeira Santa Leocádia, em Copacabana, reunia amigos para conversas (contra)culturais que resultaram no coletivo. Ronaldo Bastos, dono da marca-fantasia Nuvem Cigana, era um dos moradores do prédio, ao lado do fotógrafo Cafi e do poeta Ronaldo Santos. Os demais membros surgiram por meio de amizades, de uma "pelada de futebol" que era jogada no bairro do Horto e do uso gregário de *cannabis sativa*, fartamente consumida e espécie de "selo de qualidade" que amarrava amizades e incitava futuros



Exemplares da poesia  
São Paulo, 1979  
publicada em Minas  
Gerais pelo poeta e  
editor Guilherme  
Mansur. 110 x 124 cm.

possíveis. O encontro ao redor do Nuvem Cigana, aliás, era permeado pela presença de outro coletivo cultural que circulava pela cidade e que, assim como os Novos Baianos, tinha no encontro entre música e poesia sua estratégia de ação. Era o grupo de mineiros que em 1972 gravaria o álbum *Clube da esquina*. Suas canções estão impregnadas dessa atmosfera lisérgica e comunitária que se formava no Rio de Janeiro daquele período.

Não é à toa que os livros e revistas feitos pelo Nuvem Cigana ganharam dimensões maiores do que seus suportes impressos. Os lançamentos, em 1976, de *Creme de lua* (Charles), *Vau e talvegue* (Ronaldo Santos) e *Rapto da vida* (Bernardo Vilhena) não causaram grande repercussão na época, mas a crise que o grupo tinha em relação ao formato de venda e promoção dos livros fez com que procurassem outras formas de comunicar a poesia. Se os livros não vendiam e circulavam de forma restrita, foi na oralidade do poema e na atmosfera da *performance* que o Nuvem Cigana marcou a cena cultural da cidade. Suas *Artimanhas* e o lançamento dos dois *Almanaque Biotônico Vitalidade* foram eventos multimediais impactantes, realizados pela primeira vez na Livraria Muro e depois no MAM-RJ. Eles detonaram um poderoso processo de trocas culturais. O exemplo transcultural já vem da primeira fagulha que detonou o processo performático de leitura pública dos poemas. Foi a partir da exibição de *slides* elaborados por Bernardo Vilhena com fotografias do artista plástico Carlos Vergara, dedicadas ao bloco carnavalesco Cacique de Ramos, que Chacal passou a recitar um poema de

sua autoria. O cruzamento entre artes visuais, *performance* e poesia, os cenários feitos pelo grupo de *designers* e arquitetos, a plateia jovem sendo apresentada a uma nova forma – ou ao menos a uma forma renovada – de se relacionar com a poesia, tudo isso fez com que a cidade chegasse ao que Heloisa Buarque detecta, na introdução de *26 poetas hoje*, como um “surto de poesia”. Uma moda que fazia dos versos a arma mais à mão para toda uma geração.

## MARGINÁLIA

Quando se falava do poeta marginal – e dos demais desdobramentos do termo em outras áreas – nos anos 1970, existia uma espécie de consenso em torno de dois tipos de representação do marginal cultural (que é diferente da representação do marginal “na cultura”): o marginal como aquele que é desviante em relação a tudo o que era oficial (governo, indústria cultural, mercado); ou o marginal como aquele que incorpora em sua obra precária a derrota e a angústia de um período de descaminhos estéticos que só corroboravam a ideia de um suposto “vazio cultural” existente nos anos ditatoriais do país. O primeiro é visto como um “resistente”; enquanto o segundo é visto como um “alienado”.

Na maioria dos trabalhos e artigos dedicados ao tema, a segunda opção era a mais utilizada. Ser marginal no campo cultural brasileiro significava, primordialmente, ser alternativo, ser “desbundado” ou ser maldito. Cada uma dessas categorias, apesar de generalizantes, traz um sentido específico. Alternativo é aquele que se encontra “do lado de fora” de algo, seja a família, o trabalho ou, sobretudo, o mercado cultural. “Desbundado”, por sua vez, deriva da circulação do modelo *hippie* na (contra)cultura jovem dos grandes centros urbanos do país. O jovem com aspirações libertárias no âmbito do comportamento era diretamente relacionado a um pacote pejorativo que poderia incluir o consumo de drogas, o perfil apolítico e a crença mística orientalista. E maldito, por fim, é aquele intelectual ou artista que, em busca da “grande obra” ou da inovação formal constante, isola-se do seu meio produtivo e dos seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou à estética dominante.

