

POESIA RUIM, SOCIEDADE PIOR*

IUMNA MARIA SIMON E VINICIUS DANTAS
(UNICAMP)

Ainda não faz cem anos que o Parnasianismo dominava a cena da poesia brasileira. Esta corrente apregoava padrões de contenção e impassibilidade que atendiam a veleidades de esteticismo franco-greco-latino de nossas elites. Encarnou desse modo um conceito de Belas Letras perfeitamente adequado às pretensões de elegância e superioridade de uma burguesia meio austera meio mundana. De lá para cá, o valor cultural atribuído à poesia oscilou de um extremo a outro - do ideal de nobreza e correção proclamado do alto da "torre de marfim" à imediatez de uma convenção informal, de aparência espontânea e não exclusivamente literária, vivenciada em situações cotidianas. No eixo desta oscilação há uma atitude vanguardista de negação de todas as convenções literárias tradicionais, internalizando aquilo que se costuma genericamente chamar de "crise de representação". Graças à inteligência modernista, no entanto, o conceito de modernidade aqui inaugurado, e logo amadurecido pelos poetas da década de 30, pôde traduzir-se em atenção às próprias demandas do processo sócio-cultural brasileiro, multiplicando as possibilidades de representação, mas não perdendo o vínculo com a referida crise da linguagem. De negação em negação, desidentificando-se pouco a pouco e ambigualmente da ordem burguesa e do valor literário da poesia, a expressão poética hoje não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais. À crise da representação sobreveio agora uma radicação natural e pouco exigente no solo do cotidiano da sociedade de consumo; o que, de certo modo, explica o fato de a poesia ter emigrado para as formas antiliterárias e para as atitudes anticonvencionais, adequando-se ao ritmo antitradicionalista do mercado. Terá sua capacidade de apreensão sensível e crítica da realidade se democratizado a ponto de transformar-se em um modo de conhecimento e comunicação coletivos? Ou terá se tornado um veículo acrítico e desqualificado de expressão?

De qualquer maneira, este percurso vanguardista, iniciado com o Modernismo, fundou inegavelmente padrões de competência e invenção, uma espécie de tradição literária outra e mais em dia. Mesmo quando, em seus recentes desdobramentos, não tenha produzido obra de qualidade poética significativa, tem elaborado subprodutos peculiarmente curiosos, inseridos na história interna de um processo literário que não deixa de apresentar correspondências com o contexto global da modernidade. Com certeza, há muita originalidade em sua dinâmica própria

* Publicado originalmente em NOVOS ESTUDOS CEBRAP, São Paulo, nº 12, junho 85, pp. 48-61.

e em suas soluções: a poesia brasileira tem sido, no curso do século, uma poesia sintonizada com sua circunstância viva e contemporânea, tanto no âmbito nacional quanto internacional. Em outras palavras: se a modernidade poética brasileira é modernidade à altura da problemática e das implicações gerais deste conceito, os sintomas atuais denunciam o amplo espectro de crise da pós-modernidade que aqui já faz as suas misérias.

Recentemente, uma antologia reunindo a produção poética dos anos 70 chamou-se **Poesia Jovem**¹. Neste rótulo, a idéia de que não se trata apenas de uma poesia feita por jovens, mas sim com espírito de juventude, alça-se também a critério poético editorial e de valor. Rótulo e critério bem adequados para caracterizar o sentido regressivo da poesia brasileira na última década; instigado por um veemente sentimento de deslitterarização, o produto novo forjado pelos poetas atuais é o poema de fácil e rápida aceitação, dirigido a uma platéia de adolescentes que se reconhece nas experiências cotidianas, registradas por uma consciência existencial lúdica e descompromissada. Forçando a nota: o que tem analogia, na área da indústria cultural, com o **rock**, ora despojado de qualquer expressão de inconformismo e rebeldia que tivera no passado. Na origem desta produção (inícios dos anos 70) esteve um movimento chamado "poesia marginal", e que reivindicava uma ruptura com os valores literários em voga - de imediato, com o ascetismo formal e existencial das vanguardas construtivas - em nome da experiência e do comportamento². Já no fim da década, sua proliferação e derivados demonstravam o quanto se havia socializado (a despeito ou em virtude mesmo de seu marginalismo), atendendo amplamente às faixas de consumo jovem, as quais passavam assim a ter um sucedâneo poético para os padrões difundidos pela indústria cultural³. Esta nova modalidade poética tem a vantagem de prescindir da tradição e da educação literárias que, num país como o Brasil, sempre são tidas como valores das classes dominantes, quando, na verdade, a incultura é maior do que se pensa e o que se cultiva hoje é a cultura dos meios de comunicação (a televisão, principalmente). Aquele conteúdo inicial, inconformista e antiliterário, que a poesia marginal se atribua, rapidamente se evaporou, e hoje a produção poética nivela-se às mercadorias homogeneizadas e padronizadas de consumo, sem contar, obviamente, com a infraestrutura necessária para tanto. A "nova sensibilidade" ganha, desse modo, um padrão de expressão poética adequado às novas solicitações dos modos de vida, comportamento, afetividade, no momento em que a experiência subjetiva, prescindindo de uma realização estilística diferenciada, funde-se ao anonimato de uma experiência coletiva em que não é mais possível a singularidade individual⁴.

Este é o dado mais novo da poesia brasileira, a não ser que seja interpretado, à maneira de alguns de seus críticos, como mera imitação cultural, influxo externo, o que pouco avançaria para uma análise crítica e objetiva. Configurou-se nos últimos anos (desde a "abertura" política em 1978), e pode ser detectado pelo movimento editorial, pelo trânsito dos antigos poetas "marginais", tardo-vanguardistas e quejandos para a área da canção de consumo, dando às suas obras uma difusão e uma reputação que poucos poetas do passado conheceram⁵. Por outro lado, trata-se de uma produção calcada em clichês e posturas de irreverência e inconformismo, não assumindo abertamente posições obscurantistas frente a uma sociedade que vive o fardo massacrante do conservadorismo e do autoritarismo - haja vista a condução do processo de abertura democrática, a degringolada da campanha das eleições diretas para presidente da República e a atual fase de transição para um governo civil eleito por um colegiado parlamentar. Evidentemente, este fenômeno está circunscrito a frações das elites culturais que têm notáveis correspondências com as sociedades capitalistas mais desenvolvidas. Ao mesmo tempo que passa a

