

POESIA MARGINAL E A PALAVRA COMO RESISTÊNCIA HOJE

Ana Cristina Tannús Alves¹

Resumo: Neste trabalho, procura-se observar o discurso autoritário que ainda permanece circulando na sociedade brasileira. Trata-se de lembrar o cenário político-cultural da ditadura e identificar possíveis ressonâncias hoje. Para tanto, propõe-se ler, na poesia de Aristides Klafke, a linguagem interrogativa e sua visão pessimista enquanto drama particular e coletivo em uma época de difícil diálogo. Enfim, busca-se, na leitura de poemas do livro *Esquina Dorsal*, enfatizar a atitude simbólica de contestação, a qual se encontra embotada no atual contexto brasileiro.

Palavras-chave: Poesia Marginal; Aristides Klafke; resistência; autoritarismo.

Marginal poetry and the word as resistance today

Abstract: In this work, we try to observe the dogmatic discourse that still remains in the Brazilian society. The article deals with recalling the political and cultural scenery of dictatorship and identifying possible resonance today. For this purpose, we consider to read, in Aristides Klafke's poetry, the interrogative language and his pessimistic view of life regarding to the particular and collective drama at a difficult dialogue context. Finally, by the reading of poems by *Esquina Dorsal*, we try to emphasize the symbolic attitude of constestation, which is numbed in the current Brazilian context.

Keywords: Marginal Poetry; Aristides Klafke; resistance; authoritarianism.

Poesía Marginal y la palabra como resistencia hoy

Resumen: En este trabajo, se busca observar el discurso autoritario que aún permanece circulando en la sociedad brasileña. Se trata de recordar el escenario político-cultural de la dictadura e identificar posibles resonancias hoy. Para ello, se propone leer, en la poesía de Aristides Klafke, el lenguaje interrogativa y su visión pesimista como drama particular y colectivo em una época de difícil diálogo. En fin, se busca, em la lectura de poemas del libro *Esquina Dorsal*, enfatizar la actitud simbólica de contestación, la cual se encuentra embotada en el actual contexto brasileño.

Palabras clave: Poesía Marginal; Aristides Klafke; resistencia; autoritarismo.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

A poesia brasileira em tempos de silenciamento: a saída pela palavra

o brasil era tanto, amplo purgatório
o estado de sítio o músculo distendido dos ventríloquos

Aristides Klafke

No livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman faz uma reflexão sobre o famoso artigo “O vazio do poder na Itália”, escrito por Paolo Pasolini em 1975. Embora se trate de uma reflexão sobre um contexto político e histórico específico – o fascismo triunfante na Itália, há uma questão aventada ali que nos interessa na abordagem que pretendemos realizar neste artigo: reler algumas atitudes e pensamentos que enfrentaram o estado de exceção no Brasil na década de 70, as quais apresentam ressonâncias ainda hoje. Didi-Huberman destaca que, posteriormente, o texto de Pasolini se tornou conhecido como “O artigo dos vaga-lumes”, no qual o cineasta se utiliza do desaparecimento dos vaga-lumes para evidenciar algo que viria a ser a “emergência de um fascismo radicalmente, totalmente e imprevisivelmente novo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). Pasolini vai desenvolver essa ideia em outros artigos, denominando esse processo de “genocídio cultural”. Didi-Huberman assinala algumas falas de Pasolini mostrando a sua teoria:

O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo à qualidade de vida da burguesia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

A imagem dos vaga-lumes, lampejos que resistem, é uma figuração que Didi-Huberman irá reler sob o prisma da sobrevivência, isto é, mostrará escritores como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Hannah Arendt entre outros que ainda iluminam como os vaga-lumes, e, portanto, Didi-Huberman irá dispensar a ideia de fim dos tempos. Para o filósofo, não se pode dizer que a experiência tenha sido destruída. E, sob esse enfoque, buscaremos observar as experiências vividas no Brasil de 1970, as quais sobrevivem nos lampejos daqueles que buscam compreender o atual contexto brasileiro que se apresenta pleno de contradições. Para tanto, a poesia nos auxilia a tornar essa tarefa mais agradável, até porque os movimentos poéticos surgidos no período de 70

permitiram a saída pela palavra, ou seja, diante do aparelho censor do Estado, a palavra em estado de poesia conseguiu burlar diretrizes arbitrárias e ideais tirânicos. Importamos a metáfora do vaga-lume no sentido de repensar a nossa condição de resistência a partir de um passado histórico marcado por vários tipos de silenciamento. E o movimento da Poesia Marginal pode nos oferecer um interessante contraponto nessa reflexão, pois a postura dos poetas marginais não ficou reconhecida pelo confronto direto, mas pela postura ideológica da Contracultura².

