

Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22

Anderson Pires da Silva*

RESUMO

O tópico principal do presente artigo é recepção do modernismo de 22, pela poesia dos anos 70 (concretista e marginal), como elemento construtor de uma herança poética. Pretende-se discutir a relação entre a poesia do fim do século XX com o passado modernista, como ela, ao mesmo tempo, retoma-o e o desestabiliza, problematizando as noções de originalidade/inação, assim como a relação histórica e crítica com o momento presente.

Palavras-chave: Modernismo. Concretismo. Poesia marginal. História da literatura.

A antologia assumiu funções diversas em nossa vida literária. Nos primórdios, a coletânea cumpria a missão de formar uma memória literária, antes mesmo de nossa historiografia nascer. A obra de Varnhagen – *Florilégio da poesia brasileira* (1853) – orientou a leitura de Ferdinand Denis ao elaborar a pioneira *A história da literatura brasileira*. Alfredo Bosi defende que “os florilégios e parnasos” serviram como “marcos para a constituição de *cânon nacional*”, uma vez que a “geração de eruditos e letrados, formados após a Independência, “recolheu amorosamente poemas barrocos e árcades no intuito de formar uma tradição brasileira que recebesse já nos tempos coloniais o seu atestado de nascimento” (BOSI, 1995, p. 23-28).

Ao lado dessa função pedagógica, a antologia era um meio de consagração. Ela cobria determinada cena literária em um espaço de tempo entre sua ebulição e a sua assimilação. O movimento modernista, por exemplo, somente na década de 50 começaria a ser antologizado, através de obras como *Panorama da moderna poesia brasileira* (1953), de Sérgio Milliet, e *Apresentação da poesia brasileira* (1957), de Manuel Bandeira. Ou seja, entre a Semana de 22 e essas obras pioneiras há um espaço de trinta anos.

Entre os anos 50 e 60 há um “surto antológico”, além das obras citadas, são publicadas: Sérgio Buarque de Hollanda, *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (1953); Edgar Cavalheiro, *Panorama da poesia brasileira* (1959); Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Antologia da poesia romântica* (1965); Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira* (1968). Devido ao aspecto “pedagógico” inerente ao gênero, não nos surpreende se descobrirmos no estudante seu público leitor. Esses anos correspondem à estruturação e o aumento das Faculdades de Letras no Brasil. A reunião de autores representativos das fases literárias facilitava a prática docente, pois os alunos economizariam dinheiro e tempo na leitura das obras, algumas esgotadas.

Um poeta para figurar nos títulos acima precisava comprovar sua qualidade através de sua experiência, ou seja, ser antologizado já era o início da aposentadoria. Já há algum tempo ocorre uma transformação, a coletânea como um meio – econômico para as editoras – de divulgar novas promessas. Ela não está voltada para o passado distante, mas para o passado imediato, o mais próximo do presente. A publicação de *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 1975) marca um momento em que o caráter “didático” da antologia é minimizado em função do seu caráter consagrador. Ao invés do inventário de um movimento estético, a oficialização de uma nova cena: a poesia marginal.

Qual sentido, contudo, devemos compreender por “marginal”. No horizonte dos anos 60/70 a palavra adquiriu um sentido heróico e rebelde, sintetizado no lema de Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói”. O artista marginal se colocava como um “fora-da-lei”, ou um herdeiro de uma tradição do poeta-profeta – como nos poemas de Roberto Piva – ou um ser sensível e desajustado – o mito de Torquato. Em ambos os casos, “marginal” consagra um estilo de vida fora e/ou contra os padrões vigentes. Esse sentido “espiritual” perpassa a antologia *26 poetas* e a conecta com diferentes tradições literárias, a imagem do “desajuste” já era corrente no *gauche* drummoniano – a do poeta-profeta remonta a William Blake. A figura do marginal, para Hélio Oiticica, encarnava um “problema ético”, porque ao simbolizar uma “revolta individual social” revelava-se um comportamento ambivalente, que aliava uma grande sensibilidade e uma busca desesperada de felicidade através do crime.