contar agora com veículos de penetração e de socialização de alcance imprevisível, tais como revistas, disco, rádio, televisão. É, de qualquer maneira, difícil tomar-se posição frente a este quadro: é-se contra ou a favor? Defende-se o fato e critica-se a poesia ou defende-se a poesia e critica-se o fato? Ou, então, acredita-se que por trás deste fenômeno (de imprevisto êxito comunicativo), inusitado para um gênero como a poesia, exista um aumento excepcional do índice de leitura (pelo qual o intelectual brasileiro sempre se bateu), proporcionalmente a uma melhoria relativa de sua qualidade⁶. Contra ou a favor, o fundamental é não deixar de se levar em conta que esta poesia já é um elemento formador de sensibilidade literária e vem marcando progressivamente sua presença; embora seus contornos não sejam ainda de todo discerníveis, ela é uma referência obrigatória para qualquer avaliação das modificações sofridas pelo estatuto cultural da poesia. Além disso, não está desvinculada da história da poesia brasileira; responde, à sua maneira, aos mais importantes acontecimentos de sua evolução moderna - na verdade, é o ponto de chegada desses acontecimentos. Redimensiona, por exemplo, a situação da poesia produzida nas últimas décadas: afinal, tanto a vanguarda mais importante da década de 50, a Poesia Concreta, quanto o movimento da esquerda poética nacionalista dos anos 60, lutaram obstinadamente por poéticas baseadas na noção de comunicação - a poesia deveria atingir o homem distraído das grandes cidades, diziam uns, a poesia deveria despertar a consciência alienada do trabalhador explorado, diziam outros, e ambos escreviam para um público de não mais de quinhentos leitores, em sua maioria, de intelectuais de classe média, e eram incompreendidos, foram perseguidos e boicotados, sofreram o diabo. E agora, diria o nosso maior poeta, José, e agora?

“Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido” - declarou no ano pasado o teórico e poeta concretista Haroldo de Campos, sem muito avançar acerca das conseqüências histórico-culturais desta crise⁷. Em pleno 1984, admite-se enfim que o espírito de grupo e emulação da vanguarda já não pertence ao nosso mundo: o espaço usufruído pelas vanguardas eclipsou-se, ou, pelo menos, qualquer intervenção vanguardista não mais é motivada por um desejo de protesto crítico nem se choca com a resistência de um público refratário às suas propostas. A expectativa de antagonismos, os programas de trabalho e criação a longo prazo são coisas do passado, não há fórmulas nem táticas à vista. Esta constatação do mais importante pensador da vanguarda no Brasil veio de sua parte com certo atraso. Afinal era fato já admitido por vários críticos, durante os anos 60, que a utopia vanguardista perdera sua radicalidade e sua negatividade; para não citar outros pensadores mais desconfiados que suspeitam dos movimentos posteriores às duas primeiras décadas deste século como repetições oportunistas das vanguardas radicais que emergiram por volta da I Guerra Mundial⁸. Embora nem tão desencantada, a constatação de Haroldo de Campos toca em um ponto vital: a ausência, no horizonte da criação poética, de qualquer vestígio de esperança, de projeto ou prática transformadora, esperança esta que impelia os impulsos vanguardistas para um ideal futuro, dotando-os de um sentido finalista e totalizante. Na nova realidade, o futuro nada augura e a própria idéia de **utopia** perdeu o seu **lugar**; mas para o antigo concretista a poesia persiste sendo uma experiência digna e válida, uma experiência de “concreção sígnica” que ainda pode desafiar a desesperança e possibilitar a derradeira norma de ação. Para um poeta como Haroldo de Campos, radicado no conceito “clássico” de modernidade, que lhe afiança a compreensão da linguagem da poesia como estrutura autônoma, o que agora passa a valer como ideal positivo de esperança é o presente da criação (sua “agoridade”), através do qual o poeta entretém um diálogo com as palavras e os signos. Daí, o

adendo: "Esta poesia da presentidade, ao meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo e à facilidade". Ao se dissiparem as solicitações da vanguarda, é necessário manter a poesia como valor, como ideal de linguagem - ideal avesso ao pastiche e à redundância. Neste diagnóstico da desesperança contemporânea fica claro como as adversidades do contexto histórico-social presente obrigam um poeta afincado a certa tradição da modernidade a repensar e a reformular, desiludido, suas premissas, o que torna premente o resguardo de alguns elementos de crítica e precaução face ao estado da sensibilidade contemporânea. Mas será que basta o imperativo de não-aviltamento da poesia para preservar a linguagem poética como retificação ou resistência ao horizonte da pós-utopia? Até que ponto a poesia em si mesma é um valor trans-histórico que não foi afetado pela paupérie da sensibilidade pós-moderna? A norma eleita pelo poeta é colhida sob condições histórico-culturais concretas, às quais ele reage, questionando-as, ou é dada pelo ideal de modernidade, do qual o poeta está investido e deve a todo transe cumprir?