Década de 70: a linguagem da resistência e do desbunde

No Brasil de 1970, o cenário sócio-político era de autoritarismo e censura aos instrumentos de expressão do pensamento. Trata-se do momento em que o AI-5 já havia sido implantado, isto é, vivia-se o instante de extrema coerção e extermínio. Foi o mais duro período da ditadura. A repressão que vinha paulatinamente ocorrendo desde 1964, com a desarticulação de movimentos de esquerda, tornou-se legalizada. Com o decreto do Ato Institucional nº 5, o direito de *habeas corpus*, garantia constitucional para responder um processo criminal em liberdade, foi suspenso e dava ao presidente plenos poderes. Houve a intensificação das cassações, das prisões, das torturas e assassinatos, sobretudo nos meios estudantis e sindicais. Nessas condições políticas, o período se destacou por um crescimento na economia brasileira, segundo atesta os historiadores Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte:

Com os trabalhadores coagidos ao trabalho sob um regime de força, sem greves nem protestos e com arrochos salariais, intensificou-se a produção, que cresceu a níveis nunca antes alcançados. A esse aumento da produção, conseguido durante três ou quatro anos sucessivos, os meios de comunicação chamaram de “milagre brasileiro”. Entre 1970 e 1973, a economia brasileira viveu uma fase de euforia – para militares, tecnocratas, monopólios internacionais, burguesia nacional uma classe média urbana ascendente –, batendo todos os recordes de desenvolvimento (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p. 84)

Sendo assim, veríamos um crescimento voltado para específicos setores, os quais

² Contracultura é um termo que designa o descontentamento dos artistas em relação à cultura oficial, levando-os a assumir uma atitude rebelde, todavia não se trata da rebeldia engajada, mas da atitude contracultural, de desbunde. Esses termos designam o ‘desvio’ comportamental, ou seja, descondicionarem-se dos padrões burgueses de comportamento era uma forma de manifestar contra o sistema de poder. A Contracultura corresponde ao pensamento e à transformação da consciência por meio de soluções alternativas.

aceitavam os mecanismos repressores do Estado em troca do ‘progresso’ acelerado das indústrias e, como consequência, das cidades. Em oposição a esse pensamento, boa parte da juventude brasileira decidiu confrontar o regime através da luta armada. Vários intelectuais, agentes culturais e pessoas ligadas às universidades se empenharam em combater a ditadura por meio da constante produção de jornais, revistas, peças teatrais, músicas e textos literários. Nesse ambiente restritivo, alguns estilos como o romance-reportagem, que prezava pela documentação e observação realista dos fatos, surgiam conforme o endurecimento do regime, tornando-se um gênero de grande relevância na circulação de informações. Além disso, o exílio se manifesta não só enquanto situação real vivido por muitos artistas, mas se define enquanto tema literário.

A circunstância de fechamento político e o acelerado crescimento das desigualdades sociais promoveram um movimento de lutas e utopias libertárias. Desse modo, grupos como a União Nacional dos Estudantes – UNE – apoiaram a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), espaço onde artistas e escritores reivindicavam para a arte o socialismo poético. Uma das vertentes poéticas nascidas nesse período foi Violão de Rua, tendência que reuniu nomes como Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’anna, Moacyr Felix, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes, José Carlos Capinam entre outros.

O movimento Violão de Rua ficou reconhecido na série literária brasileira enquanto manifestação artística engajada, isto é, o discurso poético abrigaria as constantes críticas ao regime ditatorial e às condições de vida da população, seja no campo ou na cidade. Para tanto, o formato de cordel dos poemas contemplava uma espécie de didatismo da revolução. O “*como escrever* foi submetido ao *para quem escrever* e, conseqüentemente, ao *que escrever*” – assinala Tadeu Paschoal de Paula (2009, p. 10). A palavra se revestia de potencialidades revolucionárias, ou seja, a tarefa da literatura estaria ligada à conscientização das pessoas. Quase todos os poemas são marcados pela intencionalidade e pelo conteudismo engajado. Assim, percebemos, nesse movimento, as diretrizes estéticas atreladas à proposta ideológica da revolução, ou seja, os poemas se encarregavam de levar ao leitor as complexas contradições por meio de um discurso didático. Para melhor elucidar, vejamos os poemas de Geir Campos, de José Paulo Paes e de Solano Trindade, respectivamente:

POÉTICA

Eu quisera ser claro de tal forma
que ao dizer
– rosa!
todos soubessem o que haviam de pensar.
Mais: quisera ser claro de tal forma
que ao dizer
– já!
Todos soubessem o que haviam de fazer.

BALADILHA

Morre o boi
Quando chega ao fim
A paciência bovina
De mascar capim,
De puxar o carro,
De servir ao homem
Que o mata e come.

Morre o cão
No meio da rua
Sob a luz da lua
A que tanto uivou.
Guardou fielmente
O celeiro do homem,
Mas morreu de fome.

Morre o pássaro
Dentro da gaiola
Quando é noite e o canto
Já não o consola.
Pela última vez
Canta para o homem
Que, embora livre, dorme.

Envio:

Homem, não sejas
Pássaro nostálgico,
Cão ou boi servil.
Levanta o fuzil
Contra o outro homem
Que te quer escravo,
Só depois disso morre.

TEM GENTE MORRENDO, ANA

Tem gente morrendo
No sêco Nordeste
Tem gente morrendo
Nas sêcas estradas
Tem gente morrendo
De fome e de sêde
Tem gente morrendo
Ana
Tem gente morrendo

Tem gente morrendo
Nos campos de guerra
Tem gente morrendo
Nos campos de paz
Tem gente morrendo
De escravidão
Tem gente morrendo
Ana
Tem gente morrendo

Tem gente morrendo
De angústia e de mêdo
Tem gente morrendo
De falta de amor
Tem gente morrendo
De ódio e de dor
Tem gente morrendo
Ana
Tem gente morrendo

Tem gente morrendo
Nas prisões infectas
Tem gente morrendo
Porque quer trabalho
Tem gente morrendo
Pedindo justiça
Tem gente morrendo
Ana
Tem gente morrendo...
Sim Ana
Tem gente morrendo...

