

## A POESIA MARGINAL E A PERSPECTIVA DO PÓS-MODERNISMO

### MARGINAL POETRY AND THE POST-MODERNISM PERSPECTIVE

João Paulo Santos Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa as marcas da pós-modernidade na poesia marginal brasileira produzida na década de 1970. Partindo das concepções sobre o pós-modernismo em Hutcheon (1991) e em Eco (2003), dos estudos sobre linguagem de Barthes (1978), da análise das instâncias dos discursos em Foucault (1996), pretende-se investigar de que forma se apresentam os elementos *sujeito fragmentado*, *intertextualidade* e *paródia* na antologia *26 Poetas Hoje*. Ademais, apresentaremos as discussões acerca do pós-modernismo empreendidas por Coutinho (2005), além dos estudos críticos no que concerne aos conceitos da paródia em Sant'Anna (2003).

**Palavras-chave:** Pós-modernismo. Poesia. Hutcheon.

**Abstract:** This paper studies postmodernism's traces in the Brazilian marginal poetry produced in the 1970s through concepts about postmodernism by Hutcheon (1991) and by Eco (2003), studies about Barthes' language (1978), analysis of the speeches instances in Foucault (1996). It aims to investigate how the elements *fragmented subject*, *intertextuality* and *parody* appear in the anthology *26 Poetas Hoje*. In addition, it shows discussions about postmodernism done by Coutinho (2005), besides the critical studies regarding the concepts of the parody in Sant'Anna (2003).

**Keywords:** Postmodernism. Poetry. Hutcheon.

#### Introdução

O estudo da estética chamada de pós-modernismo pode ser revelador dos processos sociais e culturais pelos quais a sociedade contemporânea vem passando. A relativização dos sentidos artísticos e culturais, bem como do suporte da arte, é entendida como mosaica, isto é, mistura das mais variadas tendências estilísticas. Hutcheon (1991) desenvolve um estudo crítico do fenômeno do pós-modernismo, em *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, no qual considera que as práticas culturais são determinadas pelas condições de produção e de sentido. O pós-moderno significa, para ela, questionar a própria cultura, repensando elementos como a História, o sujeito, as relações dos referentes linguísticos. Já Eco (2003) aponta para uma continuidade e assinala que estaria havendo com o suposto pós-moderno uma retomada de elementos já presentes na cultura ocidental.

A despeito das discussões conceituais que muitas vezes permeiam esse temário, é forçoso reconhecer que certas manifestações literárias refletem esse paradigma como consequência do contexto social e político nos quais se encontram. Esse parece ser o caso

<sup>1</sup> É mestrando em Letras - Estudos Literários - pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e é bolsista pela CAPES. E-mail: [joo.pauloxxi@hotmail.com](mailto:joo.pauloxxi@hotmail.com)

daquela produção poética brasileira que ficou conhecida como poesia marginal, ou, ainda, de geração mimeógrafo. Desenvolvida principalmente no momento de maior repressão do regime militar, a saber, no decênio de 1970, a poesia marginal, assim chamada por ser produzida fora do sistema tradicional de editoração, reunia elementos que demonstravam uma visão crítica não só da política, como também da própria arte literária. Assim, os autores dessa geração buscavam, entre outros, desconstruir conceitos modernistas e propor a recusa do clássico e das vanguardas.

Ora, os experimentalismos literários dos poetas marginais ganham uma liberdade tal qual proposta inicialmente pela primeira geração modernista, de 1922. Assim, o leitor se viu diante de uma literatura mais próxima da sua realidade tanto pelo tom prosaico com o qual se revestia os versos como pelo caráter volátil da distribuição dessa produção, que se dava em folhas avulsas, papéis mimeografados (o que explica a expressão “geração mimeógrafo”), etc. A antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, reuniu, ainda na década de 1970, o melhor da produção poética marginal da época. No prefácio dessa obra, Hollanda atenta-se para o efeito da linguagem adotada por esses autores, que contribuiria “para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor” (HOLLANDA, 2007, p. 10). A poesia torna-se, portanto, mais acessível em todos os âmbitos, fazendo emergir outras vertentes não legitimadas pelo cânone.

