

Em lugar de pena, taco de sinuca; de uísque, garrafa de cerveja: A contracultura na poesia marginal na ditadura civil-militar brasileira

Alexandre Vinícius Gonçalves Nascimento¹

RESUMO: Ao pensarmos acerca da contracultura como forma de posicionamento contrário diante de um sistema político e social por meio do estudo do corpo, do comportamento e da negação às regras impostas, contestando maneiras e hábitos tradicionais vigentes numa sociedade, propomos uma discussão sobre a postura e a escrita contra cultural dos poetas tidos como *marginais* no período da ditadura civil-militar no Brasil. Nesse sentido, queremos chamar atenção para o fato de que a poesia *marginal* utilizou da irreverência, do deboche, da ironia, do humor e das abreviações para representar uma linguagem informal e cotidiana diante de um período repressivo e autoritário; se posicionando assim contra uma postura tradicional de poesia como texto erudito e de poeta como ser iluminado. Além disso, há uma negação desses poetas com os aspectos de editoração, já que os artistas mimeografavam os poemas, produziam os seus textos em materiais artesanais, alternativos; vendiam/distribuíam sua arte em bares, shows, cinemas e teatros. A antologia *26 poetas hoje*, de 1976, nos ajuda a pensar na maneira com que esses artistas organizavam e escreviam seus poemas, utilizando de temas que demonstram suas posturas e posicionamentos, assim como a inserção desses poetas no meio editorial em vista da coletânea organizada por Heloisa Buarque de Hollanda.

Palavras-chave: Contracultura; poesia *marginal*; ditadura civil-militar.

**Instead of punishment, cue stick; instead of whiskey, beer bottle:
The counterculture in marginal poetry in Brasil on the civil-military
dictatorship period through the 26 poetas hoje (1976) work.**

ABSTRACT: In thinking about the counterculture as a way of positioning mentocontrário facing a political and social system in the body, behavior, denial rules imposed; challenging traditional ways and habits prevailing in a society, we propose a discussion to reflect on the posture and written contracultural poets regarded as marginal during the civil-military dictatorship in Brazil. In this sense, we want to draw attention to the fact that the marginal poetry used irreverence, the mockery, irony, humor and abbreviations to represent an informal language and everyday before a period of repressive and authoritarian; positioning itself well against one traditional stance of poetry as text scholar and

¹ Graduando da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

poet as being enlightened, approaching this way, the image of the poet's audience. In addition, there is a denial of these poets with aspects of publishing, as artists mimeografavam poems, produced in craft materials, alternative, selling / distributing their art in bars, concerts, cinemas and theaters. The anthology of 26 poets today 1976 helps us to think in the way that these artists organized and wrote their poems, using themes that demonstrate the posture and positioning ourselves as well as the integration of these poets in the editorial because of the collection edited by Heloisa Buarque de Hollanda.

Keywords: Counterculture; marginal poetry; civil-military dictatorship.

INTRODUÇÃO

Os movimentos emblemáticos conhecidos como contracultura nos anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, em países Europeus e no Brasil, foram marcados como manifestações culturais, artísticas e comportamentais em contestação a uma ordem vigente, a um sistema estabelecido, a uma sociedade, a um modo de vida, a um governo. Os movimentos contraculturais que, inicialmente, se originaram nos Estados Unidos, tiveram enorme repercussão no mundo inteiro e propagaram seus ideais, suas características e suas formas de contestação para outras regiões. Quando se trata desse assunto, a imagem do jovem “rebelde”, da juventude liberal, da mobilização juvenil é automaticamente relacionada, tendo em vista a enorme participação dos jovens que, ao se posicionarem política e ideologicamente, se expressavam diante da sociedade em que se encontravam.

É importante observar que, diferentemente daqueles que se posicionavam radicalmente contra o governo e, diante disso, se engajavam na luta armada, nos protestos massificados, nas guerrilhas e no embate direto com a polícia e as forças estatais, queremos destacar outra forma de resistência, de luta, de engajamento, de contestação: o posicionamento por meio do comportamento, da Arte e do autoconhecimento; de uma atitude que fugia às regras de um padrão social; de uma posição ideológica que resistia a um sistema que, por isso mesmo, envolvia todas as esferas da sociedade.