Enquanto categoria antropológica/política, “marginal” funcionava como um símbolo de confrontação social, busca por um padrão de vida divergente ao proposto pelo *status quo*. É esse radicalismo que os poetas – e também os cineastas – perseguem como metáfora. Tanto o cinema como a poesia marginal se organizam como subversão e recusa dos padrões estéticos de sua época. Como categoria estética, o projeto marginal é ambíguo: não se submete ao modo de produção do mercado editorial, mas para isso deve criar um mercado alternativo.

Em sua introdução, a organizadora Heloísa Buarque de Hollanda enfatiza que “o bloqueio sistemático das editoras” levou a “um circuito paralelo de produção e distribuição independente”. Os primeiros registros dessa produção artesanal surgem no biênio 71-72, o jornal *Tribo*, com poemas de Chacal e Charles, e a estréia de Waly Sailormoon (Salomão); em 73 aparece o livro-póstumo-mito *Os últimos dias de paupéria*, reunião dos textos de Torquato Neto, e as exposições de poesia *ExPoesia I*, na Puc do Rio, e *ExPoesia*, em Curitiba.

Esses eventos, na visão de Heloísa Buarque, haviam transformado a poesia em “artigo do dia”, uma vez que os poetas, no afã de negociar seus livros, invadiam “as portas de teatro”, os “bares da moda”, as ruas. Lugares não consagrados para a recepção poética que contribuíram para o aspecto “ilegal” associado à poesia alternativa; por outro lado, outros eventos ocorreram em lugares consagrados, como a Universidade e o MAM, que abrigaria em 74 a exposição *PoemAção*. Os poetas marginais transitavam entre o “ilegal” e o “legal”.

Na antologia, grande parte dos poetas tem formação acadêmica em Letras ou se dedicaram a essa área – como Roberto Schwarz. Logo, temos uma geração que, ao contrário das anteriores, foram formadas nos cursos superiores de literatura, como Ana Cristina César e Cacaso (que participou informalmente da seleção de textos) e a própria organizadora.

O epíteto “marginal” descreve uma *práxis*: a publicação e venda da produção dos poetas. Essa prática não era uma novidade. Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Drummond pagaram do seu próprio bolso seus livros de estréia. Sérgio Miceli denominou de “produção artesanal de luxo” os primeiros livros modernistas (MICELI, 1979, p. 14). A produção artesanal de livros de poesia continuou nas décadas seguintes. João Cabral de Mello Neto possuía uma tipografia em que editava seus livros e o de outros poetas, como Murilo Mendes. Os poetas concretistas também editavam seus livros em circulação restrita. Esse contexto diz muito sobre a circulação da poesia entre leitores; nos exemplos em questão, os primeiros leitores desses poetas eram formados pelo seu próprio círculo de amizades. Os poetas marginais confirmavam uma regra.

Há uma parte da crítica literária, mais comprometida com os poetas marginais, que viu a ação “marginal” como uma oposição ideológica ao mercado editorial e aos valores poéticos em voga. O poeta e quadrinista Glauco Mattoso argumenta que “a produção clandestina” não era simplesmente uma solução para o “acesso de novos poetas ao sistema editorial” ou o “excesso de critérios de qualidade”,

mas para “o controle ideológico exercido sobre a literatura impressa na época”, isto é, “os editores não queriam ver ‘seus’ livros barrados pela censura e apreendidos”(MATTOSO, 1981, p. 81).

Heloísa Buarque de Hollanda enfatiza na produção independente a subversão dos “padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura”. Esse sistema, a sua eficácia, pôs a “poesia em cena”, criando um novo circuito e um novo público leitor (HOLLANDA, 1981, p. 97). Os poetas Ana Cristina César e Ítalo Moriconi Jr., em um artigo de 1977, lançam um olhar muito lúcido sobre o fenômeno, apontando nele “uma passagem provisória do autor desconhecido” para o circuito editorial, o que, segundo os autores, era “secretamente” desejado. Durante o “passo inicial”, criaria um “primeiro círculo leitor”. Esta percepção foi confirmada no final dos anos 70 e início dos 80, quando a editora Brasiliense publica os livros de Ana Cristina César, Paulo Leminski, Chacal; além dos livros de crítica citados acima. Como produto, a poesia marginal chegou ao (novo) público leitor já embalada em uma versão crítica e antológica.