### Revisão de literatura

Conforme Hutcheon, “o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p.15). Logo, esse período estético-histórico busca afirmar as diferenças, que são múltiplas e provisórias. Nessa esteira há, conforme Hutcheon, “a problematização da história pelo pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 14). O pensamento pós-moderno ataca os limites da própria arte, fazendo emergir a dissolução dos gêneros artístico-literários, o que torna tênue a fronteira entre a arte e a vida. Já Eco defende que os elementos tidos como representativos da pós-modernidade, tais como metanarratividade, o dialoguismo, o *double coding* e a ironia intertextual, já pré-existiriam em outras estéticas e, portanto, em outros momentos históricos não sendo uma peculiaridade pós-moderna (ECO, 2003, p. 199).

Ora, a sociedade de consumo tende a homogeneizar as manifestações culturais, afigurando-se como uma contradição pós-moderna. A produção estética pós-moderna questiona não só a relação entre a história e a realidade, mas também a relação entre a realidade e a linguagem (HUTCHEON, 1991, p. 34). Percebe-se uma relação ambivalente,

quando não contraditória, entre o modernismo e o pós-modernismo, uma vez que não há uma ruptura clara deste com aquele e nem uma continuidade. Hutcheon assinala que “o pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Outrossim, uma poética do pós-modernismo percebe suas contradições metalinguísticas na autorreflexão sobre seu próprio conceito, isto é, a cultura pós-moderna torna problemática as referências que ancoram sua conceituação. Por isso que a relação paródica da arte com o passado é um dos interesses do pensamento pós-moderno. Dessa forma, o discurso político mesclado com as vanguardas fez emergir as condições pós-modernas. A historicidade, sob esse prisma, passa a ser concebida como um discurso que seria um referente da arte. A mudança com continuidade, o passado e o presente, fundem-se num processo de conformação do pós-moderno e de recontextualização desses elementos. Consoante Hutcheon (1991):

Na arquitetura, na literatura, na pintura, no cinema ou na música, a paródia pós-modernista utiliza sua memória histórica e sua introversão estética para indicar que esse tipo de discurso autorreflexivo está sempre inextricavelmente preso ao discurso social (HUTCHEON, 1991, p. 57).

As obras pós-modernas desafiam quaisquer formalismos ou referencialidade, fazendo uso de convenções do modernismo e do próprio pós-modernismo, remodelando-se os limites entre o periférico e o centro numa dualidade paradoxal. Cabe à recepção e à produção o papel de indagação “metaficcional”, buscando a inserção crítica do contexto e da interdisciplinaridade. Assim, reescreve-se o passado trazendo-o para o presente revestido de uma nova leitura; com isso, tem-se uma problematização da historicidade e da ficcionalização.

A conformação do pós-modernismo deu-se na interseção de cunho político, artístico e ideológico, constituindo-se assim com aquilo que sua criticidade atacava para reconstruir a realidade caleidoscópica. O discurso pós-modernista, pois, indagou a respeito das manifestações da arte, numa atitude de autorreflexão, e se debruçou sobre as problemáticas do conhecimento histórico, subjetividade, referência, contexto social, entre outros. Em suma, o pós-modernismo pode ser entendido, sempre segundo Hutcheon (1991), como uma atitude de indagação em que a formulação de questões artísticas, políticas, filosóficas e ideológicas se entrecruzam com a busca das respostas num universo regido pelo relativismo dos conceitos e dos valores.

No que concerne à paródia, percebe-se que esta é um dos recursos recorrentes no pós-modernismo. Sant'Anna (2003), em *Paródia, Paráfrase & Cia*, propõe o entendimento da paródia polarizando-a com a paráfrase. Se aquela aponta para a *intertextualidade das diferenças*, esta faz referência à *intertextualidade das semelhanças*:

A paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, se poderia dizer que a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem (SANT'ANNA, 2003, p. 27)

A paródia, segundo o autor, confere uma propriedade de construir novos paradigmas, isto é, esse recurso teria a função de expandir as possibilidades de discussão da realidade linguística e, por extensão, da realidade empírica. Isso explica o seu uso para, por exemplo, expandir as possibilidades de criticidade na produção artístico-literária.

Por outro lado, procurando reler as concepções de Hutcheon (1991), Coutinho (2005), em *Revisitando o pós-moderno*, inicialmente estabelece diferença entre a pós-modernidade, conceito mais amplo, resultante de “uma atmosfera cultural” sob a égide da globalização, e o pós-modernismo, entendido como um estilo estético-literário que reage à estética moderna. A industrialização e o avanço técnico e científico fomentaram as condições que propiciaram o surgimento de uma nova perspectiva artística. Com o modernismo, houve uma “crise da representação”, o desenvolvimento da autorreferencialidade e a concepção da autonomia da arte em face do contexto (COUTINHO, 2005, p. 160). O pós-guerra norte-americano deu lugar ao pós-modernismo, sobretudo na década de 1960, e a seguir, em meados da década de 1970 há uma migração do movimento para a Europa, inclusive com intercâmbio entre o pós-modernismo norte-americano e o pós-estruturalismo francês. O pós-modernismo surge, pois, num contexto dos EUA como “capitalismo tardio”, numa sociedade dominada pelo consumo, inclusive a arte (COUTINHO, 2005, p. 162).

