

A Espiar o Mundo... experiência histórica na leitura poética da “geração 70”

Beatriz de Moraes Vieira

Uma vez que a experiência histórica está presente na expressão poética, que por sua vez na história se embebe, num movimento complementar e dialético, pode-se buscar, na poesia utilizada como fonte, imagens que traduzam a relação do sujeito lírico com o mundo circundante, por reunirem em si as dimensões fundantes da experiência de existir – espacialidade, temporalidade, sociabilidade, ordem material e simbólica – num todo dinâmico, exatamente do modo imbricado como estas dimensões são vividas pelos sujeitos históricos. Assim, vemos nos anos 70, o poema Com Ansiedade de Chico Alvim entrelaçar espaço e tempo num movimento de distanciamento, transitoriedade e declínio: *Os dias passam ao lado/o sol passa ao lado/de quem desceu as escadas//Nas varandas tremula/o azul de um céu redondo, distante//Quem tem janelas/que fique a espisar o mundo.* No primeiro terceto, o sol e os dias, pontos centrais de nosso ordenamento cósmico-temporal e do fluxo cotidiano da história, laterizam-se na experiência, passando ao lado daqueles que se puseram em movimento descendente. Os sujeitos, deslocados e inominados (só mencionados na forma pronominal indefinida “quem”), não ocupam posição central e não têm acesso às forças luminosas e ordenadoras do tempo humano, a não ser de modo tangencial. Nesta posição ex-cêntrica, estão fora dos acontecimentos da história que se passam sob um céu distante. Mas a distância não se estabelece propriamente entre o céu e o mundo (redondo e azul, o céu tem as qualidades da Terra, conforme haviam recém-descoberto os astronautas), mas entre estes dois e os sujeitos indeterminados, cuja posição se esclarece no último dístico: sem rosto, nome ou centro, a eles só resta “espisar o mundo”, observar o tempo da natureza e dos homens, se tiverem janelas abertas para tal. Na quietude da cena simples e cotidiana, o sentimento de angústia pela impotência dos sujeitos deixa-se desvelar pelo título: entre a contemplação, prazerosa e frutífera para amadurecer a reflexão, e a passividade dos que não podem ou

querem agir sobre o mundo e o tempo, a linha é tênue. A ansiedade aludida revela que esta tensão está carregada de espera e impaciência, de modo que uma possível opção pelo contemplar quieto se transfaz no tédio¹ e inquietude característicos de quem está impossibilitado de agir, de fazer sua história, sempre pessoal e coletiva simultaneamente. Imagens semelhantes reverberam em outros poetas, como Chacal, que constata taxativamente: *não tenho nenhuma observação/a fazer sobre a vista da varanda./nenhuma,/a não ser o céu largo e iluminado/dos subúrbios do Rio de Janeiro*. O lamento transmuda-se em ironia jocosa ao mostrar um sujeito lírico que, por opção ou não, se adequa, disfarça e alija: *Quando o sol está muito forte, como é bom ser um camaleão e ficar em cima de uma pedra espiando o mundo. [...] Se o inimigo me espreita, me finjo de pedra verde, cinza ou marrom.*²

O tema em questão é eminentemente moderno, visto que as principais vertentes políticas e literárias da modernidade ocidental discutiam o papel histórico dos sujeitos sociais, entre eles os poetas, na condução dos rumos da história. Se tal proposta já é grandiosa e difícil por si só, levando muitos autores contemporâneos a criticar a “arrogância” moderna, mais complexa ainda se torna no Brasil da década de 70, quando os governos da ditadura militar arrogaram-se conduzir a história pelas vias de uma modernização econômica tecno-burocrática e autoritária, respaldada no capital estrangeiro, por um lado, e por outro, no controle dos movimentos sociais e culturais, das artes, da educação e dos meios de comunicação mediante a prática da censura estatal e da cooptação³, além das cassações de direitos civis e políticos, aprisionamentos, torturas e banimentos de intelectuais, artistas, políticos e militantes em geral, instituídos após o Ato Institucional nº 5 de 1969. Aos que não se renderam aos argumentos ditatoriais, restava a angústia de existir cerceado política e culturalmente, bem como a tensão de viver na “corda bamba” (título de um livro de Cacaso, aliás), entre a impotência cimentada pelo Estado e o desejo pulsante de agir no e sobre o mundo, ainda mais estimulado após os movimentos de maio de 68, que se propunham libertários do ponto de vista político e comportamental. Entre um

e outro, um projeto de experiência humana e histórica latente, que não se pôde realizar em plenitude – uma experiência lacerada e rasurada.

