

O CIRCO COM VÁRIOS PICADEIROS: SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE MARGEM E CENTRO NA POESIA DO PÓS-MODERNISMO

Rafael Campos Quevedo
Mestrando em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Argumentação em torno da idéia de **marginal** aplicada ao âmbito da pós-modernidade, apontando para o fato de tal caracterização só ser possível dentro de um contexto eminentemente moderno onde os lugares de **centro** e **margem** encontram justificação a partir de uma concepção histórica específica e, conseqüentemente, de um conjunto de valores que legitimam tal arranjo.

Palavras-chave: Marginal, Centro, Moderno, Pós-moderno, Transgressão.

Abstract: Argumentation around the idea of **marginal** applied to the range of post-modernity, pointing to the fact that such characterization can only be possible within a context eminently modern where **center** and **margin** find justification departing from a specific concept of history and, consequently, from a group of values that legitimate such arrangement.

Keywords: Marginal, Center, Modern, Post-modern, Transgression.

No primeiro decênio do século passado, o poeta paraibano Augusto dos Anjos trouxe à cena uma poesia inspirada na experiência do concreto, explorando o domínio da vida mundana e o espetáculo da decomposição da matéria orgânica, mantendo-se assim **à margem** de uma poética vigente em seu tempo que era de serviço ao belo e aos sentimentos **altos e nobres** da alma humana.

O poeta não pôde ver em vida, no entanto, a ação da força centrípeta que deslizou sua obra do limbo para o lugar de monumento de nossa poesia. Aos olhos dos modernos (como Ferreira Gullar, só para usar o exemplo mais significativo), Augusto dos Anjos passa a ser o primeiro a profanar com o escatológico do seu verbo a poesia **sorriso da sociedade** da época e a rebaixar a prática do culto ao belo para o lugar da experiência mundana, ainda que para isso não se negue a mostrar as vísceras e o excremento, numa iconoclastia poética sem precedentes contra as mistificações parnasianas, mostrando o homem menos como o ponto

alto da criação humana do que um **produto do carbono e do amoníaco**. A crítica moderna, ao olhar em retrocesso, encontra em Augusto um precursor de suas bandeiras e não hesita em coroá-lo com um lugar na nossa história literária. O poeta do *Eu* passa, então, da situação de pária a cânone, do lugar de marginal ao de grande nome da **linha evolutiva** da poesia brasileira.

O exemplo de Augusto dos Anjos é bastante significativo para trazer à discussão dois pontos iniciais para o problema da idéia de marginalidade. O primeiro deles é que o lugar do **marginal** será sempre relativo a um outro que se pressupõe como **centro**, ao passo que a fixação dos lugares de centro e periferia depende de um sistema axiológico subjacente ao que é considerado, no caso em questão, poético e não-poético. O segundo ponto, de uma certa forma implicado no primeiro, é que esses lugares são reajustáveis desde que, para isso, haja uma alteração no sistema axiológico sobre o qual essa relação margem-centro está estribada.

A relação de forças que se dá no trabalho de cristalização desses lugares, assim como no reajustamento dos mesmos, é geralmente descrita da seguinte forma: primeiro tem-se uma determinada atitude que se irrompe contra uma dada ordem de coisas estabelecida para, em um segundo momento, esse mesmo ímpeto subversivo ser assimilado, ele mesmo, como uma nova ordem. É a passagem do revolucionário para o *establishment*. Essa discussão pode ser observada em Jameson a respeito das forças assimiladoras por parte do social:

O modernismo anterior ou clássico foi uma arte oposicionista; emergiu dentro da sociedade comercial da era dourada como escandaloso e ofensivo para o público da classe média – feio, dissonante, boêmio e sexualmente chocante. (...) Se fizermos, então, um súbito retorno aos dias atuais, poderemos aquilatar a imensidão das mudanças culturais ocorridas. Não apenas Joyce e Picasso já não são esquisitos e repulsivos, como tornaram-se clássicos e agora nos parecem bastante realistas. Enquanto isso, há muito pouco na forma ou no conteúdo da arte contemporânea que a sociedade contemporânea considere intolerável e escandaloso. As formas mais ofensivas dessa arte rock punk, digamos, ou o que é chamado material sexualmente explícito – são todas impassivelmente aceitas pela sociedade e mostram-se comercialmente bem sucedidas, ao contrário das produções do antigo modernismo canônico (JAMESON, 1993, p. 41-42).