Conforme Coutinho (2005), a década de 1960 caracteriza-se pelos questionamentos políticos, culturais e artísticos. Ao pós-modernismo é atribuído um veio politizado que insere novas vozes e perfaz novos caminhos; o abismo entre o erudito e o popular é rompido. O pós-modernismo seria um discurso relativístico dos pilares da sociedade moderna, tais como identidade, significado, ordem. Emergem, pois, desse redimensionamento “o paradoxo, a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e a contingência (COUTINHO, 2005, p. 163). Se nos anos 1960 houve uma crítica à institucionalização da arte, nos anos seguintes assistiu-se a um acirramento dessa criticidade. Isso desaguardaria, por conseguinte, na concepção de uma “teoria

pós-colonial” que pretende compreender as realidades “periféricas” culturais e artísticas. Assim, o pós-modernismo põe em xeque a estabilidade discursiva dos valores estruturantes do pensamento Ocidental. Para tanto, é recorrente o uso, por exemplo, da paródia, a saber:

A ênfase sobre o ecletismo estilístico, a retomada de textos do passado, a intertextualidade acentuada, o tratamento parodístico e o exercício constante da metalinguagem, presentes sobretudo na chamada ‘poesia marginal’ (COUTINHO, 2005, p. 171).

Contudo, é preciso assinalar que as discussões em torno da problemática da representação e do sujeito desembocam nas reflexões de Foucault para o qual interessa o controle da produção, isto é, o poder subentendido do discurso. Para Foucault (1999), não há fala adâmica, posto que haveria uma pressuposição de existência de um discurso que, por sua vez, seria controlado pelo poder que o subjaz. Ademais, ele concebe uma análise das instâncias do controle do discurso. À educação, pois, nessa teoria, caberia a função de controle das vozes. Seguindo esse raciocínio, Barthes, por sua vez, assevera que “a língua é fascista” (BARTHES, 1977, p. 14), uma vez que obriga a dizer. Como nos constituímos pela língua, o poder estaria profundamente arraigado nas instituições sociais. Assim, já que a linguagem está imbuída pelo poder, à literatura é relegada uma maneira de se trapacear esses mecanismos de controle. Isso tudo desemboca na revisão do conceito de escrita e da estrutura do texto. A metáfora da morte do autor mira também para a multiplicidade de vozes inerentes a qualquer discurso. Essa polifonia será um dos recursos marcantes do pós-modernismo. Nesse tocante, Coutinho (2005) afirma que

o ecletismo estilístico, o resgate da historicidade ou a revista crítica ao passado, a consciência do caráter político da obra, a afirmação de uma subjetividade descentrada, a presença frequente da mídia e a desierarquização entre o erudito e o popular (COUTINHO, 2005, p. 164).

Daí infere-se certa politização que leva Hutcheon (1991) a concluir que o pós-modernismo é algo histórico e político. Para ela, haveria uma “metaficção historiográfica” que se estrutura no diálogo com outros textos. Logo, no pós-modernismo percebe-se que as práticas culturais são determinadas pelas condições de produção e de sentido. Disso provém a crítica aos limites da própria arte, fazendo emergir a dissolução dos gêneros artístico-literários, o que torna tênue a fronteira entre a arte e a vida. É por isso que, para a estudiosa supracitada, “o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p.15). Assim, a metaficção historiográfica rompe

com a distância entre a arte e a vida. Ademais, a banalização da arte pela via moda demonstra a influência da sociedade de consumo nos trabalhos de produção e de recepção artísticas.

Assim, o hibridismo estético reverbera a heterogeneidade social, e a polifonia, a paródia, a metalinguagem e a intertextualidade emergem como meio de materialização desse pós-modernismo. O adensamento do pós-modernismo imbuído da teoria pós-estruturalista deu margem à ampliação para novos horizontes investigativos. Nesse tocante, as proposições de Foucault sobre o poder da palavra compreendem uma possibilidade de quebra de hierarquia dos discursos, o que suscita a interdiscursividade. A hegemonia fica abalada e as noções de poder, seja político, seja cultural, passam a ser repensadas. Tudo isso converge para uma concepção do pós-modernismo como sendo multifacetado, como representativo de uma fragmentação do sujeito, da sociedade e da produção artística.