O lance independente funcionou como uma pesquisa prévia de mercado. A absorção de uma produção inicialmente *oposta* ao mercado, o que a levou a ser lida e divulgada como ideologicamente *contra*, contribuiu para uma leitura menos “colada” ou “mitificada” da poesia marginal. Para Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, no artigo “Poesia ruim, sociedade pior”, a aceitação e publicação (“sem traumas e com láureas”) “pelas grandes editoras”, algo que ocorre em concomitância com “abertura política”, oficializou a poesia marginal, mas também a esvaziou como ideologia. Segundo os autores, a questão do valor poético havia “sido transferida para o significado das atitudes, a conquista do leitor valendo mais do que o conteúdo da poesia” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 53).

Segundo Flora Süssekind, o sistema independente, além de descobrir um novo público leitor de poesia, criava uma relação de cumplicidade com este, porque havia naquela poesia “referências afetivo-culturais próximas às suas e que é capaz de reconhecer o próprio cotidiano no que lê” (SÜSSEKIND, 2005, p. 124). A “afetividade” já havia sido acionada por Heloísa Buarque de Hollanda para descrever a relação entre poeta e leitor. Uma das ressalvas à qualidade dos poetas marginais coletados tanto em *26 poetas hoje* quanto em *Poesia jovem* (1982) recai sobre a capacidade crítica desse leitor, se há uma identificação estética ou apenas uma identificação emotiva e fugaz. É preciso reconhecer que a poesia marginal era produto de poetas jovens que se dirigiam a um público leitor jovem. Trata-se dos valores de vida comuns que sustentam a “tese da afetividade” defendida por Heloísa Buarque e comungada por Flora Süssekind.

As referências textuais ao universo da música e da contracultura, o comprometimento com uma “cultura do barato”, o uso constante de gírias em alguns poetas foram elementos eficazes para identificação e conquista do público. Esse é o roteiro com o qual Flora Süssekind lê os poetas marginais, já explícito no título e subtítulo da parte final de *Literatura e vida literária*: “A literatura do eu – onde se lê poesia, leia-se vida”. Iumna e Dantas percebem nessa construção teórica uma visão maniqueísta do fazer poético, que tende a desassociar a experiência formal e experiência vivida.

Simon e Dantas localizam no tom “coloquial” da poesia marginal não apenas um meio para torná-la mais acessível, mas principalmente reflexo de empobrecimento poético, tanto da parte dos poetas quanto dos leitores. Eles reconhecem que o estilo de escrita marginal estava vinculado à “história da poesia brasileira”, era “o ponto de chegada da evolução moderna”, contudo, os efeitos de “ironia e paródias da tradição coloquial-irônica” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 48), em sua naturalização com o público jovem, criou uma espécie de modernismo palatável. Os dois autores, contudo, acabam por cair na mesma armadilha em que caíram os primeiros críticos da poesia marginal, ou seja, considerá-la como um conjunto homogêneo de propostas. Essa ilusão já era provocada pela imagem que se tinha por “antologia” como uma organização harmônica de autores. Ela se tornou mais concreta

quando se passou a ler *26 poetas hoje* como um “manifesto” de uma nova geração, ou seja, como “movimento”. Para explicitar melhor, voltemos ao prefácio de Heloísa.