Os *hippies*, o uso constante de drogas, o rock, o psicodélico, as roupas, a sexualidade, o estilo, os modos de vida, as gírias, a alimentação, a literatura eram algumas das formas que podemos destacar entre as

manifestações existentes no período dos anos 1960-70. Para pensarmos de forma mais geral, Carlos Alberto Messeder Pereira declara dois conceitos importantes para analisarmos o que seria a contracultura:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude de que falávamos anteriormente e que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica [...] Aquela postura ou posição de crítica radical em face da cultura convencional. (PEREIRA, 1986, p. 20-22)

Mesmo que essas movimentações tenham tido maior amplitude a partir dos anos 1960, é fundamental destacarmos como que essa forma de contestação já estava presente nos anos 1950 com a geração *beat* que se destacou principalmente como movimento literário, inaugurando uma nova forma de vida e de pensar a literatura como forma de integração à fala. Um grupo de amigos, entre eles Allen Ginsberg e Jack Kerouac, trabalhavam com poesia, prosa e consciência cultural, marcando uma “literatura marginal por marginais” e, posteriormente, tendo uma grande interação com a música, com o cinema, a fotografia e com outros artistas que também aderiram à essa nova forma de pensar o fazer da arte.

Esta literatura mostrava e relatava à sociedade o que era comum naquela geração de jovens: loucura, sexo, drogas e, além do mais, representavam o cotidiano, com palavras comuns, espontâneas, numa nova relação entre arte e vida, literatura e sociedade. Um dos exemplos emblemáticos desta categoria é o poema de Allen Ginsberg “Howl” (Uivo) lançado em 1955 e proibido pela censura da época. Nesse sentido, é de suma importância que chamemos a atenção para o fato de que a escrita, a temática e a linguagem desta literatura eram formas de contestar uma ordem estabelecida, um sistema americano tido como tecnocrático e, desta maneira, representar o estilo de vida dos jovens que não se encaixavam nesse padrão

de vida americano evidenciado por uma sociedade técnica e consumidora da industrialização. Para isso, podemos pensar que este estilo de vida se dá, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial, tendo em vista que este modo de organizar a sociedade é exportado para o resto do mundo, fazendo com que outros países também se enquadrem nesta perspectiva social. Pensando no estilo tecnocrático, Theodore Roszak o define:

Por uma tecnocracia entendo a forma social em que uma sociedade industrial alcança o auge da sua integração organizacional. É o ideal que geralmente se tem em mente ao falar em modernização, actualização, racionalização, planejamento. Socorrendo-se de imperativos tão inquestionáveis como a busca da eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez mais impressionantes de poder colectivo humano, a tecnocracia esforça-se por colmatar as anacrónicas lacunas e fendas da sociedade industrial. [...] Política, educação, lazer, diversões, a cultura no seu todo, os impulsos inconscientes e, até, como veremos, o protesto contra a própria tecnocracia – tudo isto é objecto da análise e manipulação puramente técnicas (ROSZAK, 1980, p. 22)

A contestação ao sistema político e social é presente na literatura, no comportamento, nas roupas, na música, no cotidiano, na utilização das drogas e em outros mecanismos que, diferente das mobilizações esquerdistas que diretamente protestavam contra o Estado, se posicionavam numa postura contracultural, “marginalizada”, comportamental, numa atitude que fugia às regras da proposta tradicional de engajamento político. O estilo de vida americano, legitimado pela proposta tecnocrática, era conhecido como *american way of life*, alvo de críticas e contestação daqueles que se posicionavam contra uma cultura vigente. Neste sentido, ao pensar sobre o tipo de sociedade em que esse movimento contracultural desafia, Carlos Alberto M. Pereira acredita que as

marcas mais fortes parecem ser uma indústria altamente avançada, aliada a uma razoável afluência, aliança que se traduz numa pauta de consumo sempre renovada num sistema essencialmente massificante. Trata-se na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos [...] apoiado e referendado pelo dogma da ciência. (PEREIRA, 1986, p. 28)