Em “Poética”, de Geir Campos, a ideia da metalinguagem utilizada comparativamente à ideia da revolução repercute o mesmo processo de identificação do discurso literário e do discurso ideológico feito por esse leitor. Noutros termos, falar de

poética é falar da força da palavra em arregimentar o público para a mudança desejada. Mudança que se reveste de símbolos diretos e claros, os quais estão expressos no advérbio de tempo “já”. Não é diferente “Baladilha”, de José Paulo Paes, que utiliza o formato de quatro estrofes e uma linguagem que facilita a compreensão por apresentar temas populares. Com a ideia da morte, o poeta explora o estado servil do boi, do cão e do pássaro em relação ao homem. Interessante observar que não é a morte do boi lida em golpes fatais, mas a morte que surge pelo esgotamento da paciência bovina em servir ao homem. Não é a morte violenta do cão, mas a morte advinda da solidão, depois de ter servido fielmente o homem. Não é a morte do pássaro pela tristeza de estar engaiolado, mas por não conseguir servir ao consolo do homem que adormece. Não é, portanto, sobre a morte que libertaria, mas sobre o processo da morte servil. Por isso, na última estrofe, o poeta lança o “envio” ao homem, pedindo que não seja “pássaro nostálgico;/cão ou boi servil”. Pede que o homem empunhe o fuzil e lute verdadeiramente, para que sua morte seja digna, seja livre. Em, “Tem gente morrendo, Ana”, de Solano Trindade, vemos também o formato que facilita o entendimento com frases curtas e melódicas. Neste poema, a morte enquanto metáfora aparece grafada na forma nominal do gerúndio, exprimindo uma morte que não cessa, uma morte que perdura. Para trazer essa impressão, o poeta escolhe um verso que irá se repetir infinitamente no texto poético: “Tem gente morrendo”. Mas o que o torna tão angustiante não são as mazelas apresentadas na seca, na fome, na sede, nas prisões, mas o tom de desabafo realizado a uma interlocutora chamada Ana. Nesse poema, a ideia do morrer passa pelo relato da realidade tingida de comovente sentimento de perda das liberdades básicas e individuais.

Desse modo, os poemas do movimento Violão de Rua buscam uma certa “eficácia revolucionária da palavra”, segundo atesta Tadeu Paschoal de Paula (2009, p.25), o que levou a maioria dos artistas escolherem uma “expectativa utópica do porvir” como mote central, isto é, constata-se a precariedade do momento presente, porém, ao final, o leitor é conduzido à crença de um futuro libertador, no qual este seria o responsável pela mudança. Para a década de 1970, esse tipo de discurso teve uma enorme importância no sentido de repensar os caminhos trilhados pela burguesia brasileira, uma vez que a aceitação da ditadura em troca de favores econômicos a levou ao papel de coadjuvante dos vários crimes cometidos pelo regime. Conforme assinalamos no início desse texto,

os artistas brasileiros assumiram o papel de resistência dos vaga-lumes, promovendo lampejos na consciência daqueles escravizados pela condição material e econômica. É claro que a intenção didática do texto e a patente necessidade de dissolver o pensamento da luta de classes tornou Violão de Rua um movimento de caráter panfletário, salientando o compromisso da luta em lugar do discurso estético. E talvez, por esse motivo, Violão de Rua é uma vertente que se destacou na série literária brasileira enquanto tendência politizante da poesia, o que não diminui a proposta de resistência, mas a leva apenas a um tipo de engajamento – a *práxis* revolucionária.

Nesse cenário, teríamos ainda outras nuances de inconformismo diante da repressão e do conservadorismo vigente no país. Houve uma parte da juventude que optou pelo enfrentamento a partir de correntes alternativas de cultura, as quais questionavam acintosamente toda e qualquer forma de ordem burguesa. A crítica dessa juventude concentrava-se exclusivamente no modo de vida burguês, questionando as hierarquias tradicionais de família. Na poesia, o movimento de irreverência, desbunde e comportamento contracultural recebia o nome de Poesia Marginal. A proposta de produção poética fora dos padrões editoriais, ou seja, os autores editavam artesanalmente seus textos utilizando o mimeógrafo e distribuindo de mão em mão nas ruas, portas de teatro e cinemas, levou ao rótulo marginal que se referia antes à marginalização do processo de confecção do livro do que necessariamente à marginalidade dos temas. Assim, a alcunha de marginal fora inicialmente observada pelo fato de ocorrer a distribuição independente dos livros, todavia, em outro momento, seria observada na construção dessa poesia. Aliás, poesia que considera primordial a proximidade com a vida, demonstrando que “o registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento inovador, revela um novo tipo de relação com a literatura” – assevera Heloisa Buarque de Hollanda (1980, p. 98). Sobre o caráter de marginalidade do material e da linguagem, Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, nos oferece uma lúcida explicação:

A marginalização material assinalada antes, e que obriga o escritor a assumir pessoalmente os riscos de edição e distribuição, é assim completada pelos ensaios de ruptura no plano específico dos valores e das atitudes. A ideologia da contestação, capaz de assumir as formas mais variadas e contraditórias, alcança plena vigência e se estabelece em nossa vida cultural. É dentro desse espaço cultural e social, sucintamente esboçado e resistindo como pode às marés contrárias, que vai nascer e proliferar uma poesia que poderia ser chamada,

digamos, *marginal*, denominação que procura abarcar tanto os pressupostos materiais e institucionais de sua existência, como também aqueles efeitos que serão sistematizados no plano independente da linguagem (AREAS, 1997, p. 23-24).