Há uma visão eufórica no prefácio para a antologia, no qual a conquista do leitor sinaliza uma crise, ou desinteresse, por parte dos poetas e dos leitores, pelas questões teóricas suscitadas pela Teoria Concretista ou pelo “paradigma cabralino”. Segundo Heloísa Buarque: “A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve, engraçada, e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser entendido para se aproximar da poesia”. Existe, em suas palavras, uma “desierarquização do espaço nobre da poesia. (HOLLANDA, 2007, p. 10). Rogério Duarte traduziu esse “espírito crítico”: “Como é meu caro Ezra Pound? Vou acender um cigarro daqueles pra ver se consigo lhe dizer isso. Andei fazendo tudo aquilo que você aconselhou para desenvolver a capacidade de bem escrever. [...]. Continuo, no entanto, a sentir a mesma dificuldade de início. Uma grande confusão na cabeça tão infinitamente grande confusão um vasto emaranhado de pensamentos misturados com as variantes que se completam antiteticamente” (DUARTE, 2003, p. 58). O *ABC da literatura*, de Ezra Pound, foi alçado à categoria de “manual poético” pelos poetas concretistas, que aparece como um dos precursores do concretismo em “plano piloto”.

Cacaso traduziria essa desconfiança no poema “Estilos de época”:

Havia
os irmãos Concretos
H. e A. consangüíneos
e por afinidade D.P.
um trio informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados (SÜSSEKIND, 2004, p. 118).

Paulo Leminski argumentava, no ensaio “O boom da poesia fácil”, que havia uma facilidade de produção e leitura da “poesia alternativa”, segundo ele, “nunca se viu tanta gente poetando”, contudo, “o facilitatório e desleixo já desempenharam o seu papel histórico”, ou seja, era preciso separar o “joio do trigo”. Para Leminski, aos poucos, a poesia estava voltando para o que sempre foi, “a arte aplicada ao fluxo verbal”, regida por “uma lei interna de construção e arquitetura” que a “poesia marginal” seguia um caminho alternativo aos propostos pelo Concretismo e pela poesia engajada. Para o poeta curitibano, a poesia alternativa, “avessa a todo mistério” e “toda profundidade”, encontrou seus “antecedentes e antepassados” na tradição da poesia modernista (LEMINSKI, 1997, p. 62).

Em uma entrevista para Heloísa Buarque, como parte das comemorações de *vinte e dois anos* da publicação da coletânea *26 poetas*, publicada no oitavo número de *Poesia sempre*, o poeta Luis Olavo Fontes declarava que “a poesia dos anos 70” foi uma reação ao elitismo dos movimentos de vanguardas dos anos 50/60, que haviam “distanciado o poema da realidade brasileira”. A fonte de inspiração foi “o modernismo dos anos 20 e 30”. Desse modo, voltava-se “a recuperar a vida, o cotidiano como

temática”. Nessa entrevista, os poetas voltavam ao ponto articulador acionado por Heloísa Buarque de Hollanda em seu prefácio: a retomada dos procedimentos poéticos do modernismo de 22.

Para avançar, segundo a prefaciadora, os poetas marginais fizeram um “recuo estratégico” ao “modernismo de 22”, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. A poesia dos anos 70 retomava “a tradição mais rica do modernismo brasileiro”: uma poética do cotidiano “como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico” (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Argumento estratégico e ambivalente, reflete sobre o lugar da poesia modernista e, ao mesmo tempo, insere uma nova geração em um segmento supostamente incompleto ou abandonado do modernismo. Trata-se de uma justificativa para inserir o movimento no debate crítico, como inseriu, afastando o que incomodava a todos: o aspecto passageiro de uma moda da zona sul carioca. Por fim, o argumento desabona a autoridade concretista. Na introdução para primeira edição de *Teoria da poesia concreta*, o trio concretista declarava que, no plano nacional, havia retomado “o diálogo com 22”.

Em seus textos críticos, Augusto e Haroldo de Campos fizeram uma leitura localizada do modernismo de 22, baseada em dois princípios: o elogio a Oswald de Andrade e a desvalorização poética de Mário de Andrade. A releitura da poética oswaldiana estabelecia uma linha de vanguarda na literatura brasileira, baseada numa revisão de valores cujo *leitmotiv* nos parece ser a própria confirmação da teoria concreta.