Diante desse sistema tecnocrático, a juventude vai dar ênfase à uma afirmação da individualidade, sendo contrária às formas mais tradicionais de luta política, tidas como “quadradas” e “caretas” por esse grupo. A forma de contestação e embate cultural por meio do estudo do comportamento é fundamental para pensarmos e entendermos a respeito desse movimento que utilizou várias formas de representar sua visão a respeito de uma época e de um momento social. Quando pensamos numa crítica a cultura da época, podemos perceber que isso se amplia em englobar a sociedade industrial, o moralismo, a moda, a educação, a estética literária, o puramente técnico, a música, os ritmos, os sons, a alimentação, o sexo, o racismo, as guerras, a violência, as drogas, a universidade, a família, o casamento, a sexualidade. Ou seja, “Tratava-se, de fato, de um movimento de contestação que colocava frontalmente em xeque a cultura oficial, prezada e defendida pelo Sistema, pelo *Establishment*”. (PEREIRA, 1986, p. 19)

Assim como nos anos 1950 nos Estados Unidos com os poetas da geração *beat* que, em meio a uma contestação cultural, evidenciaram uma nova forma de estética, de tema, de vocabulário e de se fazer poesia por meio da concepção poética e do próprio comportamento, o Brasil também teve uma geração de poetas que se destacaram por uma ruptura estética, cultural e imagética da concepção de poeta, de público e de lirismo. A chamada *Poesia marginal* se encontrava no contexto da ditadura civil-militar no Brasil, onde o país mergulhou num período de censura, autoritarismo e repressão por parte dos militares que tentavam combater a penetração de ideias socialistas e de esquerda na sociedade brasileira, utilizando um discurso em defesa do capital e de ordenamento da sociedade para fundamentar o desenvolvimento econômico.

O golpe civil-militar em 1964 instaura um tipo de governo no Brasil que faz com que a tentativa exacerbada de um chamado “desenvolvimento econômico” e um combate de ideias esquerdistas culminasse numa política de estado tomada por práticas de tortura, violência, inibição das manifestações e protestos, censura dos meios de comunicação, espionagem, propagandas, exílios, mortes, invasão de casas, supressão de movimentos estudantis e investimentos que legitimasse o controle da população. É importante chamar a

atenção para a censura existente nesse período em meio às várias formas de propagação: nas peças teatrais, na imprensa, na televisão, na literatura, na música, nas artes, nas universidades. Sobre a censura do período, Carlos Fico nos relata:

Não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar porque ela nunca deixou de existir no Brasil. Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. Ademais, instrumentos reguladores – como ‘leis de imprensa’, ‘classificações etárias’ (para diversões públicas) e proibições de ‘atentados à moral e aos bons costumes’ – freqüentemente possibilitaram mecanismos censórios. (FICO, 2012, p.187, 188).

Em dezembro de 1968 é instaurado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), chamado de “golpe dentro do golpe” onde o Estado passava a concentrar todos os poderes, sendo isto extremamente funcional para a permanência de um projeto político de modernização conservadora empreendidos pelo governo ditatorial ao longo dos anos 1970 e, para o prosseguimento das práticas de tortura e censura, que desempenhou fundamental papel no controle repressivo das organizações que propunham a luta armada para “derrubar” a ditadura. O governo passou a ter

plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares [...] Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores, incluindo artistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultura do período. Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido legal de oposição, o moderado Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Era a época do slogan oficial ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’. (RIDENTI, 2012, p. 152)

Ainda se tratando da mudança de cenário político existente no Brasil pós-AI-5, Flora Süssekind nos relata que é presente

um comportamento bem mais repressivo do que nos primeiros anos do governo militar. Uma política de supressão: expurgos de professores e

funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões. (SÚSSEKIND, 2004, p. 108).