Para criadores de uma outra geração, pouco interessados na modernidade como tal e pouco propensos à reflexão, a experiência da pós-utopia é uma realidade empírica, não necessariamente incômoda, é antes um dado de sensibilidade que marcou irreparavelmente sua expressão. No caso brasileiro, podemos remontar a pelo menos 1968 como marco deste horizonte de falência de projetos, a ele estando ligados a *Tropicália*, os melhores filmes de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e do último Glauber Rocha, entre outras manifestações, tudo aquilo que depois se confundiu com a versão nacional da Contracultura. O contexto interno, sem dúvida, motivou inicialmente o deflagramento deste processo, devido, em parte, ao endurecimento autoritário das ditaduras militares que dirigiam o país, ao clima conturbado da luta armada, à crise de representação política. Pouco a pouco, no entanto, o desalento deixou de se ligar exclusivamente às consequências imediatas da política e da repressão, para revelar seu largo espectro e sua semelhança com os efeitos complexos e globais do estágio presente das sociedades de consumo avançadas. Nesta fase do processo de integração não ficaram de fora nem mesmo os movimentos de contestação e a produção artística radical e vanguardista, absorvidos que foram às demandas da rotina da indústria cultural. A falência dos projetos de transformação, a psicologia da impotência e do cinismo e a ausência de perspectivas que, na periferia, de início eram atribuídas a fatores políticos localizados, num passe de mágica, transfiguraram-se na atmosfera cotidiana da pós-modernidade. No Brasil, as relações com o capitalismo internacional têm se tornado notáveis e o país ainda mais vulnerável, acentuando-se portanto a correspondência, antes menos estreita, entre centro e periferia, a qual passa agora a refluir em profundidade não só na economia como na vida cultural. Após o malogro do complexo ideológico vigente nos anos 60, ficou mais fácil discernir a complexidade, a mescla paradoxal de riqueza e miséria, embora, em termos estéticos, a reflexão crítica não tenha se empenhado suficientemente neste sentido. As ideologias nacionalista e desenvolvimentista que serviam, até então, de ponto de referência para o artista brasileiro, desgastaram-se face à modernização desigual e desenfreada do país, cujo custo social e político recaiu sobretudo nas classes trabalhadoras e na maior parte da população excluída do consumo. Este quadro afetou diretamente a criação cultural, pois a modernização havia se tornado impositiva e violenta, passando a conviver com a perpetuação do atraso social, de vasta miséria, que agora se reproduz através de uma sociedade de consumo moderna. É evidente que tais contradições marcariam o artista brasileiro que, se por um lado, estava mais próximo do que nunca das formas e tendências da arte internacional, ao mesmo tempo estava exilado em uma si-

tuação de atraso, excluída e equívoca se registrada sob a preeminência do moderno - as melhores canções de Caetano Veloso cifraram este sentimento e esta dubiedade com uma doçura corrosiva e uma corajosa melancolia.

Ao contrário da geração tropicalista, que viveu a transição da democracia populista para o autoritarismo militar com perplexidade e desespero, a geração que começou a escrever no início dos anos 70 conviveu com o esvaziamento político, a imobilização dos projetos de transformação, assistindo, sem nenhuma esperança, nem ilusões, aos efeitos da modernização acelerada. As discussões de ordem cultural e artística passam a ser redimensionadas pelos meios de comunicação, e a indústria cultural, cada vez mais organizada, estipula critérios rígidos de atuação no mercado. Toda a primeira safra da poesia marginal, até cerca de 1979, ficou marcada pela afirmação de um espaço alternativo, independente, de produção/consumo que, por oposição ao circuito editorial comercial, enfatizava os aspectos artesanais da feitura, distribuição e divulgação da poesia. Aquilo que tradicionalmente nada mais era do que as condições de produção de poesia no Brasil, freqüentemente autofinanciada ou cotizada, talvez pela peculiaridade artesanal e por ser um empreendimento de jovens, adquiriu de imediato a significação ambígua de uma "resposta política às adversidades reinantes"⁹ - interpretação esta que deu o tom. Cabe perguntar se a "resposta política" se enunciava através de conteúdos e formas poéticas, se vislumbrava alguma experiência social nova, traduzida em outras relações e valores sócio-culturais ou se, simplesmente, o aspecto artesanal detinha algum teor politizante. A própria figura do poeta marginal ficou identificada à do vendedor que percorria bares, filas de cinema e teatro, promovia apresentações, recitais, **happenings** e até passeatas, para comercializar seu produto e abrir novos canais de veiculação. Mas é preciso ter em mente que esta experiência à margem só teve sentido como tal durante os anos de repressão política e de censura, quando a interdição do espaço público recaía sobre a produção; esta contingência histórica influenciou notavelmente, tingindo de inconformismo, irreverência e rebeldia o registro poético das novas práticas existenciais e comportamentais da juventude, delegando-lhe um valor simbólico maior que o seu conteúdo poético. Mais para o fim da década, concomitantemente aos sinais de "abertura" política, toda esta produção passou a ser aceita e publicada pelas grandes editoras, sem traumas e com láureas, de modo que a oficialização da poesia marginal implicou, paradoxalmente, o abandono do mais animado de sua discussão teórica sobre as alternativas de editoração, venda e difusão. Como a questão do valor poético havia sido sempre transferida para o significado das atitudes - a conquista do leitor valendo mais do que o conteúdo da poesia -, ficou-se de mãos abanando quando aquelas possibilidades artesanais deixaram de valer. Programaticamente, a contribuição da poesia marginal foi escassa: limitou-se a proclamar o autoritarismo das vanguardas e da tradição intelectualista ligada a João Cabral de Melo Neto e a reivindicar um "recuo estratégico"¹⁰ à poesia modernista dos anos 20. É preciso atenuar o sentido do que aqui quer dizer programa, pois, na realidade, são formulações presumidas pela crítica que cercou os primeiros grupos marginais, prestando-lhes serviços teóricos e procurando enquadrá-los numa política literária claramente definida¹¹.

Malgrado a emancipação do mercado e dos modos dominantes de circulação editorial, restou para nós a **forma poética**, a qual agora pode fornecer respostas objetivas acerca dos conteúdos desta poesia, revelando as conseqüências de sua desqualificação literária. Aquilo que um crítico atento detectou, na literatura brasileira atual, como um "forte desejo de re-subjetivização"¹², impulsionado pelo resgate da experiência íntima, não nos parece uma inclinação tranqüila que viesse compensar, após o ciclo da "lírica objetiva" (de João Cabral à Poesia Concreta), as