Há uma predileção de Haroldo pelos poemas de *Losango cáqui*, “sua coletânea mais experimental e enxuta”, na qual “ensaiaria uma concisão paralela àquela praticada exemplar e sistematicamente por Oswald em *Pau-Brasil*” (CAMPOS, 1971, p. 15). Quando procuramos esses “poemas isolados” (XIV e XXVI), porque no geral “subsiste a marca renitente do sentimentalismo”, constatamos que a escolha ocorre pela *semelhança* com a poesia concreta. Isso é curioso, porque Mário, no que tange à importância da pesquisa formal, está muito mais próximo do formalismo concretista do que Oswald.

A valorização de Oswald, na retórica de Haroldo, foi seguida pela desvalorização da poesia marioandradina. A acusação mais recorrente era de que Mário sofreria do “mal da eloquência”, não havia seguido o conselho de Verlaine: “toma a eloquência e torce-lhe o pescoço”. O que tornava o poeta ainda mais “intragável” era a sua recusa em letras maiúsculas a um dos próceres do Concretismo: “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ”. A dupla recusa, tanto de Verlaine quanto de Mallarmé, revelava, segundo Campos (1971), um “elogio do sentimento e do subconsciente”, que implicava num *modernismo conservador*. Segundo Haroldo de Campos, “a *Paulicéia* [...] era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade” (CAMPOS, 1971, p. 15). O Modernismo revolucionário, na construção concretista, negaria a eloquência preservada por Mário para opor-lhe o “lirismo objetivo”, “antiilusionista”, “desacralizador da poesia”, valores localizados na poesia pau-Brasil. Ao invés do poema longo, tão comum em Mário, a síntese, o poema-minuto oswaldeano.

O livro *Balanço da bossa*, de Augusto de Campos, foi crucial na divulgação de Oswald de Andrade e seu entrecruzamento com o Tropicalismo. Nessa obra, na qual analisava, a partir de ensaios e entrevistas, o panorama musical da década de 60, Caetano Veloso declarava: “Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu. E mais tarde aquele estudo do Décio, *Marco-zero de Andrade*, maravilhoso” (CAMPOS, 1993, p. 204). Um bom exemplo do *modus operandi* da pedagogia concretista, a entrevista e a publicação das *Poesias reunidas*, revelam como o Concretismo distribuía seus valores através da divulgação da poesia oswaldeana, que seria um paradigma na análise da poesia marginal.

Glauco Mattoso situa essa questão sob um posto diverso. Os poetas marginais não seguiam os parâmetros de impessoalidade como construção poética. A desumanização do verso foi um dos *leitmotifs* da vanguarda concretista, ao recusá-los, a geração marginal negava um elemento de

possível influência da teoria concreta. Por outro lado, em seu aspecto material e visual (logopéia, para usarmos uma expressão poundiana), os poetas marginais absorveram as lições da vanguarda. A “dupla face” a qual nos referimos no início.

O lugar do concretismo no plano poético dos anos 70 é um terreno movediço. Por um lado, representa em poesia o que os poetas repeliam na vida: a imagem de autoridade. “Planos-pilotos” e “paideumas” tinham uma conotação militar. Por outro, os concretistas são os primeiros a promover os referenciais imediatos da poesia marginal, isto é, o modernismo, o tropicalismo e a antropofagia.

Silviano Santiago, no ensaio “O assassinato de Mallarmé”, argumentava que “a poesia jovem” havia passado de “um domínio das vanguardas (Concretismo, Práxis, Processo, etc)” para uma leitura aberta de Oswald de Andrade, isto é, interessou-se “mais pelo discurso crítico da Antropofagia, criado basicamente por Haroldo de Campos, do que pela leitura e obediência aos princípios impostos por ‘planos pilotos’, ou por ‘instaurações práxis’”. Para Silviano, há um “deslocamento” e uma “reviravolta” na concepção do que se tinha ou deveria ser um poema. O texto que marcaria esse momento era o livro de Chacal, *Preço da passagem* (1972). Por um lado, as condições gráficas do livro o afastavam “das produções tridimensionais e as ‘caixas’ de Augusto de Campos”, assim como “o papel e mancha gráfica perfeitos de Mário Chamie”. Por outro, “os poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitude coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos” (SANTIAGO, 2000, p. 188-200).