Ou, em *Cultura Pós-Moderna* em que Steven Connor aponta para uma outra forma de neutralização do transgressor, dessa vez por parte da academia:

A história da ascensão da academia a mediadora da cultura contemporânea no século XX costuma prestar-se a uma narração sardônica. No tocante à sua relação com a cultura, representa-se a academia, de modo geral, como meio pelo qual as energias experimentais da cultura de vanguarda da primeira parte do século foram formuladas, controladas, contidas, mercadejadas e canceladas. (CONNOR, 2000, p.18-19)

Tudo se passa como se, no momento em que aquelas forças artísticas fossem trazidas para o âmbito da investigação teórica, elas se esvaziassem da própria característica que lhes dava razão de ser, a atitude revolucionária. A esse respeito, basta pensarmos que o poeta Augusto dos Anjos só esteve um dia na condição de **periferia** da poesia brasileira quando esta pressupunha um sistema valorativo que afirmava o discurso poético enquanto culto ao belo e aos **temas elevados**. A partir do instante em que a Semana de 1922 decreta que a poesia deixa de servir à beleza¹ e deve ocupar-se com o mundo (trazendo portanto uma reconfiguração axiológica), foi só uma questão de tempo para que o poeta paraibano fosse elevado a um lugar de destaque (**centralidade**) na nossa poesia, encontrando até mesmo um período histórico que o acomodasse: pré-moderno.

Do período que vai da chamada fase heróica do modernismo brasileiro até o advento das vanguardas experimentais segundo a acepção usada por Gilberto Mendonça Teles, ou seja, dos anos 20 até a segunda metade de 1950, embora possamos constatar uma considerável variedade de propostas poéticas, todas elas se encontram ajustadas a um mesmo pano de fundo comum que é a idéia do projeto modernista.

Falar desse período da nossa poesia em termos de projeto não significa tentar meter a história em um mero esquematismo didático nem muito menos pensar nas produções desse período a partir de um ponto de vista homogeneizador. A idéia de projeto, tal como a concebemos, não implica uma tentativa totalizante, mas entende a existência de um horizonte norteador da atitude estética dos vários movimentos que compuseram esse período. Tendo em

vista que para toda ação existe um valor que a norteie, da mesma forma, tal como dissemos, à atitude modernista estava subjacente um determinado sistema axiológico.

Para o estabelecimento do moderno é fundamental a atitude vanguardista. O modernismo brasileiro começa e termina por empreendimentos de grupos de vanguarda. A vanguarda é a ação programada que visa a adulteração dos valores sobre os quais uma determinada época funda sua experiência artística. Nesse sentido, toda vanguarda é histórica na medida em que se posiciona frente a um passado que pretende rejeitar por considerar que ele já não representa a verdadeira expressão de um presente histórico ou que estagnou o progresso de evolução de uma determinada arte. Quando, em meados de 50, surgem as primeiras reivindicações da poesia concreta paulista, o teor de suas prerrogativas lembra muito a voz dos fundadores do nosso modernismo, basta lembrarmos de suas bandeiras em comum como, por exemplo, a busca por uma poética nacional e pela liberdade na experimentação formal.

A idéia de projeto fica bem definida se considerarmos que a poesia brasileira do período em questão tinha como pressupostos básicos os seguintes aspetos: 1- uma concepção de tempo como linearidade histórica: passado-presente-futuro; 2- o tempo atrelado a um referencial axiológico: passado deve ser rejeitado (ruim) com vistas a um futuro que se almeja (bom); 3 – o produto estético reflete o seu produtor e, conseqüentemente, o tempo em que ele se insere. Nesse sentido, uma arte caduca espelha uma defasagem do próprio homem que a concebe, não o homem individual, mas um dado espírito da época, que se apresenta ainda preso a padrões ultrapassados de sensibilidade.