perdas e recusas intencionais desta. Re-subjetivização inegável atesta toda a produção marginal, mas também que a experiência subjetiva não é a mesma de sempre, já que agora está inscrita numa situação histórico-social em que a aflição de identidade, sua urgência subjetiva, é antes um sintoma de anonimato, isolamento, atomização, perda de referência. A re-subjetivização faz coincidir o sujeito poético com o sujeito empírico; a representação literária se relativiza ao ser encurtada sua distância da realidade. Mesmo assim há elaboração, involuntária ou não, pois a representação dispõe **formalmente** seus elementos: o registro confessional e biográfico, a anotação irreverente do cotidiano, a nota bruta do sentimento, da sensação, do fortuito, são soluções poéticas que acabam impondo um **padrão informal e antiliterário de estilização**. Seus traços recorrentes são facilmente reconhecíveis: a coloquialidade, a despreensão temática, a relação conversacional com o leitor, o humor, a cotidianização da metáfora extravagante, a simplicidade sintática e vocabular, recursos que, por sua vez, não ignoram a simultaneidade, a colagem, a elipse, a brevidade. Alguma coisa das vanguardas anteriores ficou no seu pendor para o efeito letrista, para os jogos verbais, para o trocadilho; só que agora a literalidade e a informalidade dominam a matéria-bruta dos versos de marcação prosaica, meio mesclados, meio pastiche, amontoando-se ao sabor da escrita, numa gama variada de antigas dicções modernistas, com recaídas retóricas, panfletárias, surrealistas, sub-filosofais, etc. O objetivo é aclimatar tudo aquilo que é recurso disruptivo da linguagem poética moderna em uma sensibilidade fluente e corrente - naturalizando, no poema, sob a forma de um dialeto cotidiano, a percepção poética. Aqueles efeitos de ironia e paródia que a tradição coloquial-irônica tirava das mudanças de registro, passando da empostação erudita elevada para o falar diário, tão usados na poesia modernista, aqui são homogeneizados indistintamente sob um timbre único. O todo é uma figuração transparente e truncada, caótica mas singela - à altura de uma percepção não-seletiva, direta, imediatista.

Com isto, a desqualificação literária queria deixar à mostra a vitalidade do sujeito e o depoimento da experiência que, segundo se dizia, haviam sido banidos da poesia brasileira desde os raciocínios poético-intelectuais de João Cabral. Claro que este argumento trocava as bolas, como se a técnica poemática não fosse experiência traduzida em problemas formais, como se seus conteúdos formalizados não tivessem sido apreendidos no mundo. Além de fomentar uma recaída no puro lirismo, com finalidade de dotar o poema de uma expressão neoromântica, por meio da transparência de uma linguagem informal, quase espontânea, avessa ao "tecnicismo" do verso. Em outros termos: a subjetividade seria capaz de destituir a frieza da pesquisa técnica e devolver à poesia a experiência viva. Formulada desse modo, a poesia marginal estaria portanto capacitada a fornecer um depoimento acerca de seu tempo, tornar-se um modo de singularização poética que, na pior das hipóteses, registraria aspectos expressivos dos conflitos vividos pela juventude, seus ímpetos de transgressão, de revolta contra família, educação ou classe; os quais, mesmo quando registrados a partir de um foco intimista e literariamente canhestro, ao serem concretizados, evocariam uma generalidade documentária sugestiva. Sob o ponto de vista conteudístico, a surpresa da poesia marginal, e sua igual decepção, estão no fato de, ao serem buscados os elementos testemunhais e confessionais, encontrar-se a estilização sobreposta aos dados imediatos da vivência, isto é, a experiência é transcrição estilizada. A solução poética, ao figurar a coexistência de sentimentos dúbios e mesclados, de caos e paixão, gozo e horror, sedução e solidão, simpatia e rancor, vitalidade pessoal e anonimato geral, cifra-se sobretudo pelo recurso da desqualificação: nem a experiência emotiva tem qualidade como tal, nem a experiência estilística e literária pode dignificá-la. A subjetivização carece,

portanto, de um meio expressivo adequado à manifestação de impulsos individuais - a desqualificação literária é agora promovida a imagem e identidade desta carência subjetiva. O leitor que se disponha a folhear aleatoriamente muitas páginas desta poesia, percorrendo poetas e poemas de diferentes tendências, grupos, fases, núcleos de produção, vai averiguar a existência de algo vago e genérico, desposuído de singularidades; uma espécie de figuração poética de um fenômeno objetivo (histórico?), estilizado com descompromisso e futilidade, um certo gosto hedonista de brincar com a desqualificação da própria sensibilidade.

Em suma: uma sensibilidade coletiva, com seus sentimentos, emoções, sensações, respostas reativas, padronizados, aqui se expressa sem denunciar, porém, a presença de uma voz pessoal sob a máscara multifária. Isto se concretiza na desqualificação estilística - confusão e mescla de dicções, rotinização de procedimentos disruptivos, naturalização e conseqüente banalização do poder de sugestão da imagem poética. A partir de outras condições sociais de produção, fenômeno análogo a este recebeu recentemente uma formulação instigante de Fredric Jameson, que, ao tentar definir, do ponto de vista histórico-social, o **pastiche** como um dos sintomas da passagem da modernidade "clássica" para a pós-modernidade, anotou: "... os grandes modernismos estavam (...) ligados à invenção de um estilo pessoal e privado tão inconfundível como nosso próprio corpo. Porém, isto significa que a estética da modernidade de certo modo estava organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, inconfundível e singular"¹³. O pastiche, como negação dessa experiência de estilo, é, nesta formulação, "paródia lacunar" (i.e. que não tem as motivações crítico-satíricas próprias à paródia) ou "prática neutra", visto não mais existirem possibilidades de estilos individuais numa era em que o sujeito, como identidade pessoal, não mais existe; em outras palavras, a época do individualismo clássico burguês chegou ao fim.

A mais de um dos porta-vozes da poesia marginal (no tempo em que ainda ela tinha "estilo" e estava restrita aos grupos que a inauguraram) não escapou tal tendência coletiva, anonimizante, que, por sua vez, acaba implicando uma indiferenciação de valores e critérios, uma banalização completa de efeitos. Em 1975, escrevia Antonio Carlos de Brito: "Boa porção da produção marginal que rola na praça padece dessa desqualificação da forma artística e de seus requisitos técnicos, o que acaba redundando numa indiferenciação generalizada que dificulta distinguir um autor do outro, um poema do outro, uma visão da outra - tudo começa a ficar parecido com tudo"¹⁴. Ou então, no mesmo ano, Heloísa Buarque, ao antologizar oficialmente o movimento com esta cláusula restritiva: "Entretanto a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em **mero registro subjetivo** sem maior valor simbólico e, portanto, poético"¹⁵. Pelo contrário - ao nosso modo de ver, os males da nova poesia são pouco registro subjetivo e muita desqualificação. Neste sentido, merecem ressalva aqueles poetas que privilegiaram o pessoal e o biográfico como pólos de captação mais genuína dos acontecimentos, inclusive políticos. Francisco Alvim e Roberto Schwarz praticaram um modo de crônica, pouco enfática e muito irônica, das mazelas da repressão política, do exílio, da vida burocrática e das anedotas de família. Na verdade, ambos, autores já com obra anterior, deixaram-se estrategicamente identificar ao movimento. Nos poemas de Francisco Alvim, a anotação subjetiva-biográfica dos acontecimentos adquire uma força de revelação

patética que mal se contém na economia da transcrição. Este estilo inconfundível, embora às vezes exaurido no poema-piada e na indiscrição à **clef**, vem comprovar a profunda indissociabilidade entre registro subjetivo e estilo pessoal.