Em texto de 1972, publicado na coluna “Geléia Geral”, organizada por Torquato Neto para o jornal *Última hora*, Waly Salomão enfatizava que a poesia de Chacal apreendia não apenas a poesia de Oswald como o espírito de 22. Segundo Waly: “Em ninguém vi um entendimento tão afetivo [...] do *Caderno de Aluno* de poesia de Oswald de Andrade quanto Chacal, Ricardo, autor deste maravilhoso *Muito prazer*. (...). Questão de método: em 72 vejo prevejo veremos a restauração do pior espírito Semana Arte Moderna 22 comemorado em retrospectiva, Chacal é o melhor espírito: aquele que sabe que a poesia é a descoberta das coisas que ele não viu” (SALOMÃO, 1981, p. 231). O que Waly escreve sobre Chacal, Silviano Santiago escreverá sobre Waly, o qual filia a uma “vertente oswaldiana”.

Submetidos a uma lâmina comparativa, os poemas curtos de Chacal, como “Cidade antiga”, assemelham-se aos poemas-minuto oswaldianos, inclusive em seu efeito humorístico:

A bisnaga de ontem
A broa de anteontem
O tatu dormindo.
Chacal (HOLLANDA, 2007, p. 218).

crônica

Era uma vez
O mundo.
Oswald de Andrade (ANDRADE, 1971, p. 171).

Um outro recurso acionado pelo modernismo de 22 re-animado em 70 é a paródia. Ela aparece nas referências às canções – Chacal em “let it brisa” subvertendo o título do disco dos Rolling Stones *Let it bleed* -, ou referência à própria literatura, como “Jogos Florais”, de Cacaso:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o tico-tico
Enquanto isso o sabiá
Vive comendo o meu fubá (HOLLANDA, 2007, p. 41).

Comparemos com Murilo Mendes (2003, p. 87):

Minha terra tem macieiras da Califórnia
Os poetas da minha terra
São pretos que vivem em torres de ametistas
Os sargentos do exército são monistas, cubistas
Os filósofos são polacos vendendo a prestações. (MENDES, 2003, p. 87).

O poema de Cacaso seria representante do processo de diluição das soluções modernistas, que Iumna Simon e Vinícius Dantas sublinharam como ponto fraco da poesia marginal. A paródia, nesse exemplo, repete os efeitos do poema de Murilo Mendes. Por sua vez, Murilo repetia a paródia de Oswald de Andrade – “Minhas terra tem palmares/onde gorjeia o mar/Os passarinhos daqui/Não cantam como os de lá” (“Canto de regresso à pátria”). De *replay* a *replay*, o caráter iconoclasta da paródia perde sua potência, tanto em termos críticos quanto humorísticos, porque uma piada contada três vezes perde muito da graça.

Torquato Neto, em “Let’s play that”, paráfrase do “Poema de sete faces”, de Drummond, alcança uma outra dimensão, porque ao mesmo tempo em que capta e se identifica com o espírito de inadequação do poema drummoniano, também afirma sua personalidade diante do original.

Quando eu nasci
Um anjo louco muito louco
veio ler a minha mão
não era um anjo barroco
era um anjo muito louco, torto
com asas de avião
eis que essa anjo me disse
apertando a minha mão
com um sorriso entre dentes
vai bicho desafinar
o coro dos contentes (MACALÉ, 1972, n.p.).

A releitura da poética modernista indica, na leitura de Silviano, uma “transição enigmática na vida literária” (SANTIAGO, 2000, p.189). A linha de raciocínio proposta pelo crítico se bifurca em duas vias. A primeira delas referenda a estratégia utilizada por Heloísa Buarque de Hollanda, tomar o modernismo de 22 como parâmetro estético-comparativo para situar a geração de 70 em um terreno crítico. No ensaio “Os abutres”, no qual analisa a poesia de Waly Sailormoon, Silviano defendia que “esse tipo de aproximação não esconde a intenção de incluir novos projetos dentro do que se chama literatura brasileira”, desse modo “os críticos oficiais”, que primavam pelo “silêncio”, poderiam voltar olhos ou recusar as novas manifestações, mas não acusá-las de “desconhecimento” da tradição poética brasileira. (SANTIAGO, 2000, p. 140).