A contribuição do movimento de poesia concreta vem ser decisiva para os rumos do modernismo brasileiro. Caudatários dessa mesma esteira histórica, os concretistas visavam esporear o processo de evolução da nossa poesia que se encontrava, segundo eles, esmorecida em comparação ao seu surto inicial. Os concretistas falavam de um desvirtuamento, segundo o qual os valores fundantes do modernismo, a saber: liberdade formal, rejeição da palavra como ornamento, busca de uma poética do homem e do mundo concretos e busca de uma poética nacional, deram lugar a uma fetichização da palavra que não passava de uma outra modalidade da atitude parnasiana.

Assim, esgrimando contra uma poesia moribunda, os concretistas propunham que qualquer revolução estética naquele momento deveria passar por um remanejamento formal, daí a frase de Maiakovski tomada de empréstimo e incorporada ao manifesto: **sem forma revolucionária não há arte revolucionária**. A solução foi a destituição do verso tradicional na medida em que este era o elemento mais emblemático de uma poética que deveria ruir para ceder lugar a uma arte que fosse coerente ao homem verdadeiramente moderno (leia-se: o homem da sociedade industrial). A poesia visual viria corrigir essa inadequação.

A poesia concreta, como sabemos, gerou dissidências. Do final dos anos de 1950 até 1967, ano de encerramento de um outro movimento de vanguarda originado do movimento concretista, o poema-processo, muitos foram os debates e muitas as discussões (muitas delas ferinas e verborrágicas) em torno de um mesmo cerne: a experimentação. O poema processo caracterizou-se, como se sabe, pela proposta de uma poesia que dispensasse a própria palavra, elemento considerado comumente a própria matéria da poesia.

Lembrando Zygmunt Bauman em seu livro *Mal-Estar na Pós-Modernidade* referindo-se ao esgotamento das possibilidades de transgressão das vanguardas: “Mais cedo ou mais tarde, tinha-se de alcançar o muro: o fornecimento de fronteiras para a transgressão e de modelos para violação era tudo menos infinito.” (BAUMAN, 1998, p. 126-127), podemos dizer que, se o que animou o espírito dos nossos poetas na década de 60 foi a radicalização formal, ou seja, aprofundar cada vez mais a desagregação dos elementos de linguagem como o verso, a sintaxe, a estrutura interna da palavra e no final a própria existência da palavra na folha, menos do que levar a uma “resolução” dos problemas estéticos do modernismo (que era o que a princípio se propunha) chegou-se a um efeito de esgotamento que, não seria arriscado dizê-lo por razões que defenderemos a seguir, talvez até o presente momento não tenhamos conseguido nos reerguer.

As vanguardas experimentais, com o intuito de aprofundar os anseios do projeto modernista no Brasil, levaram ao esgotamento esse mesmo projeto. Acima dissemos que essa idéia de projeto estava fincada em determinado sistema axiológico a partir do qual os lugares de

centro e margem poderiam ser arrumados. Após as empreitadas de uma vanguarda como o poema-processo por exemplo, ou melhor, após a homologação, digamos assim, da crítica universitária quanto a essas vanguardas, como deliberar o que é e o que não é poesia? Como definir com tranqüilidade as fronteiras entre a arte pictórica e a arte poética depois de um neo-concretismo ou do próprio poema-processo? Em que parâmetros é possível se pensar a questão da expressão, uma vez que desde o concretismo a poesia é destituída de um **eu** para dar lugar a um objeto estético impessoal (um outro estudo poderia testar a pertinência dessa premissa com as discussões sobre morte do autor – Foucault, Barthes, etc. – que viriam pouco tempo depois)? Muitos seriam os aspectos a serem levantados, aqui nos interessa propriamente a questão da idéia de marginalidade na poesia.

A geração seguinte (anos 70), a qual se costuma chamar **geração do desbunde**, viveu sob o signo desse esgotamento. Hoje vemos que muito embora os chamados **poetas marginais** não se identificassem com os complexos problemas teóricos trazidos pela poesia anterior, muito menos se preocupassem em resolvê-los, a atitude por eles adotada em muitos aspectos é decorrente dos acontecimentos que eles diziam não terem vínculo algum.