Chegamos, portanto, a um paradoxo: o que é assumido como re-subjetivização da poesia não passa, do fundo, de um estado geral da sensibilidade contemporânea. Afinal, se o pressuposto da criação literária é sua universalização, por que aqui a expressão geral de uma sensibilidade coibiria a obra poética de qualidade? Não apresentaria o sujeito coletivo e anônimo desta produção as vantagens teóricas que é de bom alvitre exigir-se da poesia? A história literária oferece exemplos interessantes neste sentido. Toda subliteratura, como se sabe, enuncia expressivamente os traços mais característicos de uma sensibilidade de época, atestados na cristalização de estilismos, maneirismos, modas e gosto. Outras vezes, essas características gerais não só se tornam dominantes como são preferencialmente cultivadas como convenções (por exemplo, o Barroco e o Arcadismo). As vanguardas, por sua vez, sempre se fundaram nesta última e tradicional possibilidade, transformada em estratégia: os traços individuais diferenciadores se recolhem em nome da afirmação de uma atmosfera de formas que quer se impor, criando a convenção de seu tempo. Vale lembrar como esta questão foi enfrentada por um antecessor ilustre: João Cabral frente ao problema, que é este mesmo, da poesia de sua geração. Segundo ele, o desafio da poesia de 1945 era o de fundar obras pessoais a partir das obras existentes (a grande obra modernista) e estas possuíam marcas tão inconfundíveis que dificultavam o aflorar de qualidades pessoais igualmente inconfundíveis nos poetas estreados - os jovens da Geração de 45. Este panorama constrangedor era interpretado, no entanto, como auspicioso, pois: "(...) o trabalho de extensão determinado pela sua posição histórica pode levar perfeitamente à criação de uma expressão brasileira, geral, que seja constituída não pela coexistência de um pequeno número de vozes irreduzíveis e dissonantes, mas por uma voz mais ampla e geral, capaz de integrar num conjunto todas as dissonâncias"¹⁶. Se a crise da modernidade pode ser interpretada como crise do estilo individual, esta eleição de um estilo coletivo e geral tem sido a maneira dos poetas também se afirmarem individualmente. Foi neste sentido que o projeto da Poesia Concreta visou objetiva e programaticamente esta meta. Entretanto, o caso presente da poesia marginal é exatamente o oposto - não há projeto comum de linguagem a ser executado, nem utopia programada como meta. A pluralidade de tentativas, com tantas características díspares e divergentes, converte-se quase que involuntariamente na expressão de um mesmo dado comum, traduzido na estilização informal e antiliterária. A desqualificação do poema vem então a calhar ao conteúdo dessa sensibilidade.

(Merece ser citada, ainda que de passagem, uma das mais fascinantes criações textuais - poesia? - de todo este período, o **Jornal Dobrábil** de Glauco Mattoso, que tira vantagens exatamente desse estado de nulificação do sujeito e de indiferenciação estilística, para articular uma estratégia perversa. O autor montou um dispositivo anonimizador vertiginoso, sob a forma de jornal, por meio do qual tudo aquilo de que ele se apropria adquire o estatuto humorístico mas degradado de texto poético, só que aí a poesia é uma experiência nivelada à pura fecalidade. O pastiche de todos os procedimentos, estilos, maneirismos, provérbios e citações, deformados ou não pela glosa, quase sempre excrementícia e pornograficamente pervertidos pelo contexto em que são citados, cria uma espécie de elefantíase subjetiva, imprevista e obsessiva, em seu mecanismo gratuito que desconhece qualquer interdição. A autoconsciência deste dispositivo usado para desqualificar e anonimizar entra num torvelinho sem parada - o que é uma imagem aberrante e ameaçadora da sensibilidade aqui descrita, levada ao máximo de despersonalização¹⁷.)

Retomando nosso fio: nos poemas dessacralizados compõe-se um painel caótico e banal do cotidiano que é a imagem da dessacralização geral de um mundo igualmente caótico e absurdo. Só que fica difícil discernir no vale-tudo dessa sensibilidade se os poemas são menos banais que o mundo que os inspirou. Na verdade, esta ambigüidade é antes de tudo um trabalho de estilização, uma figuração poética que, se dá margem à desvalorização da poesia ou a uma apologia da ordem indiferenciada do consumo, isto se deve à própria ambigüidade figurada. O que invalida a tese que explica a desqualificação como expressão direta da incultura das nossas novas elites literárias, da massificação do ensino, do sentimento de perda de referência histórica, da falta de pensamento crítico, com os quais tem inegáveis correspondências. Mesmo porque há exemplos de poetas que compartilham de traços característicos da produção marginal, ao mesmo tempo que apresentam acentuado vezo literário, denotando uma informação qualificada. Digamos que, por esta veleidade mesma, a poesia de Geraldo Carneiro, Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto tem menos interesse do que a trivial desliterarização marginal. A desqualificação, todavia, não só é um risco como passa a ser uma ameaça, pois o poema tende a acomodar os aspectos aberrantes da realidade (do mesmo modo que naturaliza os procedimentos de choque, estranhamento e ruptura da poesia moderna) e aceitá-los com graça, jogo e prazer - a banalidade de um coincide com a banalidade da outra, e esta coincidência não só é encarada natural e positivamente como é desfrutada com gostosa tranqüilidade. O mundo desagregado seduz e passa a habitar o cerne desta poesia, quando sua própria linguagem já dispensou a técnica poética como meio de qualificação da experiência e de reflexão sobre ela. De modo que o poeta antes expressa afirmativamente o substrato coletivo de sua sensibilidade do que é capaz de denunciar e iluminar aquilo que ele próprio sofreu, naquilo em que sua sensibilidade foi afetada. Por isso, a revelação poética, às vezes insólita, às vezes estranha, sempre natural, não pode ser crítica, nem ao menos incômoda¹⁸. Com perplexidade, um poeta dos menos desintelectualizados deste movimento, o seu único teórico sem toga, inscreveu, às custas da razão crítica, os riscos da desqualificação numa quadrinha proverbial mas poeticamente eludida:

 Não há na violência
 que a linguagem imita
 algo da violência
 propriamente dita?¹⁹

Comparados à poesia confessional norte-americana (cujo apogeu ocorre nos *sixties*) de autores como Sylvia Plath, Anne Sexton e Frank O'Hara²⁰, os marginais brasileiros parecem ter assistido aos efeitos da modernização sem sua contraparte de dilaceramentos íntimos, de abalo de seu universo pessoal e social - experimentados fatalmente no cotidiano das sociedades de consumo avançadas -, a ponto de transcreverem a desqualificação da sensibilidade da perspectiva estável de uma sala de jantar da classe média. Anonimato, medo, angústia, desespero, homogeneização não chegam a ser experiências dilacerantes, tampouco ameaçadoras. Nesta poesia, o chão social parece ser estável, ao mesmo tempo que tudo em volta e ele próprio se modernizam. Há, de um lado, degradação e violência, mas há também, surpreendentemente, muito prazer, algo de leve e ingênuo e uma alegria compulsiva. É claro que os modos de transcrição dessas e outras dubiedades variam bastante, de acordo com as exigências de assunto, intenção e inflexão. Há casos, e são muitos, em que as referências de fundo do universo cotidiano são pequenas delícias, namoros, flertes, passeios, férias, lanchonetes, noitadas e festas

sempre esquecíveis porque outras certamente virão. Tudo isso parece assentado na mesmice e no tédio bonzinho, afinal, sempre dá prá se divertir. Escreve Chacal este famoso **Rápido e rasteiro**:

vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar
aí eu paro, tiro o sapato
e danço o resto da vida²¹.

Mesmo no caso da poesia de Ana Cristina César, os conflitos e divisões, as ambigüidades de múltiplos lances momentâneos, com suas seduções, ânsias e desejos, não se separam de um coquetismo sintático, de uma afetação chique que disfarça, com elisões, silêncios e estilo, a véspera de grandes desmorações - sempre recompondo, por fim, uma imagem de finura que um verso de outra autora, e de outro contexto, chamaria de "sinhazinha em chamas". Tais sentimentos dúbios condensam-se num ou noutro verso, mais em alguns autores que noutros, muitas vezes confundindo-se sob o pano-de-fundo de outras referências explícitas à violência, à cidade, à vida popular, à política, etc. Assim, a própria sensibilidade do poeta é aproximada do marginal, do bandido, do pobre aviltado pela miséria (**o poeta em delírio/é o pivete da raça...**, proclama o mais suburbano e **enragé** dos poetas marginais). Esta aproximação comum é também um estereótipo social autorizado pela vivência da droga - na percepção da turma, a ameaça de repressão policial, de destruição física, de desespero, tem correspondências com os problemas e as situações da miséria mais desvalida. Não faltam a esta "sensibilidade populista" laivos sentimentais e clichês de nacionalismo, aqui e ali, sempre efusivos e calorosos. Contudo, trata-se menos de uma apropriação política que de uma idealização que, através da imagem da desqualificação do poeta e da poesia, abrange sem mais a realidade social; é sobretudo um esvaziamento de toda experiência social concreta existente no sentido da marginalidade. À miséria popular são atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: a ignorância é curtida como antiintelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista de classe e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança. As imagens de caos urbano, miséria e perdição materializam, portanto, sentimentos genuínos, porém dúbios, pois não se fundam na experiência social da desqualificação mesma, o que, por sua vez, tem um gosto inegável de privilégio.

As marcas herméticas e tensas da trama de linguagem da poesia moderna, com seus raciocínios sensíveis quase inapreensíveis, cedem lugar a uma literalidade pragmática, sem mistérios nem nuanças. A plurissignificação, a opacidade e as dúvidas de expressão não freqüentam esta poesia - a não ser sob a forma de piada, glosa, paródia. Esta destemida atitude antiliterária, para soldar o vínculo imediato e espontâneo com a vida, precisa constituir-se, pois, numa espécie de pragmatismo comunicativo. Fungível, a linguagem da poesia dissipa-se e sua revelação cotidiana, simples e transparente, ao atrair o leitor, promove uma relação de cumplicidade baseada em uma certa simpatia pessoal (**não o versinho lindo/mas o jeitinho dele ser lido por você**, segundo um quase-manifesto marginal). É uma poesia que "desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público"²². Evidentemente, o problema não está na fluência da comunicação poética, que é rara e sempre um anseio autêntico, mas nas implicações desta desqualificação antiliterária-

ria, por meio da qual se procura selar o pacto comunicativo. Transparente, simples, literal, mas caótico, fragmentário, dispersivo, o poema é rebaixado assim a um modo de sensibilização, uma terapia que se efetua fora do **medium** verbal. Porém, a forma poética não se dissipa, afinal o que nos ocupou até aqui foi sua estilização - ao nosso modo de ver, é esta solução estilizada que, simulando a desqualificação, nega à poesia a capacidade de denunciar suas implicações histórico-sociais a partir do testemunho individual. **É uma solução problemática** porque o poema anuncia uma relação pessoal e afetiva que seu anonimato subjetivo e estilístico não pode mais efetivar. Se, no ponto de partida, existia a vitalidade do sujeito, no ponto de chegada há uma genérica reiteração do estado da sensibilidade contemporânea. **É uma solução apologética** porque a experiência da desqualificação tem muito de privilégio: não só é vivida com peculiar prazer de classe que, evidentemente, limita seu alcance crítico, como dá uma versão hedonista do processo discriminatório da modernização brasileira. A desigualdade básica deste processo, intensificada nos anos 70, sob regime autoritário, é o pano de fundo histórico-social dessa solução poética. Contudo, seus aspectos contraditórios e sua violência não são revelados pelos poemas, mas tão-somente captados através de sintomas - aqueles sentimentos e sensações dúbios há pouco mencionados. É a própria ideologia da modernização que se reitera, sendo sua expressão mais evidente as vantagens do privilégio - e a poesia não se qualifica como experiência formal que transcenda o registro da generalidade desse conteúdo histórico-social. A coexistência de desqualificação da forma poética, indigência do registro subjetivo e sentimentos de alegre modernidade testemunha o gosto daqueles que se desqualificaram tendo ao mesmo tempo acesso às benesses do "progresso" e do consumo. Prazer, gozo, alegria enaltecem a desqualificação geral - o princípio de prazer da poesia rende-se ao princípio de realidade do cotidiano, e a banalização é a sua mais literal e satisfeita ilustração.