No caso dos poetas, nosso tema, todos os que partiram para ações classificadas por eles mesmos ou por terceiros como “marginais” tiveram e têm até hoje suas obras e trajetórias ativadas em algum nível por esses rótulos datados. Rótulos que foram incorporados acriticamente pela historiografia em um primeiro momento e, ao longo do tempo, transformaram-se em “categorias de acusação”. Muitas vezes, a poesia dessa geração foi lida de forma acrítica, ou hipercrítica, a partir do esvaziamento que tais rótulos provocavam. A desqualificação *a priori* que “alienados” ou “desbundados” sofriam em certos círculos intelectuais do período era utilizada como alibi para se deixar em segundo plano ou se simplificar toda uma produção com forte presença no campo cultural do período.

Ao situarmos a poesia, naquele momento, em um cenário cultural mais extenso, podemos enxergá-la como um dos elementos de um campo ampliado ao redor da representação do marginal. Em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, esse campo ampliado tem seu motor girando principalmente ao redor do grupo intelectual que se reuniu a partir das possibilidades de intervenção propiciadas pelo tropicalismo musical, durante 1967 e 1968. Nesse grupo, nomes parceiros ou próximos dos compositores baianos se articularam em prol de intervenções mais contundentes, para além da música popular. Rogério Duarte, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Hélio Oiticica, Waly Salomão, José Agrippino de Paula, Jards Macalé, Ivan Cardoso, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Luis Otávio Pimentel, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e outros passaram a apontar em seus textos e criações um caminho mais radical e transgressor para os dilemas culturais brasileiros da época. Um grupo multidisciplinar, com poetas, artistas plásticos, *designers*, cineastas e outros talentos, incorporou paulatinamente representações da violência cotidiana do país. Bandidos, prostitutas, loucos, vampiros, prisões, homens armados, escatologias, malandros, pornógrafos e outras figuras à margem tornaram-se temas dos trabalhos desse grupo. Fornecendo ao público uma visão de conjunto desse momento, surgiu para o nosso vocabulário cultural a ideia coletiva de *marginália*. Essa expressão foi divulgada publicamente no artigo da jornalista carioca Marisa Alvarez Lima intitulado "Marginália – Arte e cultura na idade da pedra". O artigo de várias páginas foi publicado na revista *O Cruzeiro*, em dezembro de 1968, apenas dois dias antes do A1-5.

A presença desse grupo no terreno da marginalidade, em expansão entre artistas e intelectuais, é chave para entendermos por que a poesia do Nuvem Cigana (Chacal, Bernardo Vilhena, Charles, Ronaldo Santos) era marginal. Ou por que Waly Salomão e Torquato Neto estão ao lado deles em *26 poetas hoje*. Aqui, nesse momento, entre 1968 e 1972, forma-se um caldo poético unindo os que vivem seus dias nas bordas da sociedade carioca de classe média – como Waly e Torquato, que fazem incursões nos morros da cidade e em casas de prostituição no mangue ao lado de seu amigo Hélio Oiticica – e os que vivem as possibilidades de uma contracultura como forma legítima de invenção do cotidiano. Não é à toa que a porta de entrada de Chacal em um debate literário e cultural mais amplo que o seu pequeno circuito de leitores-amigos se dá justamente por meio do trio Waly Salomão-Torquato Neto-Hélio Oiticica. É após ler o primeiro livro de Chacal, recebido das mãos do poeta na saída de um dos *shows* do Teatro Tereza Rachel, em Copacabana, que Waly passa a divulgar sua obra. Torquato, por sua vez, é o porta-voz da novidade em sua badalada coluna "Geleia geral", publicada diariamente no Jornal *Última Hora*. No dia 8 de janeiro de 1972, Waly publica um texto sobre o novo poeta.<sup>12</sup> Ali, é criada uma espécie de aliança entre os "antigos" e o "futuro" poeta marginal. Mais que isso, funda-se uma linhagem em que se ratifica a ligação com Oswald de Andrade e, por

<sup>12</sup> SALOMÃO, Waly. "– Cha – cal –". In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália – Obra reunida de Torquato Neto*, v. 2 (*Geleia geral*). Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 343.