Ao dizermos que o modernismo chegou ao seu esgotamento, não estamos sugerindo que se trata apenas de uma ruptura de ordem interna dentro da própria idéia de moderno a partir da qual o **novo** pudesse tomar lugar daquilo que fosse abandonado. Se assim falássemos estaríamos pensando a partir da lógica da modernidade (aquela que Octavio Paz denominou **tradição da ruptura** e que Compagnon aponta como o paradoxo moderno do **prestígio do novo**) e não faria sentido falar do seu esgotamento. A questão, porém, é que os próprios parâmetros de **ordem, modelos, rupturas**, etc. é que sofreram esvaziamento. Quando não é mais possível a aplicação das mesmas categorias de pensamento para dar conta de uma determinada conjuntura e ainda, quando as próprias idéias de **categorias** ou de **pensamento** (no sentido tradicional) são submetidas a um questionamento que beira o descrédito, estamos diante de um âmbito de debate que vem sendo chamado de o debate teórico sobre a pós-modernidade².

Quando se coloca a **poesia marginal** dos anos 70 como o ponto de partida da atitude pós-modernista na poesia brasileira (como por exemplo: SANTOS, apud CAMPADELLI, 1995, p. 10) cai-se no perigo de incorrer em pelo menos dois consideráveis equívocos. O primeiro deles é o de se supor que o pós-modernismo tenha sido o momento cultural que se sucedeu ao modernismo ocupando o lugar deixado por sua morte; ou seja, pensa-se no pós-modernismo enquanto ruptura, total e em bloco, com o modernismo. O segundo consistiria em supor que as características hauridas da produção poética da geração 70 por si sós coincidiriam com um conjunto de elementos que a teoria contemporânea teria elegido como próprias da arte pós-moderna; ou seja, incorrer-se-ia no erro da mera identificação de características da poesia marginal com o rótulo pós-modernismo sem a devida acuidade para com os pressupostos daquilo que se está examinando.

Tais características poderiam ser resumidas da seguinte forma: 1- a poesia marginal representaria a insurreição das minorias subjugadas por uma tradição literária academicista, elitista, burguesa, etc.; 2- a poesia marginal explodiria a austeridade da poesia acadêmica pelo uso de vocabulário coloquial, chistes e ditos de humor sem qualquer pudor inclusive de apelar para o chulo e o obscuro; 3 – a poesia marginal estaria livre para abusar das experimentações formais de linguagem; 4 – pelas razões 1, 2 e 3 a poesia marginal seria transgressora social, política e literariamente; 5- por essas, e talvez outras razões, a poesia marginal teria dado o passo decisivo para o estreitamento das relações entre o **elevado** e o **popular**.

É bom lembrar que o intuito aqui não é o de verificar se tais atribuições concernem ou não ao conjunto das produções desse período, muito menos o de avaliar a pertinência ou não (como bem fez Glauco Mattoso) do adjetivo **marginal** aos poetas e poesias daquela época, mas sim o de mostrar que tais características, tal como são apresentadas, são insuficientes para atestar a existência de uma atitude pós-moderna em nossa poesia na medida em que tais procedimentos e realizações podem ser vistas perfeitamente como imantadas aos procedimentos modernistas.

Deixemos para adiante a característica n.1 e comecemos pelas 2 e 3.

O uso do coloquial e do riso em detrimento da formalidade e da austeridade, assim como a reivindicação da liberdade no campo das experimentações formais são bandeiras não só típica como também essencialmente modernistas. Elas fazem parte daquele pano de fundo ou horizonte de ação que acima dissemos se tratar do modernismo enquanto projeto. Por detrás dessas bandeiras está em jogo a oposição axiológica que tende a condenar a subserviência do verbo ao canto das **coisas elevadas** e a reclamar pela poesia do humano, do prosaico e do concreto. Como viabilização da linguagem **deste** mundo estaria o ultraje para com os padrões da norma culta, assim como o total abandono de normas prefixadas para a expressão artística, temas estes, como já dissemos, essencialmente modernistas.