Pensando acerca das ações governamentais recorrentes no período, Flora Süssekind utiliza uma descrição de Sebastião Velasco e Carlos Estevam Martins para que percebamos o modo com que a censura agia no cotidiano e nas ações culturais da população:

Os delegados da censura instalaram-se nas redações de jornais, nas emissoras de rádio e televisão, nas casas de espetáculo. As forças policiais e os serviços secretos passaram a atuar de forma desabrida e totalmente irresponsável, violando a privacidade dos lares, da correspondência e das comunicações, cerceando discricionariamente o exercício de todas as liberdades públicas. (MARTINS; CRUZ, 2004, p. 32).

Dentro desse contexto nacional, percebem-se influências de países europeus que passaram por experiências de sistemas estatais que moldavam a sociedade e impediam o avanço crítico e expressivo da população através de uma tecnocracia, tais como os Estados Unidos, França, Itália e Alemanha. Essas novas experiências não são reflexos apenas de âmbito político, mas de comportamento, de expressão, de cultura; “começam a chegar ao país informações acerca da contracultura, trazendo à tona preocupações em relação ao uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o *rock*, jornais *underground*, discos piratas”. (CALEGARI, 2010, p. 06).

É neste cenário político e social que surge o movimento da Tropicália “encabeçado pelos compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, mas que tem desdobramentos no teatro, com José Celso Martinez Corrêa; no cinema, com Glauber Rocha; e nas artes plásticas, com Hélio Oiticica” (CALEGARI, 2010, p. 08). Fazendo uma ligação concomitante com a poesia já evidenciada, é importante destacarmos que os poetas “marginais” beberam nesta fonte tropicália para veicular seus poemas, fazendo assim parcerias com cantores da época a partir desta literatura que esbanjava ironia, humor e deboche.

Com o regime repressivo e autoritário da ditadura, num projeto de manter a ordem por meio da violência e da censura, vários inquéritos foram abertos “contra os adversários do golpe, incluindo artistas considerados subversivos pelos novos donos do poder. Eles buscavam intimidar a esquerda

cultural, que entretanto não se deixou abater (RIDENTI, 2012, 143)”. Nesse sentido, podemos perceber que o embate e o posicionamento de muitos artistas se davam em outras formas de resistência que diferiam da luta armada, do engajamento militante e dos movimentos de partidos políticos no sentido da atitude e das maneiras de se posicionarem. A luta se dava, então, por meio do comportamento, da arte, da cultura, da linguagem, da postura, da negação de um tradicionalismo, da liberdade de expressão.

As artes plásticas, a música, a literatura, a *performance*, o cinema e o teatro tiveram importante papel na forma de posicionamento político por meio das formas de representação artística durante o período civil-militar brasileiro. A poesia tida como *marginal* faz parte, desta maneira, de uma postura que se contrapõe a um regime político autoritário instaurado no país, a uma cultura vigente, a uma visão iluminada e cristalizada de poeta, a uma canonização do vocabulário e da estrutura de poesia, a uma hierarquização do texto poético e do público leitor desta literatura.

Estes poetas foram chamados de *marginais* por se posicionarem “à margem” de um sistema tradicional de poesia legitimado pela crítica literária e pela Academia. A ideia de pensar na poesia como um texto banhado por palavras rebuscadas e por uma erudição que evidencia a subjetivação, o lirismo e a cristalização é abandonada por esses poetas. A utilização de palavras abreviadas escritas de forma coloquial, os palavrões, as gírias, a temática do sexo, do trivial, do liberal, do popular, do cotidiano, da despreocupação com a estética perfeccionista, da pontuação, da norma culta; da temática das drogas, da sexualidade, do comportamento, da ironia, do deboche, do humor, da dualidade de sentidos, da poesia do dia-a-dia, do diário eram presentes na escrita desses poemas que fugiam à regra do que se estava acostumado ver nos cânones literários da arte poética.

É muito mais próxima do instante, do minuto, do registro do que está ‘no ar’. Um pouco como se os textos se escrevessem de passagem, obedientes aos jogos fortuitos do acaso. [...] Não importa a elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, take, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, ‘sincera’ e coloquial, desse ego que escreve e que ‘se escreve’ todo o tempo. (SÜSSEKIND, 2004, p. 115-117).