Capa da revista *Navilouca* (1974), com projeto gráfico de Oscar Ramos e Luciano Figueiredo (36 x 27 cm)

consequente, com o legado de uma tradição poética errática, antiacadêmica, uma poética do risco, como a de Oswald, a de Waly e a de Chacal.

Como alguns registros dessa movimentação à margem e de seus desdobramentos ao longo dos anos 1970, podemos indicar a própria coluna de Torquato no *Ultima Hora* (1971/1972), os impressos alternativos, como *Flor do Mal*, *Presença*, *Verbo Encantado*, *Pólen*, *Código*, *Navilouca* e *Rolling Stones*, os filmes realizados em Super-8, como os vários de Ivan Cardoso, o cinema feito em sistema de guerrilha da Belair, de Sganzerla e Bressane, no Rio de Janeiro, e o cinema de cooperativa feito pela Boca do Lixo, de Ozualdo Candeias e seus parceiros, em São Paulo.

No Brasil dos anos 1970, ao assumirem-se como "marginais" perante o mercado consumidor e as práticas culturais vigentes, poetas, cineastas, artistas plásticos, compositores, músicos, jornalistas e escritores incorporaram uma espécie de lógica belicista que, mais tarde, seria formalizada com o lema "*do it yourself*"; do movimento *punk*. Eles criaram, para sua própria "sobrevivência intelectual", um espaço em que regras, cânones ou respeito às tradições nacionais foram abolidos em prol de uma maior liberdade de ação e opinião. Alguns especialistas da época acusavam justamente esse afastamento consensual de um suposto esforço crítico como o lado precário das obras. Hoje, porém, está comprovado que o cinema, a imprensa ou a poesia marginais foram, para esses artistas que não se adequavam a uma série de normas sociais e modelos formais de trabalho, os únicos espaços onde um tipo específico de produção e reflexão cultural pôde ser feito.

Havia, portanto, por parte de poetas (e artistas) chamados de "marginais", mais do que uma passividade crítica alimentada meramente por um clima de "desbunde" e de "alienação". Existia uma *intencionalidade estratégica* presente nos atos e nas criações estéticas daqueles que conscientemente negaram os cânones culturais e poéticos de seu tempo em benefício de uma prática livre de sua poesia. A curiosidade em exercer a palavra poética na prática cotidiana, sem autorizações ou formalizações das instâncias oficiais de legitimação, foi uma energia rompedora que abriu caminhos para poetas de ocasião e poetas de vocação. Os de ocasião ficaram como registro ilustrativo de uma época nas páginas amarelas dos jornais alternativos. Já os de vocação até hoje escrevem, pensam e recitam poesia pelas cidades.

Em outras palavras, precisamos entender que as práticas que fundamentavam essa cultura marginal dos anos 1970 não devem ser vistas – como a maioria dos trabalhos sobre o tema afirma – apenas como a aceitação de uma situação conformista, "alternativa" ou "menor" de alguns artistas naquele momento. Aceitar o rótulo de marginal foi, para muitos, um posicionamento consciente e ativo, uma decisão de um grupo expressivo de artistas e intelectuais rumo ao rompimento com certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estava sendo transformada em lugar-comum do conservadorismo militarista e de classe média.

Nessa perspectiva, o que deve ser entendido em relação ao poeta marginal dos anos 1970 é a diferença entre *ser passivamente* marginalizado em determinado espaço de ação social e *estar estrategicamente* se colocando à margem do que acontece nos canais ditos "normais". É negar-se a fazer parte desses canais normativos para



Waly Salomão, Hélio Ottitica e Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, c. 1970.

efetivar suas próprias práticas, sem espaço na "normalidade". Os poetas, cada qual a seu modo, mergulharam na margem do campo literário, construíram suas estratégias de circulação editorial, tornaram-se o "papo do verão" nas cidades, ocuparam as ruas, retomaram a oralidade, pressionaram a universidade a pensá-la e, ironicamente, a publicá-la. Entre os primeiros mimeógrafos de 1971 e a publicação de Heloisa Buarque, cinco anos se passaram. Pouco tempo, mas o suficiente para, como a autora diz na introdução de sua antologia, a poesia ter se tornado o "artigo do dia".