A Poesia Marginal, segundo atestam Cacaso e Heloísa Buarque de Hollanda, traz à baila uma discussão indispensável sobre o sistema autor-obra-público, haja vista que o processo de marginalização do material poético revela um modo de repensar a atitude do mercado editorial em priorizar apenas o cânone da poesia. Os poetas ditos marginais vão, a princípio, trazer os livros a público e apresentá-los por meio de performances e recitais. Posterior a isso, a insurgência de revistas e grupos darão o tom mais gregário, isto é, de uma poesia realizada com espírito de coletividade. Exemplo disso foi a revista *Navilouca*, em cuja única edição (a de janeiro de 1972) promovia experiências de escrita coletiva em que o consensual era “transar a mesma loucura” e tinha seu nome baseado no navio *Stultifera Navis* – nau que recolhia loucos na costa da Europa medieval. Outras publicações como *Polem*, *Corpo Estranho* e *Muda* também demonstrariam esse processo integrado de confecção do poema. Desnadam, assim, uma opção neorromântica de ir na contracorrente ao decoro da linguagem solene e dos aparatos técnicos em torno do escritor. Era também uma forma de enfrentar um outro tipo de discurso autoritário – o discurso mercadológico de literatura.

A característica de marginalidade dessa poesia passa ao texto, trazendo certa rusticidade na produção, improvisos e constante irreverência que nos remete à tendência do poema piada que se firmou na série brasileira com os primeiros modernistas. Os poetas marginais procuram transpor suas vivências para o texto poético, implicando numa mudança *de e na* linguagem. Mas, haveria ainda uma outra acepção de marginal que foi bastante explorada pelos críticos desse movimento poético, pois perceberam uma proposta de aproximação à terminologia do maldito na história da poesia. Estamos nos referindo ao mito do artista genial em relação à sociedade que o exclui e o amaldiçoa. No livro *Signos em Rotação* de Octavio Paz, mais especificamente no artigo “O verbo desencarnado”, o autor apresenta a variante do poeta maldito na acepção mais comumente trabalhada, mas com o acréscimo de que a criação do mesmo refaz um percurso anterior ao movimento romântico. Vejamos o excerto:

Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte ao burguês. Por isso desterra o poeta e

transforma-o em um parasita ou um vagabundo. [...] Seu labor não vale nada e este *não vale nada* traduz se precisamente em um *não ganhar nada*. O poeta deve buscar outra ocupação – desde a diplomacia até o roubo – ou perecer de fome (PAZ, 1996, p. 76).

Octavio Paz analisa que o poeta maldito não é uma criação exemplar do Romantismo, pois questiona o aparecimento da semântica do maldito desde a tradição em Tasso, onde se percebe a configuração de poeta “louco”, ou ainda que o Ciclo de Ouro esteve repleto de “poetas-mendigos”. Dessa forma, para os poetas do fenômeno poético marginal, o termo maldito significa resistir heroicamente à supressão das liberdades individuais confiscadas pelo regime autoritário, às convicções de ordem familiar burguesa, e, sobretudo, à reavaliação do sistema literário por meio da atitude poética de descompromisso. Para melhor elucidar, vejamos os poemas “Obra aberta” e “Na corda bamba” de Cacaso e “Quem fala” de Chico Alvim:

Obra aberta

p/ José Joffily Filho

Quando eu era criancinha
O anjo bom me protegia
Contra os golpes de ar.
Como conviver agora com
Os golpes? Militar?

Na corda bamba

p/ Chico Alvim

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!

Quem fala

Está de malas prontas?

Aproveita bastante

Leia jornais; não ouça rádio de jeito nenhum

Tudo de bom

Não volte nunca

Os poemas de Cacaso foram retirados da coleção *Ás de colete*, coordenada por Carlito Azevedo, na qual teríamos a reunião da poesia de Cacaso editada por Cosac Naify e 7 Letras. Essa reunião compreende o período de 1967-1985 e recebeu o nome de *lero-lero*. Já o poema de Chico Alvim foi retirado da coletânea de poemas *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. O poema “Obra aberta” de Cacaso é dedicado ao cineasta José Joffily Filho que produziu um filme sobre Cacaso denominado “Cacaso na corda bamba”, aludindo à trajetória do artista no momento da ditadura e sobre sua liderança diante do fenômeno poético marginal. O título nos remete a uma obra que se abre à participação ativa do intérprete na construção final do texto artístico, semelhante ao sentido de obra aberta defendida por Umberto Eco. Para este poema, acreditamos que a noção de obra aberta estaria na descentralização na concepção da poesia clássica, acatando a ideia do poemão, do texto escrito a várias mãos. Mas, ao entrarmos na poesia de fato, o advérbio de tempo ‘quando’ dá o tom à circunstância vivida pelo sujeito poético em sua infância, situação em que haveria um anjo bom para proteger contra os golpes de ar. Todavia, com a interrogativa “Como conviver agora com/ Os golpes? Militar?” traz o questionamento para o atual momento vivido pelo sujeito e que se destaca por um processo de silenciamento.