A marginalidade da poesia estava presente na forma com que estes poetas organizavam e escreviam seus poemas. Além disso, temos que chamar a atenção para a ruptura existente com o lugar onde a poesia poderia ser encontrada. Contrapondo a uma visão de que, para se ter um renome e uma legitimidade literária, era preciso ser publicado em editoras; a poesia *marginal* passa a ser escrita em guardanapos, pedaços de papéis em restaurantes, bares; mimeografadas e vendidas/distribuídas em cinemas, shows, teatros, ônibus, universidades. A poesia aparecia em portas de banheiros públicos, pichadas em muros, em jornais *undergrounds*, em letras de músicas.

Do ponto de vista literário, marginal seria toda a poesia que se afasta dos modelos reconhecidos pelos críticos e professores, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores. [...] Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isso é, por ser uma atitude antiintelectual e portanto antiliterária (MATTOSO, 1981, p. 31).

Deste modo, uma das características desta poesia se dava no âmbito do não enquadramento dos modelos estéticos consagrados, diante do vocabulário e da forma. Além disso, a *marginalidade* era “representada” na maneira artesanal e alternativa em que esses poetas materializavam os poemas. Impressa em materiais em *offset*, revistas contraculturais, folhetos simples, mimeografados em papel jornal.

mimeografando ou imprimindo em *offset* seus poemas, participando do planejamento gráfico, distribuindo de mão em mão seus livrinhos, à margem do circuito fechado das editoras comerciais. Organizam recitais nos parques da cidade, vão para as portas dos cinemas, às estreias de teatro, circulam nas Universidades (LYRA, 1976, p. 205).

O rompimento se dava, então, com a editoração, com a materialização do livro e a legitimidade das grandes editoras. E essa ideia não era apenas fruto da recusa das editoras em publicarem o trabalho desses poetas, até porque muitos deles já tinham livros publicados e eram conhecidos pelo público assíduo de literatura. A postura contracultural se dá também por uma vontade

de uma nova proposta literária, uma insatisfação aos meios tradicionais, ao tipo de público e as exigências das grandes editoras.

começaram a surgir as edições limitadas, a circulação a mimeógrafo, em *offset*, em papel jornal. A moda pegou, [...] as edições se somaram, se multiplicaram. A quantidade se transformou em fator de qualidade. Ao mesmo tempo a vida social no país não parava: novas gerações, novos problemas e solicitações não cessaram de se acumular (AGUIAR, 1976, p. 175).

Assim como Flávio Aguiar em uma de suas críticas publicadas nos jornais da época, Flora Süssekind também destaca essa posição dos poetas:

a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor, a venda realizada pessoalmente em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas [...] pela dificuldade de acesso às grandes editoras ou insatisfeitos com o tipo de público e de livro por elas visados, passa-se, então, a caminhar conscientemente 'à margem' do mercado tradicional. (SÜSSEKIND, 2004, p. 120)

Outro fator importante a ser destacado nessa geração de poetas é o fato da postura do próprio artista, de romper com uma imagem iluminada, cristalizada e, conseqüentemente, de distante do público, no sentido de pensar que a proximidade se dava, tradicionalmente, na relação poeta-livro, livro-público. Os poetas *marginais* iam para os ambientes veicular suas poesias, pensando na circulação, distribuição e venda de suas artes, aproximando a imagem do poeta do público.

Há locais onde a facilidade de veiculação torna-se evidente. Por exemplo, em portas de teatros, galerias de arte, cinemas, butikues frequentadas por jovens universitários, Universidades, museus, constatamos a presença de autores novos, veiculando seus trabalhos, buscando um determinado público. (MELLO, 1974, p. 131)

Ainda segundo a crítica de Maria Amélia Mello, podemos perceber como que a autora percebe que a adesão à essa "marginalidade" poética pode ser explicada por dois motivos: a falta de opção, já que o poeta não encontra lugar no mercado da editora e; por motivos ideológicos, por não concordar com o sistema editorial capitalista e não vê nele um meio coerente para publicação

de seu trabalho. Ambas as posições são vistas pela mesma motivação: “o desejo de participar, de dizer, de comunicar”. (MELLO, 1976, p. 127)