## UMA POESIA HORIZONTAL

Na atual política literária brasileira, ainda existem os que conservam posições refratárias sobre a poesia marginal. Para alguns, a poesia de Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar e Cacaso só permaneceu pelo trabalho de *lobbies* universitários, suicídios canonizadores e breves frases que valem registro mais breve ainda. Ao olhar para os anos 1970, enxergam a poesia marginal como um movimento numeroso e confuso, de caráter mais sociológico que literário, cuja poética precisa mais do palco do que do livro, devido ao seu forte apelo cênico e performático.

Tais leituras nos apresentam, em pleno século XXI, apenas um dos possíveis lugares contemporâneos da poesia marginal em nosso debate crítico-acadêmico,

que diz respeito a uma certa perspectiva que persiste na busca classificatória e na definição desse *corpus* poético pelo contraste com os demais *corpus* poéticos de nossa história literária. Apesar do interesse de jovens pesquisadores, os poemas dispersos em publicações independentes (muitas desaparecidas) e os livros fugazes do período continuam sendo pouco visitados. Da grande angular que registrava dezenas de poetas sob o guarda-chuva marginal, poucos sobreviveram à passagem do tempo por meio de obras consistentes e duradouras. Alguns, como Ana Cristina Cesar, Cacaso, Paulo Leminski e Waly Salomão, apesar de não estarem mais vivos, tiveram tempo para ver certa aceitação pública de seu trabalho e debater criticamente suas obras. Outros deslocaram definitiva ou temporariamente sua poesia para novos campos de ação da palavra poética, como Charles, Bernardo Vilhena, Geraldo Carneiro, Ronaldo Santos, Roberto Schwarz ou Ronaldo Bastos. Há ainda os que permaneceram publicando poemas constantemente, como Francisco Alvim, Chacal e Afonso Henriques Neto.

O fato é que, cada vez mais, a leitura sobre a poesia marginal dos anos 1970 não pode ser restrita, mesmo que contraditoriamente, ao seu papel literário. O embate entre o jovem poeta marginal e a tradição brasileira é apenas uma pequena dimensão do que ocorreu a partir dessa produção. Seguindo a deixa de Leminski em um ensaio escrito em 1986, a poesia brasileira, após o advento da produção independente, artesanal e transgressora, tornou-se, finalmente, horizontal.<sup>13</sup> Ela descartou, ao menos momentaneamente, a verticalidade do cânone e das vanguardas. Fez com que toda uma geração não temesse mais o poema e se aventurasse por versos inocentes e imediatistas, mesmo que fosse para depois nunca mais voltar ao ofício de poeta. Essa forma desabusada de lidar com a poesia, ao menos entre os que viveram os anos 1950 e 1960, era algo inédito. E extremamente salutar para a sobrevivência da palavra poética no livro. De uma forma democrática, a poesia marginal "desnormalizou" definitivamente um espaço que estava caminhando para uma ultraspecialização acadêmica. Ela chamou para a rua vazia de vozes e lotada de medos os que apreciavam poesia, e conseguiu dar um novo corpo à figura livresca do poeta. Sua ostensividade modista, popular e midiática (algo inaceitável para o poeta ou crítico acadêmico em qualquer outra época da história) apresentou para uma geração a potência libertadora da palavra poética. Uma palavra que surgia em novos suportes, articulando a poesia aos outros saberes que circulavam no campo cultural do seu tempo.

Se fizermos um balanço histórico sobre o que veio depois da poesia marginal (ao menos no que definimos como recorte histórico sobre o tema), a lista de eventos, ações e espaços que ela e sua atitude coletivista, transdisciplinar e vitalista alimentou é extensa. Sem criar aqui relações automáticas de causa e consequência, são tributários dos circuitos e práticas deflagrados pelos poetas marginais o surgimento de grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone e de espaços como o parque Lage

<sup>13</sup> LEMINSKI, Paulo. "O boom da poesia fácil". In: *Ensaio e ensaios críticos*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.