O breve poema contém duas situações de vida, uma advinda da recordação de um tempo mítico, - a infância, e a outra se refere à vivência atual, marcada por um contexto específico de violência contra as liberdades individuais. A ideia dos golpes de ar comparada à interrogativa dos golpes militar contempla a leitura de que viver é enfrentar golpes, contudo, a diferença entre eles reside na visão lúdica dos golpes de ar em relação ao caráter opressivo do golpe militar. E a figura do anjo na infância também nos oferece uma espécie de proteção que

agora não se vislumbra no presente momento. Resta apenas o silenciamento que se expressa no não-dito, pois há duas interrogações fechando o poema. Sobre a formação discursiva do silenciamento, Yvonélio Nery Ferreira, lendo Luiz Vilela, diz que

[...] a censura, forma circunstanciada à determinada condição política em que a palavra livre fica mergulhada no silêncio da imposição de condutas a serem seguidas. Com isso, novamente os sentidos possíveis da linguagem a ultrapassam, advindo, então, do silêncio proveniente dos interditos e das proibições. Nesse contexto, a linguagem produzida em seus mais diversos campos [...] carrega, por vezes, o aparente discurso imposto pelos meios de censura do governo, contudo estão silenciados nessas formas de expressão sentidos outros que ultrapassam a superfície do dito ou expressado, para poderem significar nos não ditos [...]. A censura funciona como método de silenciamento da inserção dos indivíduos em formações discursivas determinadas, ao se comportar como um fato discursivo que se constitui nos meandros dessas diferentes formações discursivas às quais os sujeitos se relacionam. Intrínseco a isso, está o fato de a identidade do sujeito ser subitamente atingida, uma vez que esta se constitui a partir dos inúmeros discursos que a atingem, fazendo com que ao mudar de formação discursiva a linguagem assumira outros sentidos, relegando ao silêncio os sentidos antes estabelecidos (FERREIRA, 2018, p. 115-116).

Nesse excerto, Yvonélio Ferreira está tratando de questões relacionadas às políticas de silenciamento em vários regimes totalitários, mostrando-nos a supressão dos direitos do indivíduo, mas, sobretudo, que o não-dito, nessas ocasiões, adquire sentidos outros, ou seja, o silêncio é também instrumento de resistência. Na poesia seguinte de Cacaso, “Na corda bamba”, dedicada ao poeta Chico Alvim, observamos no título a alusão a uma atividade circense que se tornou um dito popular, pois estar na corda bamba significa manter-se numa situação instável. A mensagem do poema nos remete à poesia que deixa de ser apenas escrita e se lança também à vida. Aqui a leitura pode ser feita pelo viés do movimento marginal que, com suas propostas performáticas de literatura, traz o cotidiano em estado bruto para os poemas, mas, principalmente pela ótica de uma linguagem que, embora celebre a transposição da vida em arte, revela a atitude de resistência quando já não se pode dizer, descortinando sentidos outros nesse processo.

O poema de Chico Alvim também vai questionar alguns acontecimentos comuns à época como o exílio que deixa de ser situação real e passa a tema literário, conforme dissemos anteriormente. No título, uma fala típica de quem está ao telefone. E, logo, a poesia inicia com uma interrogativa: “Está de malas prontas?”. Depois vem o conselho de que se aproveite

bastante, contudo apenas leia jornais e não ouça rádio de forma alguma. Em seguida o desejo “Tudo de bom” é atravessado por “não volte nunca”. A construção desse texto é bem simples, expondo a característica da Poesia Marginal em relação ao aspecto sintético da linguagem. Mas a proposta de frases aparentemente soltas, quase sem continuidades discursivas, aponta para o método de silenciamento comentado por Yvonélio Ferreira. Quer dizer, o poema evidencia essa fala vigiada que se manifesta nas brechas, nas entrelinhas, no não-dito. Então, nestes três poemas, podemos perceber aquilo que vimos acentuando sobre os poetas da geração marginal sobre uma produção irreverente e sem muito rigor formal, mesmo que Cacaso e Chico Alvim venham, posteriormente se desvincular dessa coletividade poética.

Importa dizer que o modo de resistência da Poesia Marginal se difere da resistência apresentada pelo movimento Violão de Rua, uma vez que a resistência se realiza no gesto e na atitude do poeta em passar ao largo do esquema editorial, mas, sobretudo porque os poetas marginais escolhem o deboche, a paródia e o chiste como símbolos de seus textos, delineando uma escrita questionadora e essencialmente performática. Nesse caso, os lampejos de resistência emergem da intensa atividade do poeta em captar a circunstância cotidiana e a transformar em poema; surgem de uma atividade lírica cujo valor simbólico está em ser marginal por opção.

Hoje, quando vamos aos poemas ditos marginais, deparamo-nos com textos que ainda revelam uma desconcertante realidade que ainda se faz presente. De outro lado, há textos que ficaram marcados por uma espécie de realização plena da expressão do sujeito, levando-os ao inconformismo textual específico de um contexto histórico. Nesse sentido, a busca pela avaliação dessas vozes lidas como individualidades pode nos oferecer um novo ponto de vista que reinterprete a Poesia Marginal sob o enfoque de uma arte contemporânea³. E, por isso, a proposta deste artigo em analisar algumas poesias de Aristides Klafke, poeta marginal do movimento paulista. Primeiro porque se trata de um autor menos conhecido da crítica do fenômeno marginal, trazendo outras possibilidades de leitura. E, segundo, porque permite que

³ Em meu trabalho de mestrado, busquei, no movimento poético marginal, a possibilidade de ler seus autores segundo a perspectiva das individualidades, observando essa questão anunciada por Iumna Simon de que muitas vozes ficariam restritas à “realização plena da expressão do sujeito”, muito em voga na década de 1970. Escolhi trabalhar um autor do movimento marginal paulista, Aristides Klafke. Neste autor, fui descobrindo que a visão pessimista da vida não se apresentava apenas pelo dado histórico de repressão, mas figurava como drama particular. Lendo como projeto individual, vislumbrei os problemas e as tendências dessa poesia que se firmou por meio do rótulo geracional. Assim, o posicionamento fatalista e existencial percebido no autor me direcionou a uma crítica mais consistente do discurso de resistência da Poesia Marginal.

vejamos na individualidade poética a premissa da resistência numa amplitude ainda pouco explorada.