Com relação à 4^a característica, nada mais moderno do que a idéia de transgressão. Concordamos com A. Kaplan quando diz:

É melhor reservar o termo ‘transgressão’ para textos que funcionem da maneira defendida por Brecht e Bakhtin, cujas teorias derivaram de pensadores modernistas canônicos como Hegel, Nietzsche, Marx e Freud. Estes últimos estabeleceram paradigmas que, de um modo ou de outro, dependiam de oposições, embora cada qual tenha construído diferentes tipos de processos para lidar com (ou, em alguns casos, elaborar) as oposições. Assim, vê-se que o pós-moderno e a transgressão são conceitos teóricos incompatíveis (KAPLAN, 1993, p.13).

Também Linda Hutcheon dirá insistentemente em seu *Poética do Pós-Modernismo* que o impulso da literatura pós-modernista (no livro em questão ela trata mais especificamente da narrativa) seria movido menos por um desejo transgressor seja no âmbito político (como poderia ser o caso da literatura **engajada** ou **panfletária**) seja no âmbito estético (romper com as formas obsoletas e propor novas formas de expressão, como as vanguardas) e mais por um interesse de, através de recursos como a auto-referencialidade e a paródia, mostrar o caráter ideológico das **verdades objetivas** como história, centro, metafísica, sujeito, objetividade, etc. questionando, assim, a legitimidade da hegemonia das **narrativas mestras**. Isso será retornado ao final deste artigo.

A diminuição do abismo entre arte popular e arte de elite (tópico 5), apontada por alguns autores como um dos sintomas da mudança cultural pós-moderna, não nos parece uma conquista da poesia marginal ou da arte pós-modernista de um modo geral. Sendo um acontecimento já previsto, e até premeditado pelos modernistas (basta lembrarmos dos estudos de Mario de Andrade da cultura popular brasileira aliado ao seu amplo conhecimento artístico europeu e acadêmico) a questão arte popular & arte de elite surge como efeito não só de fatores intrínsecos à arte mas também, ou talvez até principalmente, por fatores alheios a ela. Estamos nos referindo às já mencionadas forças assimiladoras por parte dos estudos acadêmicos e da sociedade de consumo.

É a própria academia quando traz para o centro do seu interesse manifestações tidas até então como estranhas ao universo artístico tal como ela costumava concebê-lo, que promove o estremecimento da hierarquia do alto e do baixo em termos artísticos. O interesse recente da teoria por manifestações como o *rock*, o tropicalismo, o *rap*, os programas de TV, os vídeo-clipes da MTV, a moda, etc. concorre mais para essa indefinição de fronteiras do que propriamente essas manifestações artísticas que continuaram apenas seguindo seus próprios movimentos. Por um outro lado, não raro vemos a mídia incorporar às suas técnicas de propaganda consumista procedimentos que tiveram origem em vários setores da arte moderna (principalmente nos movimentos de vanguarda) e pós-moderna.

No caso das vanguardas que, segundo Bauman, tenderiam intencionalmente a uma distância das massas como prova de que suas idéias estariam adiante do próprio tempo em que elas se encontravam, elas também foram vítimas da assimilação pela sociedade de consumo tornando-se mero artigo mercadológico:

Logo se teve conhecimento de que todo aquele que desejasse informar seus pares sobre seu progresso no mundo e tivesse meio de fazê-lo facilmente decorando sua residência com as últimas invenções das artes da linha de frente, que desafiavam e amedrontavam os mortais comuns e não-refinados. (...) A arte de vanguarda foi absolvida e assimilada não pelos que (sob sua influência nobilitadora) se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aquelas pessoas que desejavam aquecer-se na glória refletida do recôndito, exclusivo e elitista (BAUMAN, 1998, p.126).