Ana Cristina Cesar,  
Chico Alvim, Charles  
e Chacal, c. 1970.

e o Circo Voador, a novidade da dramaturgia jovem dos anos 1980, em programas televisivos como *Armação ilimitada* e *TV pirata*, ou a fusão entre música *pop* e uma ágil poesia urbana carioca, presente em boa parte da cena *rock* do Rio de Janeiro. Os poetas marginais também se espalharam pelas revistas ilustradas, ditaram moda, influenciaram as gírias da cidade e oxigenaram o clima conceitual presente nas artes visuais, permitindo, de certa forma, a retomada de uma visualidade *pop*-figurativa, presente na Geração 80 e na sua famosa exposição no parque Lage em 1984. De alguma forma, a atuação de grupos como o Nuvem Cigana – levando a poesia e os poetas para festas, blocos de carnaval e peladas de futebol – desencadeou, na segunda metade dos anos 1970, todo esse clima altamente palpável para uma renovação cultural do país.

Assim, o que hoje discutimos, detratamos ou apreciamos como poesia marginal dos anos 1970 é uma espécie de força histórica que fez com que a palavra poética fosse muito além dos livros independentes das coleções, dos debates críticos de revistas como *José e Escrita* ou das declamações alucinadas de poetas étlicos nas *Artimanhas*. A poesia tornou-se assunto de jornal, capa de revista e democratizou até o limite da precariedade o uso do poema como forma de expressão geracional.

Como aponta Leminski no ensaio citado, as gerações seguintes de poetas trataram de conter a liberdade formal desenfreada e operar uma nova forma de rigor, menos formalista que a das gerações anteriores, porém mais dedicada à fatura técnica do poema. Sem descartar os ganhos da poesia marginal, os poetas das gerações posteriores transformaram a transgressão setentista em mais uma de nossas

tradições poéticas, tratada com o devido crivo crítico em seus exageros juvenis e admirada com a devida atenção nas suas conquistas estéticas legadas para o futuro. São os poetas que surgem a partir dos anos 1990 que, ao girarem a chave da poesia marginal, ligam sua grande e infundável máquina de futuros.

Hoje, por fim, o poeta marginal, mais do que uma representação datada, romântica e heroica dos nossos pesados anos 1970, é um tema consolidado na história literária brasileira por suas práticas inovadoras e por sua capacidade de causar impacto no debate literário do seu período e alhures. Nascido como um anjo caído entre papéis mimeografados, livros artesanais e oralidades fugazes, o poeta que foi marginal em seu tempo hoje faz parte de circuitos oficiais mediante antologias, eventos comemorativos e fortunas críticas dedicadas ao tema. Como o poeta modernista, o da Geração de 45, o engajado ou o concreto, o poeta marginal já é entendido e estudado por meio do filtro de um "movimento", apesar de nunca ter se estabelecido como tal. Mesmo sem manifestos oficiais, sem coesão de todos os grupos envolvidos no processo, eram os "marginais" que estavam promovendo *ao mesmo tempo*, porém não necessariamente *juntos*, os eventos e pelas obras que os classificaram como tal.

Essa perspectiva coletivista da poesia do período, mesmo que na época os próprios poetas oscilassem entre a aceitação e a rejeição desse grande "bloco marginal", faz que experiências estanques sejam contextualizadas em um mesmo espaço de reflexão crítica. É inegável, como expusemos aqui, que, mesmo com todas as amarras e as frouxidão que esses rótulos generalizantes apresentam do ponto de vista estritamente factual, o recorte histórico a partir do tema "marginal" oferece cada vez mais um campo legítimo de atuação por parte de pesquisadores – seja no campo da crítica, seja na busca de referências poéticas.