O novo conceito de poesia e de poema que se configura nessa situação é, no entanto, fruto de uma das proezas mais incríveis da poesia brasileira; graças aos seus próprios padrões de estilização, uma das áreas mais distanciadas da indústria cultural leva às últimas conseqüências os ideais desta, promovendo a reconciliação pragmática e comunicativa entre público e poesia. Por ironia da história, era este um velho projeto dos anos 50, formulado pela Poesia Concreta, ao conceber o "poema-produto: o objeto útil", só que segundo os princípios quase míticos do racionalismo construtivo. Acabou ocorrendo, como vimos, uma repetição como farsa das discussões e utopias daquela época; agora, todavia, a farsa devolve-nos à realidade e afasta-nos do "universo sensível das formas" daquele simpático idealismo. Ao contrário da Poesia Concreta, e das vanguardas poéticas em geral, que tinham em vista um horizonte utópico de transformação guiando suas estratégias e apontando para uma futura revolução global, em que a poesia teria uma função privilegiada (o que sempre, desde o Futurismo, teve sua dose de mistificação e ideologia), a poesia brasileira hoje tem como horizonte o cotidiano banal, este mesmo e desagradável do presente. O panorama parece catastrófico, do ponto de vista das linguagens poéticas criadas, reduzidas a uma espécie de glória rotineira, incapazes de se abrirem para os múltiplos saberes e as múltiplas linguagens que povoam este horizonte; porém, no que diz respeito à sua existência social elas não inspiram idealizações, nem prometem o que não podem cumprir - mudar o mundo com as formas.

Este quadro sintomático atravessa a sensibilidade poética brasileira e pode ser diagnosticado pela substância antiliterária e pela descaracterização estilística das tendências atuais, inclusive de muitas não historicamente identificadas à poesia marginal, como certas vertentes da poesia feminista, **gay**, pornô, pós-con-

cretista, tardo-vanguardista, surgidas mais recentemente. Neste "momento pós-utópico", como vimos, a poesia, para Haroldo de Campos, deve continuar vigendo como uma experiência cultural sempre instigada pela intertextualidade (diálogo transtemporal com outros poetas e outras linguagens); se isto testemunha a desconfiança do antigo teórico vanguardista face à desqualificação vigente, não é possível, por outro lado, vislumbrar no cenário pós-utópico, por ele descrito, como a poesia poderia velejar incólume às intempéries da barbárie. Ademais, toda a evolução que acabamos de descrever, a partir do fenômeno "marginal", indica que o que está sendo socializado é uma experiência de poesia afetada no mais íntimo de sua capacidade de formular e revelar ao mundo as promessas do novo. É sem dúvida imprescindível dotar o conceito contemporâneo de poesia de um conteúdo crítico, mas seria ainda a formulação mallarmiana da poesia absoluta apta a nos guiar em meio às solicitações do presente? De qualquer maneira, é irretorquível que a experiência poética culturalmente desqualificada de hoje depõe acerca de um estado objetivo da sensibilidade contemporânea; o que não tem muitos encantos, mas tem seu interesse e pode vir a ter sua força.

NOTAS

* Este artigo é fruto de uma pesquisa mais ampla (em andamento) sobre a poesia pós-modernista brasileira, dos anos 30 às manifestações atuais. Como originalmente foi escrito para uma publicação estrangeira, há algumas desajeitadas e talvez dispensáveis referências de contexto, mas que refrescam a discussão quando lembradas.

1. Hollanda, Heloísa Buarque de e Pereira, Carlos Alberto M. (orgs.). **Poesia Jovem Anos 70**. São Paulo, Abril Educação, 1982.
2. Acerca desta produção, ver como bibliografia mínima: Hollanda, H.B. **26 Poetas Hoje**. Rio de Janeiro, Editora Labor do Brasil, 1976; idem - **Impressões de Viagem**. São Paulo, Brasiliense, 1980; Pereira, C.A.M. **Retrato de Época**. Rio de Janeiro, Editora Funarte, 1981; Brito, A.C. "Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal". **Almanaque**, nº 6. São Paulo, Brasiliense, 1978, ps. 38-48. Embora não seja vasta, a bibliografia esparsa, além dos artigos adiante referidos, apresenta alguns itens de interesse.
3. Esta proliferação, ainda não devidamente analisada, está documentada sobretudo na citada e caótica antologia **Poesia Jovem** e em **O que é Poesia Marginal?**, instrutivo livrinho de Glauco Mattoso (São Paulo, Brasiliense, 1981). Neste último, uma apresentação superficial da história da produção recente, o autor demonstra a ineficácia das definições e o alcance extraordinário do fenômeno que suplantou o controle dos grupos cariocas, iniciadores do movimento.
4. Para este diagnóstico, baseamo-nos nas sugestivas indicações de Fredric Jameson sobre os sintomas culturais da pós-modernidade no contexto do capitalismo tardio da "sociedade pós-industrial", cuja aplicação para o caso brasileiro tem riscos evidentes. V. especialmente "Postmodernism and consumer society", in Foster, H. (org.). **The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture**. Washington, Bay Press, 1983, 1983, ps. 11-125.
5. Basta mencionar que um dos nossos maiores poetas teve de pagar do próprio bolso uma edição de seus poemas, em 1940, para que, após ingressar na Academia Brasileira de Letras, tivesse em circulação um volume de poesias - Manuel Bandeira nessa época era reconhecido como um dos mais importantes poetas modernistas e tinha 50 anos. (Ver Bandeira, M. **Itinerário de Pasárgada**, 3ª edição. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966, p. 119).