Para isso, os poetas faziam desse “desejo de dizer” a expressão do cotidiano, do dia-a-dia; rompendo com a ideia da necessidade de fatos marcantes ou de um subjetivismo exacerbado para a escrita do texto poético. O normal, natural, corriqueiro, informal, comum estava posto numa concepção literária que criticava o sistema social, político e literário em meio a um regime autoritário de Estado. Segundo Christina Lyra é visível

Um coloquial que incorpora o relato jornalístico, as técnicas cinematográficas, gíria e o palavrão. Ao que tudo indica, essa unidade aparente é a responsável pela ‘popularização’ da poesia, pela sedução que ela vem exercendo junto a um público jovem, que se sentia repelido pela sua nobreza e erudição. [...] a linguagem poética simplificada, vinculada à realidade do leitor. (LYRA, 1976, p. 205)

Nessa perspectiva contracultural, os poetas encontraram uma resistência por meio da crítica literária e da Academia em legitimar seus trabalhos como poesia propriamente dita. Pensando nisso, podemos destacar a estética e o padrão dos artistas já canonizados pelos meios literários, sendo que os poetas marginais não se encontravam nesse “perfil” diante de suas obras. Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto, poetas concretistas, românticos e alguns vanguardistas são alguns exemplos de cânones literários que eram legitimados pela crítica e estudos literários acadêmicos.

Tratando da ideia de romper com modelos estabelecidos, Paulo Henrique Britto define, de forma sucinta, o que seria contracultura num modo geral: “seria uma subcultura que se define em oposição à cultura dominante, numa postura transgressiva²” (BRITTO, 2007, p. 45). Partindo disso, o autor chama nossa atenção para destacar que “No âmbito da poesia brasileira, o que mais se aproximou de uma manifestação contracultural foi, sem dúvida, a

² “Trata-se de considerar que a transgressão emerge de uma espécie de saturação diante de situações limites, visto que a ação de transgredir põe em cena o extravasamento das relações, seja mediante um ímpeto novo de expressão e criatividade, seja pela suspensão dos acontecimentos”. IN: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/eventos/2013_evento_transgressao-programa.pdf (Acessado em 30/07/2013).

produção da chamada geração mimeógrafo ou geração marginal” (BRITTO, 2007, p. 45). Segundo o autor, o auge da contracultura no Brasil seriam os anos pós-AI-5 até meados dos anos 1970, sendo que nesse período também se davam as maiores representatividades da poesia marginal brasileira. Para Britto,

A transgressão dos poetas marginais tinha um alvo bem claro: o parâmetro construtivista-objetivista, representado pela produção poética e crítica dos concretos, que após duas décadas de militância anti-acadêmica, tendo conquistado o apoio de uma parcela considerável do mundo das letras e criado uma série de padrões que deveriam ser observados por qualquer poesia digna do nome – objetividade, rigor, etc, - já havia se transformado numa neo-academia, uma instituição solidamente instalada na cultura brasileira. (BRITTO, 2007, p. 45)

Podemos perceber que há uma interpretação a respeito dessa geração de uma notória militância, de um engajamento contra a ordem de algumas correntes que se faziam em discussões presentes da época.

Além disso, a postura de aqui-e-agora dos marginais era também uma rejeição da ética revolucionária da crítica sociologizante, que defendia uma arte engajada na luta contra a opressão capitalista e julgava necessário sacrificar o presente individual em nome do futuro da humanidade. Recorrendo ao poema-piada do primeiro modernismo e ao verso livre longo e frouxe dos *beats* norte-americanos, precursores da contracultura sessentista, os poetas da geração mimeógrafo reafirmaram valores como liberdade e subjetividade, contrapondo-se ao rigor construtivista e objetivista dos concretos. E afirmando o desbunde, celebrando os pequenos prazeres do cotidiano, eles rompiam frontalmente com a sisudez ideológica da poesia participante. (BRITTO, 2007, p. 45)