Isso se comprova pela oferta de publicações que circulam atualmente ao redor da poesia marginal. Se há 20 anos tínhamos uma bibliografia bem reduzida e esparsa sobre o tema, hoje temos diversos trabalhos publicados ou realizados no âmbito das pós-graduações de letras do Brasil inteiro. Autores como Ana Cristina Cesar, Waly Salomão, Cacaso, Bernardo Vilhena ou Torquato Neto são frequentemente pesquisados em mestrados e doutorados pelo país e pelo mundo. Além disso, temos livros recentes como *Crítica e tradução*, antologia fundamental de textos escritos ainda nos anos 1970 por Ana Cristina Cesar (1999), as obras completas de Cacaso, Francisco Alvim e Chacal pela coleção *Ás de Colete* (2002, 2004 e 2007, respectivamente), o livro de depoimentos *Nuvem Cigana – Poesia e delírio no Rio dos anos 70*, organizado por Sérgio Cohn (2007), e *Uma história à margem*, autobiografia esclarecedora de Chacal (2010). Somem-se a isso as diversas coletâneas de poesia que incorporam a poesia marginal como tema.

Outro ponto fundamental para pensarmos a permanência histórica da poesia marginal como temática cada vez mais robusta nos estudos de literatura e cultura em geral é a valorização crescente de seu *programa de ação*, isto é, de um espírito coletivo de ação direta e construção de alternativas produtivas nos interstícios da indústria cultural. Coletivos como o *Nuvem Cigana* e seus eventos multimídia, como as *Artimanhas*, publicações como *Navilouca* (1974), *Pólen* (1973) e *Almana-*

*que Biotônico Vitalidade* (1976), ou os espaços livres de convivência criativa transdisciplinar, como eram o parque Lage e o MAM-RJ, oferecem uma série de referências que inspiram até hoje coletivos independentes e publicações pelo país. Na atual configuração histórica da cultura digital, a atitude transformadora e propositiva do poeta marginal em realizar seus próprios suportes textuais, a partir da tecnologia mais barata e prática de impressão que existia na época – o mimeógrafo –, é decisiva como exemplo de atuação independente. Além disso, a postura horizontal de fazeres e saberes que eram desencadeados nesses atos criativos independentes (poesia, *design*, artes visuais, economia, crítica literária etc.), em meio às verticalizações hierárquicas do campo cultural tradicional, é mais do que um exemplo para quem inicia hoje um trabalho fora das editoras e do circuito oficial.

E não são apenas esses aspectos materiais do poema (o livro, a revista) que ainda causam impacto nos nossos tempos. O salto no escuro da cultura *pop* de seu tempo, o interesse orgânico da poesia pela música, pelas artes visuais e pelo cinema, a ampliação do debate crítico para além das suas fronteiras oficiais nas universidades, a quebra das fronteiras entre a *persona* da rua e a *persona* da arte, a porosidade criativa dos poemas aos eventos contingentes do tempo presente, sua adaptação estratégica aos ganhos técnicos em prol da circulação livre da informação poética e intelectual, tudo isso forma, hoje, um marco histórico frequentemente reivindicado como identidade por novas gerações. Principalmente por aqueles que defendem a legitimação das plataformas digitais como um espaço criativo estruturado fora das regras do mercado e dos controles de legislações específicas para a circulação de informação pela *web*.

Em seu *Preço da passagem*, de 1972, Chacal escreve em um dos poemas que perdeu o medo, perdeu o metro e achou graça.<sup>14</sup> Hoje, 40 anos depois, a poesia marginal continua nos deixando como legado o fim do medo de ser poeta. Com ou sem metro, com ou sem graça, essa foi a geração que demarcou um novo espaço-tempo para a poesia brasileira. Sem amarras, pagando o preço (não da passagem, mas da história) por sua informalidade, a poesia marginal criou para todos nós um paradoxo infinito: nunca deixará de ser marginal ao seu tempo, porém será cada vez mais apreciada como a força central de um vitalismo poético que atravessa calendários e gerações. Como no poema de Francisco Alvim, o poeta marginal tornou-se uma força que permanecerá ainda por muito tempo "brandindo um espadim / do melhor aço de toledo".<sup>15</sup>

14 CHACAL. "Dia primeiro e último". In: *Belvedere* (1971-2007). São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/Letras, 2008, p. 341.

15 ALVIM, FRANCISCO. "O riso amarelo do medo". In: *Poemas* (1968-2000). São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/Letras, 2004, p. 249.