Em sua revisão do prefácio de 1975, para a 6ª edição de *26 poetas*, Heloísa Buarque faz uma triunfante *mea culpa*. Em busca de um argumento teórico para justificar um “denominador comum”, que servisse de critério para conferir unidade à antologia, lançou mão do modernismo de 22 como uma referência, capaz de explicar porque considerava aquela poesia “uma alternativa à hegemonia das vanguardas e da tradição cabralina”. A afirmação também servia para valorizar a “invasão dos fatos insólitos e cotidianos no território literário”. Em suas palavras: “Parecia que eu tinha descoberto meu alibi”. Se essa estratégia conferiu *legitimidade* à poesia marginal, também homogeneizou os autores em

uma estética comum. Na busca de unidade “para definir o conjunto”, Heloísa confessa que perdera, nesse “desvio nobre”, os seus melhores argumentos, ou seja: “O claro direito ao dissenso que este material começa a reivindicar em nossa produção poética” (HOLLANDA, 2007, p. 260).

Essa percepção estava latente no texto de Silviano Santiago. Em “O assassinato de Mallarmé”, procura distinguir as diferentes dicções de Francisco Alvim (“puxa para Oswald”) e Antônio Carlos Secchim (“puxa para geração 45”), Chacal e Cacaso, para sinalizar uma pluralidade de vozes. No entanto, a diferença se conforma à semelhança, isto é, embora Alvim esteja mais próximo da estética de 22 e Secchim da geração de 45, note-se no interior da argumentação uma outra oposição, a geração de 45 negava o coloquialismo da geração de 22, ambos se harmonizam em um ponto: escreve “diferente das vanguardas”. Essa atitude lhes dá identidade, sobrepõe-se à observação de que lêem a tradição de modo particular.

Poetas como Chacal e Waly Salomão têm francamente uma escrita em linha com o experimentalismo de vanguarda, porém vão além do traço estilístico, e também da pedagogia concretista, pois o que lhes interessa são os aspectos confrontativos da poesia. É comum tanto em um quanto no outro às referências à alta cultura e a cultura de massa, o uso de expressões típicas do rock como “baby”, as citações em inglês, o confronto com a esquerda. Em Waly, lemos: “Não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas sofridas por um velho comunista de 70 anos que leva a sério um sonho frustrado de tomada de poder. Não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas: gênios se castram por si. velho. comunista. e mentiroso. nada de novo pode surgir daí. e se por um texto bastante ambíguo eu for chamado para depor?” (HOLLANDA, 2007, p. 185).

Ana Cristina radicaliza o aspecto confessional, algo impensável para o poeta engajado, cujos sentimentos, e a própria vida, se calam diante de sua missão de iluminar as massas. Um poema como “Simulacro de uma solidão”, escrito em forma de diário, mas cujo título, espertamente, ironiza o aspecto de “verdade”, se apresentava como uma inovação, e hoje parece uma tendência. Se há algo na poesia de Waly, Torquato, Chacal e Ana Cristina que soa diferente da tradição modernista, e da geração dos 50/60, é a afirmação sem culpa de suas individualidades.

A sintaxe coloquial e a propaganda do “alto astral”, ou seja, a presença do humor como construção poética, reforça sua aproximação com o modernismo. A questão é que, já no modernismo de 22, o poema-minuto-piada não gozava de tanto prestígio. Mário de Andrade, em “A poesia em 1930”, argumentava que o único ponto baixo de Drummond, em sua estréia, foi sua adesão ao poema-piada, “um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira contemporânea, há centenas de fazedores de anedotas por aí” (ANDRADE, 1974, p. 34).