Em 1976, em meio a discussão e inserção desse “novo” tipo de literatura, a Editora Labor propõe um trabalho para a professora e pesquisadora do movimento, Heloisa Buarque de Hollanda, para organizar uma coletânea de poesias dessa geração de poetas. A grande discussão da publicação desta antologia está no fato de perceber estes poemas inseridos no mercado editorial e, portanto circulando pela Academia, pela crítica literária e pelas pessoas por meio de um livro editorado e, não mais por trabalhos de materiais artesanais, manuais e “precários”. Fernanda Félix Litron nos descreve que

a repercussão dessa antologia foi de grande proporção no meio midiático e universitário da época, já que Holanda havia trazido para o público leitor e para o circuito editorial uma proporção poética que circulava de mão em mão, possuía tiragens limitadas e, portanto, era pouco conhecida. (LITRON, 1976, p. 45)

Desta maneira, é fundamental perceber a dualidade de “resultados” alcançados pela publicação da antologia diante da visão da própria Heloísa Buarque, já que a legitimação deste material “excluiria” uma das principais marcas desta geração: estarem à margem do sistema editorial.

[...] Holanda (1980, p. 99) reconhece que a publicação de 26 Poetas tem duplo aspecto. O aspecto positivo está na possibilidade de divulgar a produção marginal nas esferas de legitimação institucional, promovendo polêmicas e questionamentos e aquecendo o debate crítico sobre poesia até então. Por outro lado, a reunião da poesia em um volume acaba por alterar algumas características fundamentais dessa mesma produção – alternativa e artesanal – diminuindo sua força de intervenção crítica, e até, por que não, colocando em dúvida sua qualidade estética. (LITRON, 1976, p. 45)

A antologia cumpre seu papel ao fazer uma coleção de poemas de uma mesma época, dando assim uma maior legitimidade para os poetas que não eram reconhecidos e lidos pelo grande público literário. Quando os setores universitários, a crítica e o público, em maior escala, passam a discutir esses poemas, a proposta dos mesmos passa a ter uma repercussão ampla e, portanto, referência de uma época onde a arte e a cultura se posicionaram ideologicamente diante do contexto ditatorial do país. Assim, podemos perceber que a poesia deste período está dialogando com o seu tempo realizando um “relato” experiencial por meio dos poemas.

minha poesia não canta nada
– como haveria de cantar? –
berra todo nosso sufoco
como um doido na camisa-de-força.
vem do útero do ânus estuprado
do peito doente

da cirrose do fígado.
minha poesia é o pânico
a quarta dimensão terrível
da vida consumada no porto da barra pesada
das penitenciárias dos hospícios
do pervintin da maconha da cachaça
do povo na rua
– do povo de minha laia.
minha poesia é o hino
dos libertinos
q conspiram na noite dos generais...³

O poema do poeta Aduino não tem título e representa uma posição contrária do poeta ao “cantar” do fazer poético; no sentido de que “cantar” nos dá a impressão de algo organizado, lírico e que dizer “cantar uma poesia” é algo suavemente agradável aos ouvidos. A oposição do poeta à este lirismo é se posicionar ao dizer que sua poesia não canta, que ela grita, berra, que vêm das ruas, dos hospícios, da loucura, da insensatez, da vida devassa, das drogas e da libertinagem. E quando ele nos diz que sua poesia é o “hino dos libertinos q conspiram na noite dos generais”, ele está chamando a atenção para uma poesia não é só dele, é de um coletivo, é de um povo de sua laia, de um povo que compartilha das mesmas experiências; um povo louco, drogado, perturbado e principalmente sufocado por um sistema político opressor e, o grito, o berro de desespero por conta desse sufoco, seria a própria poesia que sai, como que rasgando de dentro para fora do poeta, e que conspira contra o autoritarismo da ditadura civil- militar; contra o sistema político brasileiro da época.

vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça

³ Todas as poesias encontradas no corpo deste texto estão presentes na Antologia *26 poetas hoje*.

Ou seja, o andar pelas ruas, escrito por Charles, nas suas práticas diárias, no comum do cotidiano, a qualquer momento do dia a poesia pode “cair” na sua cabeça, a vontade de escrever e relatar um momento corriqueiro pode acontecer para o poeta; não é preciso fatos relevantes e acontecimentos marcantes para se escrever algo e fazer aquilo se tornar poesia.