Ainda na esteira da argumentação de Bauman, a transformação mais profunda entre moderno e pós-moderno está na alteração da perspectiva histórica que subjaz a essas duas conjunturas culturais. Enquanto o projeto modernista obedecia a uma história linear, a partir da qual era possível o estabelecimento da lógica da não-identidade e das oposições binárias (do tipo e/ou) e, portanto, era possível se falar em evolução das formas, em novo e velho, cânone e marginal, o pós-moderno seria marcado pela insustentabilidade desse mesmo arranjo (ao invés da não-identidade a lógica da diferença, no lugar do e/ou o e/e também) e dessa mesma visão histórica. Bauman atribui esse efeito, no campo das artes, à radicalização dos projetos de vanguarda, “chegou o momento em que não havia nenhum lugar para onde ir” (BAUMAN, 1998, p. 127). Da mesma forma que viemos falando até aqui que a possibilidade de hierarquias axiológicas que possibilitam eficientemente o estabelecimento do que é e do que não é arte e do que é arte boa ou má está ligado a uma definição prévia desse arranjo tipicamente moderno, a arte pós-moderna sofreria da falta de referenciais para o estabelecimento desses juízos de valor. A definição das linhas demarcatórias possibilitada pelo olhar cultural moderno cederia lugar a uma pulverização de **lugares** do artístico e à conseqüente impossibilidade de fixação de critérios de valor válidos universalmente. A pós-modernidade seria “o cenário em que a sincronia toma o lugar da diacronia, a co-presença toma o lugar da sucessão e o presente perpétuo toma o lugar da história, (...)” (BAUMAN, 1998, p. 127).

O contexto cultural contemporâneo, portanto, não é mais o mesmo daquele de cinquenta anos atrás, ou seja, aquele de antes do advento das últimas vanguardas modernistas no Brasil. Poderia fazer algum sentido, ainda para a poesia marginal dos anos 70, repudiar publicamente escritores “canônicos” como Drummond e isso servir como uma legítima contestação contra um padrão estético e em prol de um reconhecimento das margens. No entanto, já era quase evidente que o inimigo já não era tão facilmente localizável. O próprio Drummond já não representava mais esse baluarte dos bons costumes na nossa literatura, já não se podia vê-lo como sentinela das formas puras, guardião da Poesia.

De Oswald à poesia concreta, a poesia dita elitista e a poesia dita popular tiveram suas linhas demarcatórias quase que totalmente apagadas. Se por um lado há justiça na acusação de elitismo contra os concretistas (seguramente na produção teórica que acompanhava suas

realizações estéticas), por outro não podemos ignorar quão perto do popular se colocou boa parte de suas produções artísticas (o que comprova o uso – e abuso – de seu potencial visual transformado em função apelativa pela propaganda comercial).

Não obstante essa liberdade estética tanto no âmbito formal (o ‘como dizer’, apelo a toda possibilidade de uso das potencialidades do signo verbal, permissão para o uso do coloquial e do chulo) quanto no plano do conteúdo (indiscriminação entre assuntos poéticos e não-poéticos) ainda hoje encontramos a vigência do discurso da marginalização poética.

Ao iniciarmos este artigo com o exemplo do poeta paraibano Augusto dos Anjos, pretendemos assinalar a relativa facilidade, no começo do século passado, em se identificar o que era poético e o que não o era, assim como o que era uma boa poesia e o que era uma poesia ruim. Dentro dessa configuração e, por consequência dela, o predicado de marginal poderia cair bem ao exemplo de Augusto.

Mas depois do acontecimento modernista marcado por dois momentos vanguardistas de enorme potencial de ruptura (os da semana de 22 e os dos anos 50 em diante) e, somado a isso, o acirramento das forças cooptativas da sociedade de consumo e a abertura da academia para formas não-canônicas de expressão estética, como perceber as marcações de terreno que delimitam o centro e as margens, o elitista e o excluído?

O fato é que esses termos ainda possuem uma relativa vigência nos tempos atuais e o uso deles parece partir de uma necessidade de se preservar o lugar da contestação dos discursos minoritários sobre os discursos hegemônicos. Não vemos efetivamente um problema em grupos minoritários contestarem uma situação de opressão (e tanto mais interessante se o fazem dentro de uma elaboração artística) e reclamarem por uma história que não seja tão somente a história dos vencedores. Mas há de se reconhecer que, dentro de uma leitura pós-moderna tal como a que estamos utilizando (seguindo a linha de Bauman, Kaplan e Hutcheon, e até do que dizem alguns de seus antagonistas como Eagleton e Jameson) os termos do problema ganham um sentido diverso.

Segundo Hutcheon, o mérito do discurso da pós-modernidade (no que ela depreende da análise de vários romances pós-modernos) é o tipo de questionamento lançado sobre as categorias fundamentais da modernidade ou “ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (HUTCHEON, 1991, p.84).