6. O Brasil dispõe hoje de uma máquina surpreendente de fabricar best-sellers; as tiragens que há pouco tempo atingiam no máximo dois mil exemplares, nunca esgotados, vêm se multiplicando. Além disso, o mercado editorial se modernizou, embora as eternas deficiências de distribuição permaneçam, e funciona acoplado a outros meios de comunicação - não é raro que um grande sucesso se torne série para a televisão, filme de cinema, peça de teatro, filão para o jornalismo, etc.
7. V. a longa reflexão de Haroldo de Campos, "Poesia e Modernidade", publicada em duas partes: "Da morte da arte à constelação" (*Folhetim*, nº 403, 7/10/84) e "O poema pós-utópico" (*Folhetim*, nº 404, 14/10/84). Um itinerário das várias fases da Poesia Concreta até a crise das vanguardas é descrito em nossa apresentação didática ao volume **Poesia Concreta**. São Paulo, Abril Educação, 1982.
8. Com diferentes matizes, são posições assumidas por vários críticos em mais de um texto, alguns bem conhecidos, entre os quais: Octavio Paz (**Los Hijos del Limo**), Hans Magnus Enzensberger (**As Aporias da Vanguarda**), Michel Hamburger (**The Truth of Poetry**), Daniel Bell (**The Culture Contradictions of Capitalism**). T.W. Adorno (**Esses Anos Vinte**).
9. Hollanda, H.B. e Brito, A.C. "Nosso verso de pé-quebrado". **Argumento** nº 3, ano 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, jan. 1974, p. 81.
10. Hollanda, H.B. **26 Poetas Hoje**, p.8. A proposta de retomada do Modernismo de 22, visando recuperar sua "contribuição mais rica", ou seja, "a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico" (*idem*, ps. 8-9), que tem servido até agora como traço caracterizador da "reconquista" marginal, é, em si mesma, destituída de sentido. O coloquial foi uma conquista irreversível do movimento modernista, definitivamente incorporado aos desdobramentos subseqüentes da literatura brasileira moderna, variando, é claro, o modo de incorporação e combinação com a linguagem literária erudita. Mesmo tendências "classicizantes", típicas da poesia da Geração de 45, ou a dicção pós-modernista de Carlos Drummond de Andrade, que tem equivalente em quase todos os companheiros de viagem do Modernismo, de Mário de Andrade a Cassiano Ricardo, são despojadas de pedantismos sintáticos e vocabulares. A impositação elevada e algo solene não impediu que tivessem abertura lingüística para todos os registros verbais disponíveis, sem distinções. Além do que, a reforma lingüística do Modernismo sistematizou a prosa científica, propiciou a incorporação da fala ao diálogo dramático do teatro e do cinema brasileiros, desde a década de 40. Não devemos nos esquecer que desde 1972, com as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, pelo governo Médici, os fatores de inovação e ruptura são definitivamente consagrados ao panteão oficial.
11. Este precário programa teórico antivanguardista e re-modernista na verdade foi inteiramente decalcado das posições antes defendidas por José Guilherme Merquior num ensaio de 1968, "Capinam e a nova lírica", incluído em **A Astúcia da Mimese** (Rio de Janeiro, José Olympio Ed./Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1972, em especial pp. 179-187). No entanto, tudo aquilo que neste balanço convergia para uma curiosa e explicitamente conservadora defesa da dicção reflexiva e classicizante da "lírica filosófica" (interpretada como apogeu da evolução pós-modernista, ao mesmo tempo, como impasse para a nova poesia) foi utilizado para o elogio da espontaneidade, da intuição e do descompromisso informal.
12. Merquior, José G. "Comportamento da Musa: A Poesia desde 22", in **O Elixir do Apocalipse**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 168.
13. Jameson, **op. cit.**, p. 114.
14. Brito, **Tudo da Minha Terra**, p. 43.

15. Hollanda, **26 Poetas**, p. 10 - o grifo é nosso. Em **Impressões de Viagem**, a autora reconsidera essa restrição crítica com um **mea culpa**, em que expia sua incompreensão (burguesa) do imediatismo marginal, negador de todo artifício literário, para acrescentar euforicamente que a recusa da linguagem da poesia é um modo de vivenciar o cotidiano banal como arte - aceitação conformista da experiência cotidiana que, ao nosso ver, recai numa estetização do banal.
16. Melo Neto, João Cabral de. "A Geração de 45 - III". **Diário Carioca**, 1/12/1952.
17. Glauco Mattoso sintetiza sua poética da seguinte maneira: "Eu parto do princípio de que sou um plagiário, e não respeito a propriedade intelectual de ninguém. Esse é o meu ponto de partida. Como plagiário, eu mexo com coisas minhas e dos outros. Pouco importa se a idéia é minha ou de outrem. Eu ponho o meu nome embaixo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras pessoas em coisas que são minhas. Então, partindo disso, comecei a fazer um jornalzinho. Quando me referi a palavras cruzadas e quebra-cabeça, estava falando sobre diversão, passatempo. É assim que eu encaro a poesia: uma maneira de passar o tempo e me ocupar (...)." (Depoimento em **Rebate de Pares**. Coleção "Remate de Males" 2. Campinas, IEL/FUNCAMP, 1981, p. 1).
18. "A feição fundamentalmente vitalista da nova poesia - onde inclusive a utopia parece estar ausente - privilegia a transcrição da "vida imediata", constituindo quase um enorme **grafiti** poético. Sua linguagem aparentemente fácil, bem humorada e "descomprometida" não é tão crítica quanto poderia parecer à primeira vista". (Hollanda, H.B. "A Poesia vai à Luta". **Alguma Poesia**, nº 2, abril, 1979, p. 59).
19. Brito, A.C. "As aparências enganam". **Grupo Escolar**. Rio de Janeiro, Coleção Frenesi, 1974.
20. Um bom apanhado sobre as novas tendências da poesia norte-americana encontra-se no **Harvard Guide to Contemporary American Writing**, por Daniel Hoffman (Cambridge: The Belknap Press, 1979), sobretudo os capítulos finais.
21. Chacal. **Drops de Abril**. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 11. A dubiedade aqui deve ser notada no duplo sentido do verbo **dançar**: a satisfação efetiva da dança e a degradação de quem goza em se estrepitar (a gíria "dançar").
22. Hollanda, **26 Poetas**, p. 8.