Aristides Klafke: a linguagem como resistência

Aristides Sérgio Klafke nasceu na cidade de Paranaíba, estado de Mato Grosso no dia 07 de fevereiro de 1953. Mas não foi em Paranaíba que Klafke iniciou como poeta, mas com a mudança para São Paulo no ano de 1970, onde aconteceria sua primeira participação como escritor em parceria com Arnaldo Xavier na publicação do livro *Pablo*, em 1974. No ano seguinte, Klafke publica trabalhos embasados no aspecto estético-político, VIDALIBERDADE e TERRAAA. Integra posteriormente a coletânea de poesias VENTONOVO editada pela Cooperativa de Escritores de São Paulo. Klafke funda as Edições Pindaíba em 1976, com a participação de Arnaldo Xavier, Souza Lopes e Ulisses Tavares ao publicar o livreto de poemas *Ossos Gerais* e as coletâneas *Nó Cego* e *Cara a Cara*. A partir daí, Klafke efetivamente inaugura sua entrada na cena literária contemporânea em que o vínculo a algumas poéticas tais como a escrita pungente de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, o discurso participante de movimentos como Violão de Rua e as manifestações tardias do Concretismo ainda eram representativas e determinantes.

Aristides Klafke, ao fundar as Edições Pindaíba, assume papel de organizador, supervisor e editor dos trabalhos do Núcleo que, por seu caráter cooperativado, foi se estruturando e passou a atuar de forma mais eficaz. Além da distribuição (principalmente de mão em mão), esse núcleo poético também promovia recitais/debates em escolas, faculdades e outros locais públicos. Diante disso, constatamos que a iniciativa dos organizadores do Núcleo Pindaíba transgredia a simples marginalização editorial da poesia. Sobre a importância do Núcleo Pindaíba, o próprio Klafke, em uma entrevista concedida à revista *Escrita* tece o seguinte comentário:

Somos um núcleo que visa a edição de livros e a promoção de outras atividades literárias, tais como debates sobre a nova literatura brasileira, sobre a responsabilidade política do escritor e recitais de poesia. Esse núcleo é rotativo e é constituído apenas por criadores de arte [...]. A coordenação, a organização desse núcleo é feita apenas por

mim, pelo Arnaldo, pelo Roniwalter e pelo Ulisses. (KLAFKE, 1978, p. 95-99).

A literatura, para o Núcleo Pindaíba, era vista como lugar de construção de ideias, da palavra como instrumento político, de liberdade, de escolha, de afirmação da individualidade. Em 1977, Aristides Klafke e outros poetas do Núcleo iniciam a produção de coletâneas de novos autores. *Contramão*, de 1978, é uma coletânea de poemas de nome bastante sugestivo e aparece no momento em que a marca do medo, da violência e da arbitrariedade ainda se fazia sentir. Aristides Klafke e os demais poetas trazem de modo irreverente as precárias condições com as quais têm de aprender a conviver, indo na “contramão”, sobretudo porque esta deve ser de fato a única forma de gritar, de se perguntar exaustivamente qual a maneira mais adequada de enfrentamento. Em outros termos, a voz de Aristides Klafke, em *O poeta*, responde “ao mundo caduco”:

O poeta

não! não carece de importância o poeta com sua estética
importa o homem, é ele quem possui nas mãos
o arsenal de palavras
a artilharia de poemas

(KLAFKE, 1977)

Nesse poema, destacamos o ponto de vista sobre a tarefa do homem, e não do poeta, em ser o detentor da mudança. Quer dizer, já não se trata de idealizar um lugar de discurso representado pelo poeta como único responsável pela efetiva transformação, pelo combate aos variados tipos de constrangimentos autoritários. Na verdade, percebemos a mesma característica disseminada por outros poetas marginais – a desautorização de um discurso clássico, de uma fala restrita ao gabinete, ou seja, que não se encontra ao alcance das ruas. E o uso das palavras “arsenal” e “artilharia” revelam a energia com que se deseja o enfrentamento. Nesse texto, podemos notar uma espécie de manifesto de Aristides Klafke em relação a todo tipo de tradição, revisando-a sob o aspecto da vivência, da “psicografia direta do absurdo cotidiano”, conforme assevera Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 25).