Tal questionamento é feito não através de uma atitude de tentativa de negação ou aniquilamento dessas categorias, o que significaria recair no mesmo procedimento do qual esse discurso se servia, mas sim de revelar o caráter de ficção existente neles:

Charles Newman declarou, de forma bastante polêmica, que “o pós-modernismo reflete menos uma incerteza radical do que uma irrefletida suspensão de julgamento” (1985, p. 201), mas, por ser tão categórico, ele não percebe o sentido exato do empreendimento pós-moderno. Não se trata de incerteza nem de suspensão do julgamento: ele questiona as bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? O pós-modernismo assinala menos uma “desintegração” ou uma “decadência” negativa da ordem e da coerência (Kahler 1968) do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência” (HUTCHEON, 1991, p. 84)³.

Nesse sentido, determinados discursos da atualidade, ainda atrelados às práticas modernistas de **contestação**, **terrorismo literário** e **manifesto**⁴ longe de integrarem o discurso do ex-cêntrico no tipo de questionamento assinalado por Hutcheon a partir do qual o centro passaria a ser desmascarado como uma mera ficção (“necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção” [HUTCHEON, 1991, p. 85]), ao contrário, endossam a idéia de um centro único e, além disso, opressor, hegemônico e elitista, que é o responsável pela condição de minoridade e esquecimento a que essas manifestações encontram-se relegadas.

Tal forma de pensamento está condicionada à lógica (tão usada pelo modernismo) da não-identidade e das oposições, que leva às famosas exclusões binárias do tipo ou/ou e de toda uma axiologia subjacente a ela. Assim, através dos termos de Ferréz, continuamos a encontrar referências, por exemplo, aos “inimigos” (“mó satisfação em agredir os inimigos” – ato 2) e à “revolução” (“a revolução será silenciosa” – ato 3). Tal inimigo nos dá a entender o

autor, seriam todos aqueles que não fazem parte da minoria (“que é maioria”), portanto, todos aqueles que de uma maneira ou de outra, enquadram-se no “sistema” (“o padrão deles – leia-se sistema – já está montado, defendem suas vidinhas banais com tudo que podem, escrevem sua estória elitizada e perpetuam a miséria geral(...)” – ato 3).

Paradoxalmente, ao lado da atitude de revolta contra o centro, há a declarada aspiração a integrar-se a ele, seja pela via do cânone literário em forma de reconhecimento crítico: “(...) estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados.” (ato 1) ou, como podemos perceber na menção ao prêmio recebido por uma das instituições que provavelmente representariam o centro atacado por essa literatura marginal: “ganhamos até prêmios, como o da A.P.C.A. (Associação Paulista de Críticos de Arte), melhor projeto especial do ano.” (ato 2), e ainda, embora afirmando: “não precisamos de cultura na periferia, precisamos de cultura da periferia” (ato 3), a manifestação do desejo de fazer parte dos centros acadêmicos: “vamos evoluir e que cada talento que está no gueto não seja algemado um dia, e sim, tenha estudado na melhor universidade do país (...)” (ato 3)

Some-se a esse paradoxo o fato de os textos de Ferréz reivindicarem à literatura marginal o estatuto de autenticidade cultural: “o Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria” (ato 1) ou “hoje não somos uma literatura menor (...), somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos” (ato 2) e ainda “contamos com o dom de ter toda a essência” (ato 3).

Ora, mas não teria sido em virtude desse mesmo anseio de estabelecer o **autêntico**, as **essências** e as **raízes** que as grandes narrativas tornaram-se totalitárias, negativamente homogêneas e violentamente insensíveis às alteridades?

Decerto que não estamos negando que exista o centro e que ele não tenha servido, durante muito tempo, como o lugar da autoridade e que a partir dele muitos outros **lugares** tenham ficado invisíveis, muitas vozes abafadas. Contudo, este centro, hoje, não é mais um monóli-

to geometricamente bem definido nem muito menos o decálogo das postulações estéticas universais. Por razões que abordamos neste texto, o centro tornou-se (ou está em vias de tornar-se) algo difuso, entrecruzado, cheio de reentrâncias e de fissuras, na iminência de desmembramento em continentes distintos. Diante desse centro difuso, a literatura marginal advogada por Ferréz (que, neste caso, passaria a não ser mais **marginal**) deixa de ser também o lugar do contradiscurso e da contrapartida literária para ser mais uma voz na polifonia (quase celeuma) dos vários atores que compõem o cenário cultural pós-moderno.