Diário de Bagos

quando você se abaixa pra pegar um disco
com seu vestido curtinho
delicioso
aparece a calcinha no rego moreno da bunda
curto muito
meu olhar derrete de prazer
não há como enganar a evidência
desculpe o volume do lado esquerdo da calça sem cueca
com tesão não se trinca
antes todos entendessem e se dedicassem de corpo e
cama
obs: meu pau esquecidamente duro
cai no amolecimento

A poesia de Charles nos remete a pensarmos na sexualidade, na vontade, na excitação como algo normal, do dia a dia, do cotidiano. No entanto, vemos que isso não é algo tratado com tanta normatividade assim. O próprio eu-lírico pede desculpas, no oitavo verso, pelo “volume” no lado esquerdo da calça, pela excitação. Em meio a uma sociedade patriarcal e conservadora, esses assuntos eram velados e, principalmente, não encarados como temática para serem lidas em poesias. A repressão, a ditadura, o moralismo social e as regras impostas que reprimem a sexualidade, de alguma forma, fizeram com que o pau do eu-lírico caísse no amolecimento, perdesse a ereção.

GRUPO ESCOLAR

Sonhei com um general de ombros largos
que fedia
e que no sonho me apontava a poesia
enquanto um pássaro pensava suas penas
e já sem resistência resistia.
O general acordou e eu que sonhava
face a face deslizei à dura via
vi seus olhos que tremiam, ombros largos,
vi seu queixo modelado a esquadria
vi que o tempo galopando evaporava
(deu pra ver qual a sua dinastia)
mas em tempo fixei no firmamento
esta imagem que rebenta em ponta fria:
poesia, esta química perversa,
este arco que desvela e me repõe
nestes tempos de alquimia.

A imagem de um general de ombros largos descrita por Cacaso caracteriza uma alusão à ditadura e aos militares, sendo este, alguém que fede, que aparentemente proporciona medo ao eu-lírico. O próprio general aponta para a poesia em meio ao sonho, fazendo-nos pensar, então, que esta seria uma forma de incômodo, de posicionamento, de oposição àquele que apontava. O pássaro, que nesse sentido representa a poesia que alça voos, resiste mesmo sem poder, sem forças, sem resistência à força do general. Mesmo estando de frente ao general, o eu-lírico encontra forças em meio à poesia, que seria um “arco que desvela e repõe” nesses tempos de repressão. A poesia seria a única forma de resistência do poeta em épocas de autoritarismo, sendo ela um pássaro que teima em buscar dias de liberdade mesmo com o aumento da postura amedrontadora do general.

É apegando-se a uma discussão que dialogue com a atitude e posicionamento da contracultura em meio a um sistema social e a chamada poesia *marginal* no período da ditadura civil-militar no Brasil que trilhamos um caminho para pensar acerca da atitude desses poetas em reação a um contexto político, a um tradicionalismo literário de texto, poeta, público e lirismo. Nesse sentido, podemos entender a poesia marginal como um movimento que contrapõe mecanismos e padrões culturais, políticos, estéticos e comerciais,

vendo na arte e na postura antiliterária uma forma de posicionamento social ao regime imposto no Brasil.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Paulo Henriques. É possível transgredir no momento poético atual? IN: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, NAVES, Santuza Cambraia (org). *“Por que não?”* Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *Notas sobre a poesia marginal brasileira*. *Revista Litteris*. Número 4, Março de 2010.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. IN: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LITRON, Fernanda Felix. *Poesia marginal e a antologia "26 Poetas Hoje": debates da crítica antes e depois de 1976*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Linguagens, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MARTINS, Carlos Estevam; VELASCO E CRUZ, Sebastião C. De Castelo a Figueiredo. In: *Sociedade e política no Brasil pós-64*. IN: SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários & relatos*. MG: Editora UFMG, 2004.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. IN: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários & relatos*. MG: Editora UFMG, 2004.