Aristides Klafke vai registrar o cotidiano que se apresenta por vezes brutal e grotesco e, outras vezes, circunstancial e fatalista, flagrando um sujeito que se interroga

exaustivamente sobre diversos assuntos por meio de uma postura existencialista e pessimista. Existencialista porque busca a assunção de um “eu” dramático que rememora constantemente a complexidade de ser homem no mundo. E pessimista porque não vê saída para os problemas que se apresentam. O cotidiano enquanto dado histórico e o posicionamento existencialista são frequentes na poética klafkiana, de modo que representam o fio condutor desta. A escolha das imagens cotidianas, de um particular momento, mostra uma escritura em torno da crise dos paradigmas estéticos no âmbito do valor cultural institucionalizado. Silvano Santiago, lendo o grupo de Chacal, avalia essa geração marginal por meio da negação da ‘Biblioteca’:

(...) o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal, pois acreditam que se possa desvincular, não só o projeto existencial de um compromisso com a “ordem” na sociedade, como também o projeto literário de um envolvimento com as formas ‘bibliotecáveis’ de literatura. Assim, par a par, caminham um projeto humano e um projeto artístico que se querem *marginais*. (SANTIAGO, 1978, p. 183- 184)

Para Santiago, essa postura mais do que a simples transgressão da ordem institui uma “sensibilidade (...) que se extravasa sob a forma de uma ideologia rudimentar e juvenil, de onde está ausente o caráter *programático* ou *partidário* de outros movimentos de rebeldia social”. Ou ainda, quando assevera que “a biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” (SANTIAGO, 1978, p. 188). Vejamos agora o poema “Os dias”, extraído do livro *Esquina Dorsal*:

OS DIAS

– na cara do tempo o homem fecunda mágoas
atraindo lugares

os dias chegam arrombando, empurrando tudo
emparedando todos
pedindo os documentos
e gritando mãos ao alto

depois de passar os homens em revista
as mulheres na cara
saem em passos cadenciados
arrastando todo mundo
para o fundo

O poema *Os Dias* inicialmente pode ser lido através da hipótese de reconstituição do elemento cotidiano enquanto dado histórico, pois ao trazer o desmascaramento da fala poética, marcadamente eclipsada devido à circunstância histórica, flagra o sentido autoritário em todas as instâncias. Klafke realiza esteticamente um texto que não assume o conformismo da sociedade diante das censuras, mas também não se arrebatava à ilusória satisfação do signo ideologizado. O poema apresenta uma personalização do cotidiano por meio do vocábulo *Os Dias*, seguido do exaustivo gerúndio que não só marca a ação como exprime a violência que perquire minuciosamente os detalhes íntimos, metaforizados nos “documentos”, até o desfecho sem saída na última sentença: “para o fundo”. Interessa-nos apontar uma marca, senão responsável por toda a melancolia do poema, pelo menos o caracteriza e o define dentro de uma poética fatalista. Trata-se da excessiva repetição das vogais nasalizadas e das explosivas, as quais aparecem com certa regularidade e acabam provocando o fechamento sonoro de todo o poema, imprimindo na mensagem o elo extremamente repressor do cotidiano. A partir disso, o efeito expressivo do poema *Os dias* provém de uma imagem acústica em que a repetição exaustiva do gerúndio aliada à fonética vai promovendo uma imagem de fechamento ao longo do texto: “arrastando todo mundo / para o fundo”. Tal sonoridade nos leva a perceber o sentimento de sufocamento do sujeito lírico, sintomático em outros poemas de Klafke.

A noção de resistência aqui se exprime na denúncia de um cotidiano mascarado que se aproxima “arrombando, “empurrando”, “emparedando”. Portanto, revela uma dimensão autoritária, expressa sintomaticamente na batida, no conflito “de passar os homens em revista/ as mulheres na cara”, inerente de toda prática coercitiva, embora o traço revelador esteja na provocação encolerizada do sujeito lírico que desnuda esse ambiente cotidiano opressor na própria elaboração discursiva. Outro fator relevante é a antropomorfização dos dias no poema de Klafke, o que dá corpo e ação ao poder.

Nesse poema, Klafke desnuda o processo de desentranhamento do cotidiano que se espelha numa ênfase reflexiva. Será por meio do imaginário que o poeta encontrará formas de dizer sobre o impasse do escritor que, inserido em várias situações agônicas, terá de assumir o seu modo de enfrentamento. Com isso, o poema “Os dias” traduz a vivência do poeta em circunstâncias de repressão, todavia, conduz também à constante banalização do cotidiano que o “progresso” operou de modo vertiginoso nas grandes

idades. A noção de resistência, neste poema de Klafke, pode ser lida na postura do sujeito lírico pessimista, de um sujeito marcado por dramas, levando o seu leitor à desesperança e ao abatimento.

A ideia dos lampejos de resistência, segundo estamos lendo as propostas poéticas da década de 1970, é caracterizada neste poema sob um novo prisma. Embora o tom do texto se direcione ao sufocamento dos sujeitos, a mensagem em “Os dias” declara a condição asfixiante e, de certa forma, a denuncia. A partir do aprofundamento no método agressivo do cotidiano, a exposição daqueles que são revistados, emparedados e empurrados é sentida de forma aguda, intensa. E, desse modo, o drama individual passa a drama coletivo, prefigurando um lugar de discurso de resistência. Semelhante a este poema, “Idade”, também de *Esquina Dorsal*, apresenta a recorrência do drama existencial. No poema “Idade”, o discurso poético foca numa questão relevante ao período – a memória, pois “sobrelewa, nos 70, a necessidade imperiosa de registrar, em prosa ou em verso, a memória do tempo – memória da resistência”, afirma Wilbert Salgueiro (2002, p. 37). Vamos ao poema:

IDADE

nasci num dia manso também noite
 envolvido pela abundância de ossos
 e de corpos em silêncio.
 sob o áspero olhar de um pai
 desnecessário,
uma mãe pronta, sem vestidura.
 num deserto breve, claro
num tempo carregado de piolhos

O sujeito lírico, num tom reflexivo e nostálgico, reconstrói pela memória as marcas de seu nascimento por meio da consciência que tem da vida. A síntese que faz dos elementos como pai, mãe e tempo do nascimento acentua no discurso poético as referências de um tempo agonizante, por meio de imagens como “nasci [...] envolvido pela abundância de ossos/ e corpos em silêncio”, “[...] áspero olhar de um pai / desnecessário”, “mãe pronta, sem vestidura”, “tempo carregado de piolhos”. Os versos “envolvido pela abundância de ossos/ e de corpos em silêncio” revela a intensificação da imagem do sujeito que está envolvido de coisas mortas, cerceado pela dureza manifesta alusivamente *nos ossos* e pelo excesso de *corpos* silenciados. A imagem é

cadavérica, sem vida, reduzida à imobilidade e à mudez.