Outra demonstração de suspeita sobre a “alegria” ser “a prova dos nove”, partiu de Murilo Mendes, quando organizou suas obras completas, excluiu o seu *História do Brasil*, seu momento explicitamente ligado ao “espírito de 22”. Por fim, Manuel Bandeira, ao selecionar os poetas presentes em sua antologia da poesia moderna, descartou Oswald sob o argumento de que, como poeta, ele era um romancista de férias.

Oswald de Andrade foi o grande idealizador do humor como atitude poética. E foi muito mal compreendido nesse sentido, tanto que passou seus últimos anos se defendendo da acusação de que só fazia piada. No entanto, o humor não é uma categoria poética, mas um caráter do poeta. Isso nunca ficou claro. A imagem que se configura de Oswald nos anos 70 tem muito mais a ver com o *agir* do que o *fazer*. Agir é o modo como o poeta se apresenta à sociedade, como cria sua imagem pública. É nesse ponto que os poetas marginais (em especial Salomão e Chacal) se identificam com Oswald: o comportamento rebelde em relação às regras.

Talvez o leitor de bar não percebesse, mas o leitor de poesia deveria ter percebido na hora: as melhores promessas da geração marginal tinham uma forte tendência ao drama biográfico. Mais

suspeito que o humor na crítica literária, daquela década, somente a escrita biográfica. Os poemas reunidos de Torquato, Waly e Ana Cristina, em *26 poetas hoje*, assumem a forma de diário, para relatar as experiências do hospício, da prisão e as angústias existenciais. Flora Süssekind, que denominou a poesia marginal de “literatura do eu”, armada com o arsenal crítico da poesia moderna, não tomou o biográfico como um princípio formador e sim como uma categoria operatória submetida a uma consciência superior, capaz de separar criticamente o vivido do escrito. No fundo, ela também suspeitava – como toda a crítica moderna – da biografia como uma elaboração poética consciente.

O epíteto “geração marginal” confere um aspecto de movimento coletivo, reforçado pela antologia. No entanto, encobre-se a existência, inclusive na coletânea, de uma tendência ao individualismo poético. Nesse sentido, a temática do humor e do cotidiano como elemento homogêneo deve ser relativizada, pois o que há de comum entre os suicidas Torquato e Ana e os “boas-vidas” Waly e Chacal. Não há piada no poema suicida. A leitura crítica precisou vislumbrar uma síntese. O “modernismo de 22” foi essa síntese e, ao mesmo tempo, um dispositivo teórico que nos mostra, agora, a resistência da crítica literária para perceber o esfacelamento dos projetos coletivos. Traçar uma linha comum entre gerações, sustentando a coerência através de uma “retomada” formal (a escrita coloquial) ou “espiritual” (a irreverência iconoclasta), mostra o esforço em compreender o movimento da poesia moderna como processo de renovação constante, como um todo coerente.

O esfacelamento dos projetos coletivos em literatura, seu reconhecimento e o estudo de sua causa, é um desafio para a crítica. Se a percepção de uma linha estética entre a geração de 22 e a de 70 repotencializou o lugar operatório do modernismo ainda como um sistema válido de distribuição de valores, isso não ocorreu sem uma dose de idealização identitária.

ABSTRACT

This article discusses the relationship between the modernist poetry of 1922 and the reception of its heritage by the poetry of the 70's (Concrete and Marginal), not only as a historical constructive element but also as a problematic notion of originality/innovation and critical relationship with the present.

Keywords: Modernism; Concretism; Marginal poetry; History of literature.

Notas

* Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- BOSI, Alfredo. Prefácio. In: SILVA, Zina Bellodi et.al. *Antologia de antologias*. São Paulo: Musa, 1995. p. 23-28.
- CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva 1993.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971. p. 9-59.
- DUARTE, Rogério. *Tropicais*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org). *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. v. 1.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.
- SALOMÃO, Waly (Org.). *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n.12, p. 48-61, jun. 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- MACALÉ, Jards. *Jards Macalé*. São Paulo: Philips, 1972. 1 CD