Nesse sentido, poderíamos nos perguntar, como pensar a possibilidade da função contestadora, combativa (quicá revolucionária) da poesia (ou da arte de um modo geral) contemporânea?

Pensamos que a dificuldade de se estabelecer uma resposta definitiva a essa questão está no fato de que ainda não temos distanciamento temporal suficiente para medirmos os efeitos desses deslocamentos e dessa nova geografia dos discursos culturais e artísticos. Correndo todos os riscos que podem advir de pensarmos essa questão de dentro do próprio fluxo dos acontecimentos a que ela se refere, entendemos que a poesia não estaria perdendo seu potencial de contestação em virtude dessa dinâmica, muito menos tornando-se inócua ou conservadora. Apenas vemos que a mudança dos **lugares** de discurso concorre para o advento de uma outra forma de contestação do lugar historicamente dado como centro.

A intensificação dos vários pontos de irradiação discursiva, cada qual fazendo emergir um outro lugar (sem as pretensões totalizantes) seja ele o **lugar** da mulher, do negro, do imigrante, do *gay*, do operário, etc., servirão para minar a idéia de um centro único na medida em que aqueles, ganhando em visibilidade, e, justapondo-se ao centro convencional historicamente como tal, serviria para revelar seu caráter de relatividade entre os outros. A imagem seria a do circo com vários picadeiros da qual lança mão Linda Hutcheon. Sem recair na lógica da modernidade que serviu para montar todas as hierarquias e todas as oposições e juízos de valor a que nos referimos neste artigo, tal acontecimento ainda poderá nos dizer muito sobre as novas possibilidades de olhar e as novas categorias para pensarmos a questão literária. O que é certo, porém, é que tal fenômeno não pode mais ser ignorado e isso

nos parece mais do que evidente. Não menos evidente é também o enorme problema sobre o qual a crítica literária terá de debruçar-se se quiser pensar seriamente sobre uma nova hierarquia axiológica, ou, senão, sobre novos padrões valorativos que abarquem a literatura sob a égide da diferença.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione; 1995.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2000.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do Pós-Modernismo*. Trad. de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FERRÉZ. *Manifesto de abertura: literatura marginal, terrorismo literário e contestação. Caros amigos*. Literatura Marginal, São Paulo, n. 1, 2 e 3.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. Pós-Modernismo e sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no Pós-Modernismo*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no Pós-Modernismo*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

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

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

¹ Sobre a reação contra o belo na arte por parte dos primeiros modernistas, conferir o discurso de Graça Aranha por ocasião da abertura da Semana de 1922 presente no livro de Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardas européias e Modernismo brasileiro*.

² Os termos *moderno* e *pós-moderno*, *modernismo* e *pós-modernismo* estão sendo usados aqui na acepção adotada por Terry Eagleton (1998) e que parece ser mais ou menos consensual entre os teóricos do assunto. Segundo o autor: “a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. (...) Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana” (EAGLETON, 1998, p. 7). Assim como o autor, também em alguns momentos deste artigo esses dois termos serão usados quase que indistintamente: “Optei por adotar o termo mais trivial “pós-modernismo” para abranger as duas coisas, dada a evidente estreita relação entre elas” (EAGLETON, 1998, p. 7).

³ As referências das obras citadas por Hutcheon são, respectivamente: NEWMAN, Charles. *The Pos-Modern Aura: The Act os Fiction in an Age of Inflation*. Evaston, III.: Northestern University, 1985, e KAHLER, Erich (1968) *The Desintegration os From in the Arts*. New York: Braziller, 1968.

⁴ Esses são os títulos dos textos (assinados por Ferréz) que abrem os três números da revista *Caros Amigos* (cf. referências) dedicados ao tema da Literatura Marginal aos quais correspondem, respectivamente, os atos 1, 2 e 3 aos quais passaremos a nos referir a partir de agora. Ao término de cada citação, indicaremos, entre parênteses, o número do ato de onde extraímos a passagem.