### Metodologia

Partindo das concepções sobre o pós-modernismo em Hutcheon (1991) e em Eco (2003), dos estudos sobre linguagem de Barthes (1978) e da análise das instâncias dos discursos em Foucault (1996), pretende-se investigar de forma se apresentam os elementos sujeito fragmentado, intertextualidade e paródia na antologia *26 Poetas Hoje*. Ademais, apresentaremos as discussões acerca do pós-modernismo empreendidas por Coutinho (2005), além dos estudos críticos no que concerne aos conceitos da paródia em Sant'Anna (2003).

### Análise

De posse da Antologia *26 Poetas Hoje*, restringiremos nosso *corpus* a três poemas de dois poetas, a saber: “Cogito”, de Torquato Neto (1944-1972), e “Reflexo condicionado” e “Jogos Florais”, de Cacaso (1944-1987), alcunha de Antônio Carlos de Brito. Começemos, pois, com Torquato Neto, analisando o *sujeito fragmentado*:

COGITO  
eu sou como eu sou  
pronome  
pessoal intransferível  
do homem que iniciei  
na medida do impossível

eu sou como eu sou  
agora  
sem grandes segredos dantes  
sem novos segredos dentes  
nesta hora

eu sou como eu sou

presente  
desferrolhado indecente  
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou  
vidente  
e vivo tranquilamente  
todas as horas do fim.  
(Torquato Neto, In: 26 Poetas Hoje, 2007)

Esse poema de Torquato Neto, que segundo Campedelli (1995) foi um dos maiores expoentes da produção marginal, aponta para uma afirmação contundente de continuar a ser como é: “eu sou como eu sou”. A reflexão sobre o próprio *eu* apresenta-se logo no título “Cogito” numa clara remissão à filosofia cartesiana “Penso, logo existo” (“Cogito ergo sum”). Assim, pensa-se a existência numa sociedade ditatorial que só pode ser vivenciada “na medida do impossível”. Campedelli (1995) conclui:

A aparente convicção e aparente lucidez desse ‘eu’ que afirma ‘ser como é’, vive, no entanto, um momento-limite (‘todas as horas do fim’). Embora o ‘eu’ comente da ‘tranquilidade’ disso, é o contrário o que o poeta exprime: alguém atormentado e fragmentário (CAMPEDELLI, 1995, p. 358).

A construção de “Cogito” se faz em referência à supracitada frase-síntese da filosofia cartesiana, num rico processo de intertextualidade que atualiza a obra para o momento de angústia do eu lírico, que representa um ser fragmentado. Se pensar na ótica cartesiana é um indicativo existencial, para o poeta torna-se uma reafirmação da sua imutabilidade face às demandas de engajamento da sociedade. Logo, pensar deixa o indivíduo preocupado e circunscrito ao agora (que no caso é o período militar).

Em outro expoente desse movimento literário, Cacaso, o tema da problematização do Brasil é notável. Vejamos o poema “Reflexo condicionado”. O jogo com as palavras que aqui consiste num trabalho de inversão sintática e de troca de adjetivo por outro análogo (bruto por brutal) poetiza a dura realidade econômica brasileira:

REFLEXO CONDICIONADO  
pense rápido:  
Produto Interno Bruto  
ou  
brutal produto interno  
?  
(Cacaso, In: 26 Poetas Hoje, 2007)

O trocadilho “bruto-brutal” evoca as condições de desigualdade da produção econômica, bem como a distribuição das riquezas. O título exprime uma ambivalência de uma

reflexão que se encontra condicionada, isto é, censurada pelo “pense rápido”, o que remete o leitor a um lúdico tom crítico. Há, pois, uma intertextualidade que problematiza a realidade brasileira de produção e da má distribuição de renda. Ademais, a intertextualidade entre o discurso econômico e o poético aponta para o papel reflexivo promovido pela poesia. A literatura é vista como um jogo do qual decorre um “gozo” da sua fruição, conforme Barthes (1978) daí provém sua força, que consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas (BARTHES, 1978, p. 27-28).