O poema “Idade” traz, metaforicamente, a constatação dramática do eu-lírico diante da circunstância que se lhe apresenta desde o nascimento, “num tempo carregado de piolhos”. “Idade” traz à tona questionamentos de valores morais e de valores como o nascimento de uma outra fala poética. Por esse ponto de vista, Klafke estaria negando sua família literária em busca de uma escrita singular, já que sabe o quanto o patriarcalismo poético é áspero, duro de enfrentar. Assim, a fala poética que nasce sem uma hereditariedade necessária é uma das características que Aristides Klafke retoma de modo recorrente. A referência ao dado histórico pode ser uma das leituras, haja vista a menção aos ossos, aos corpos e ao silêncio, todavia, vê-se o nascimento de uma fala poética que resiste, novamente, por meio da denúncia do ambiente acachapante, isto é, nasce em um tempo marcado pela rigidez e pela quietude sombria, mas procura ser a fala que se opõe, a fala que não se contamina, a fala que prefere resistir assumindo o viés pessimista, por vezes, fatalista.

Nesse sentido, voltamos à nossa interrogativa inicial a respeito da condição de resistência, lida a partir da proposta dos lampejos dos vaga-lumes. Georges Didi-Huberman pergunta: “os vaga-lumes desapareceram todos ou eles sobrevivem apesar de tudo?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 8). É também a nossa pergunta se o modo de resistência das poéticas dos anos 60 e 70 se desintegrou ou se ele se transformou em facetas várias de enfretamento, tais como a luta de direitos advinda de movimentos pela diversidade, questão de gênero, e antirracismo? No momento atual, vivenciamos situações deploráveis de intolerância, as quais ocorrem com frequência no meio virtual, isto é, há um tom discursivo de violência ganhando visibilidade nas redes sociais. Com isso, a semântica do discurso autoritário ainda permanece circulando. A semântica do desrespeito à escolha de orientação sexual, a semântica do ódio a pessoas que conquistaram lugares que, aparentemente, seriam resguardados a outras, a semântica da discriminação. Quer dizer, sob outro viés, percebemos a promoção de um discurso autoritário feito por pessoas consideradas “do bem”. Nesse sentido, a tônica, apresentada por Klafke em seus poemas, nos conduz à constante reflexão nos modos infinitos do coagir.

Assim, a leitura dos poemas klafkianos permite que vejamos os absurdos dos discursos autoritários por uma lente existencialista. E nos oferece a recordação de que

há “seres humanos que se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes”, segundo assevera Didi-Huberman (2011, o. 23) e, portanto, as falas que resistiram ao regime ditatorial nos idos de 60/70 apresentam suas ressonâncias, sobretudo, na reformulação constante da sociedade. Evidente que a resistência lida em “Violão de Rua” e na “Poesia Marginal” já não se encontra na fala poética hoje, ou seja, um dizer que leva a práxis revolucionária e o outro ao desbunde como forma de embate. Vê-se que a fala poética hoje promove reflexões sobre os direitos humanos, sobre os sentidos básicos da existência, sobre todos os tipos de marginalização, embora não apresente um projeto coletivo como nas tendências poéticas de 70. Mas, há a presença da luta incansável daqueles que enfrentaram os processos de silenciamento, lembrando-nos de nossa humanidade. A fala do professor Antonio Candido não nos deixa esquecer que a literatura é o que nos humaniza em sentido profundo: “[...] Assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (CANDIDO, 2004, p. 175). Os lampejos não foram destruídos. Sobrevivamos!

Referências Bibliográficas:

AREAS, V. **Não quero prosa**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. (Coleção Matéria de Poesia).

BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos culturais da juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.

BRITO, A. C. **Lero Lero**. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Ás de coleite)

CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERREIRA, Y. N. **O silêncio incessante em narrativas de Luiz Vilela**. Curitiba: Appris, 2018.

Revista Communitas V2, N4 (Jul/Dez – 2018): Reflexões sobre escravidão moderna, migrações e ditaduras na literatura contemporânea

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

____. **26 poetas hoje**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

KLAFKE, A. **Contramão**. São Paulo: Pindaíba, 1978.

____. De mão em mão. **Escrita**. São Paulo, ano IV, 28, p. 95-99, 1978.

____. **Esquina Dorsal**. São Paulo: Pindaíba, 1978.

PAULA, T. P. **Violão de Rua: canto de uma utopia romântica**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2009.

PAZ, O. **Os signos em rotação**. 3. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALGUEIRO, W. C. **Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Espírito Santo: EDUFES, 2002.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Violão de Rua – Poemas para a liberdade. Organização de Moacyr Félix. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 1, 1962.

Violão de Rua – Poemas para a liberdade. Organização de Moacyr Félix. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 3, 1963.