Assim, a estrutura sintética desse poema lembra os poema-piadas do início do Modernismo (1922), que instituíram uma nova forma de se pensar a literatura e de nela suscitar uma discussão acerca da identidade nacional tanto no campo literário quanto no âmbito social. Passemos, a seguir, a “Jogos Florais”. A flagrante paródia nesse poema de Cacaso indubitavelmente é algo a ser analisado com mais profundidade:

JOGOS FLORAIS

I

Minha terra tem palmeiras  
onde canta o tico-tico.  
Enquanto isso o sabiá  
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil  
ficou moderno o milagre:  
a água já não vira vinho,  
vira direto vinagre.

JOGOS FLORAIS

II

Minha terra tem Palmares  
memória cala-te já.  
Peço licença poética  
Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores  
dado o avançado da hora  
errata e efeitos do vinho  
o poeta sai de fininho.

(será mesmo com dois esses  
que se escreve paçarinho?)  
(Cacaso, In: 26 Poetas Hoje, 2007)

As referências literárias (“Canção do exílio” e “Tico-tico no Fubá”) e político-sociais (referência ao milagre econômico [Delfim Neto] e ao direcionamento da educação durante o regime militar [Jarbas Passarinho]) estão problematizando a realidade brasileira no contexto

repressor da década de 1970. O título encerra uma ambiguidade (“Jogos Florais” como “floreamento” da linguagem, isto é, uma “escrita bonita”) que serve de tensão para a criticidade construída pelo poema. A autorreflexividade da metaficção historiográfica vislumbrada nesse poema-paródia, segundo Hutcheon (1991) dilui a distância entre a arte e a vida e desmistifica a ilusão artística. Enfim, as noções de intertextualidade, o tom parodístico e a literatura vista sob o prisma do lúdico-reflexivo apontam para uma perspectiva desconcertante da pós-modernidade, do que se infere a inserção da poesia marginal no cerne do pós-moderno.

### Conclusão

Não obstante as discussões acerca do que seja o pós-modernismo ou mesmo sobre sua existência como estética, é inegável que ele apresenta características do aprofundamento da sociedade de consumo e do impacto disso na produção artística. A poesia marginal que emergiu no Brasil na década de 1970 significou uma resposta a um sistema político, social e editorial centralizador, o que repelia poetas outros, que não o do cânone, à margem desse processo artístico. Isso foi decisivo não só para o seu surgimento, como também para o temário abordado por essa produção, que estava livre para redimensionar os postulados poéticos do século XX.

Assim, a retomada crítica das ideias modernistas de 1922 representou uma revalorização do coloquialismo e do prosaico, assim como uma revisão do próprio Modernismo, que, segundo essa ótica, não podia ser vislumbrado como uma escola, mas como uma possibilidade de se pensar o literário. Ademais, a poesia marginal evidenciou a quebra de sentidos, já que salientou o relativismo da questão de atribuição de significados. O resultado disso foi a reaproximação do leitor com a poesia, seja pelo tema, seja pela difusão peculiar e mais acessível dessas obras. A forma como foi travada na maioria das vezes esse diálogo entre distintos momentos históricos e perspectivas mostrou o uso da intertextualidade e da paródia, seja entre textos literários, seja entre fatos históricos ilustrativos.

A análise das marcas pós-modernas nos poemas da Antologia *26 Poetas Hoje* aponta para o jogo literário empreendido pelos autores desse período, tais como a paródia, o sujeito fragmentado e a intertextualidade, para discutir a censura predominante na época, bem como a própria condição da produção literária. Em “Reflexo condicionado”, de Cacaso, a intertextualidade permite o diálogo entre poesia e economia. A paródia, por sua vez, em “Jogos Florais”, também de Cacaso, permite uma revisão crítica da conformação da

identidade brasileira e dos tempos difíceis dos “anos de chumbo”. Por último, em “Cogito” um sujeito fragmentado repensa seu papel num mundo repressor.

Por fim, é forçoso reconhecer que a poesia marginal se insere num contexto de recrudescimento do regime militar brasileiro e que, portanto, se valeu de elementos típicos da pós-modernidade, que descentrou o sujeito e relativizou os sentidos e os suportes da arte, contaminada pela ideologia do consumismo da sociedade urbano-industrial do século XX. No caso do Brasil, em especial, o regime político foi decisivo para temática abordada e, além disso, pelo adensamento de um sistema capitalista que aprofundou as desigualdades sociais que influíram na atmosfera na qual emergiu a marginalidade poética.

### Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. Pós-vanguarda e marginalismo (1972-1980). In: *Literatura: história e texto* 3. 2. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1995.
- COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. In: *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 Poetas Hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios).

Artigo recebido em: 10/06/17  
Artigo aceito em: 25/07/17