Imersa neste contexto, a geração poética dos anos 70 se via impedida de resolver contradições históricas e traduz esta angústia numa relação tensa entre o diálogo com os tempos e a tradição cultural, por um lado, e a ocupação sensível e quase impotente do espaço da cidade, por outro. Chico Alvim aponta para essa experiência temporal no poema *Uma Cidade: Com gula autofágica devoro a tarde/em que os antigos me modelaram*. A relação com a tradição literária-nacional dos anos 20, especialmente o movimento antropofágico, propõe-se no jogo alusivo entre a voracidade autofágica e os antigos modelos (o mesmo que caracterizou a tradição iconoclasta que, a despeito da contradição dos termos, marcou nosso primeiro modernismo), o que é sublinhado pela força deglutidora do verbo “devorar”. Contudo, os versos seguintes apresentam a diferença irreduzível entre os dois momentos históricos: a nova geração não pode enxergar como os antecessores, pois *há muito, extinto o olhar por descaso da retina* ela perdeu a visão e só pode ver sua precariedade: *Vejo-me no que sou:/Arquitetura desolada – /Restos de estômago e maxilar/com que devoro o tempo/e me devoro*. A fusão entre sujeito e cidade numa metáfora orgânico-arquitetônica compõe a imagem de desolação em que o humano se materializa e espacializa, perdendo qualquer transcendência temporal ou espiritual. Reduzido à mera sobrevivência biológica, a espaço arquitetado e vísceras, o sujeito histórico é autodestruído. A inversão do mito de Cronos, devorar o tempo que devora seus filhos, exigiria a faculdade da transcendência pessoal-espacial-temporal para se lidar com a infinitude, o que não se faz possível numa época e num contexto em que cercas e censuras, erigidas em nome do desenvolvimento econômico e da modernização autoritária, cerceiam a liberdade de pensamento e associação, criatividade e ação humana, que havia significado a promessa imaterial/espiritual mais dignificante da modernidade, e cujos limites e dilemas permitiriam a constituição da dinâmica da singularidade-alteridade-coletividade e da decorrente dimensão trágica da existência humana no mundo⁴. A elaboração desta dimensão trágica ou se dá

coletivamente, na composição de um ser social em que se compartilham os limites e as possibilidades de uma mesma condição natural e histórica, ou terá a grandeza de uma solidão fáustica, que entre tudo poder fazer e tudo destruir, desfaz sua própria existência.

Eis o que o poema de Chico Alvim parece intuir, seguido de perto por outros poetas ditos marginais. A experiência da grandeza trágica, da dialética dos limites/liberdade da ação humana no mundo e no tempo, mítica ou não, está impedida⁵, e aquela geração só pode dar conta dessa impossibilidade na forma de rasura – de onde, talvez, a linguagem dessublimada, desqualificada e desqualificante, a “sujeira” dessa poesia dos mimeógrafos e performances voltada para a desimportância do cotidiano⁶. Chico Alvim se tornou um poeta-coletor de frases e vozes ouvidas na rua ou em provérbios populares, advindas da “boca do povo” e introduzidas nos poemas em sua forma de matéria bruta, sem lapidação, como se o poeta tentasse dar, no tempo presente, voz e vez aos (des)conhecidos e silenciados e, assim, de algum modo resgatar uma voz social em suas múltiplas facetas diárias, compondo uma “poesia-para-várias-vozes”⁷.

Já em *Cacaso*, o diálogo com o tempo, seja o presente histórico da modernização ditatorial, seja o passado da tradição romântica e modernista, incessantemente retomado pela citação direta de versos alheios e pelas imagens típicas do nacional-popular, deságua sempre em irreverência amarga ou irônica. Em *Jogos Florais I e II*, qualquer possibilidade de ufanismo, intentada à época pela propaganda oficial da ditadura, desfaz-se rápida e acidamente com a paródia à *Canção do Exílio* gonçalvina, um dos textos fundadores da tradição romântica de brasilidade: *Minha terra tem palmeiras/onde canta o tico-tico [...] Ficou moderno o Brasil/ficou moderno o milagre:/a água já não vira vinho,/vira direto vinagre*. As referências aos movimentos libertários, sociais (quilombos) ou literários (antropofagia oswaldiana), sofrem um corte abrupto: *Minha terra tem Palmares/memória cala-te já*, numa analogia ao modo como o potencial ativo, criador e emancipador daquela geração se via interrompido. O sentimento se reitera no poema *Praça da Luz*, onde, no lugar historicamente originário da vida pública e política, a praça, instaura-se uma atmosfera surreal num cenário circense, em que *gengivas conspiram, um*

marreco aproveita a audiência/e se candidata a senador, corpos horrendos se tocam. O teatro sem alegria termina com o lastro dos filmes de terror: *Uma gargalhada despenca do cabide:/marcial/um cortejo de estátuas inaugura/o espantoso baile dos seres.* Como música de fundo, uma risada súbita e sem porquê (ela despenca) soa como um sinistro deboche, ao qual se associa o som ritmado das marchas militares, em nítido contraste com um verso anterior: *Namorados sem ritmo povoam o espaço.* O descompasso dos que desejam e amam com o contexto circundante não poderia ser maior. O estranhamento culmina com um duro jogo antitético: o cortejo, imagem fúnebre e militar, não é composto de pessoas mas de estátuas, e resulta numa duvidosa festividade de seres não qualificados como humanos, meros entes. É de fato espantoso a que se reduziu o espaço público: um circo surreal e terrível em que bailam e se alinham seres animalizados, petrificados, imobilizados – em outras palavras, reificados.

Se a constituição de um espaço público, como *locus* de debates racionais e democráticos, consistiu em uma das linhas de força da modernidade ocidental, ei-la aqui em decomposição. O sentimento do poeta pelo que se tornou a modernização e a modernidade no país, tão decantada pelos românticos e modernistas brasileiros, traduz-se no suspiro do último verso de um pequeno poema, compondo um clima romântico vulgarizado com direito a cavaquinhos chorando, luas se derramando, sombras e ciganos: *Ai que saudade que tenho de meus negros verdes anos.* Um dos versos mais conhecidos de Cacaso, esta distorção paródica de Casimiro de Abreu⁸ pode ser lida em três círculos concêntricos, como um triplo lamento que se amplia: do círculo da experiência pessoal (a mocidade perdida), para o círculo mais largo da experiência nacional (os projetos românticos perdidos, a tradição que só pode ser retomada como memória irônica de um passado de impossível atualização), e deste, para o círculo de experiência ainda mais largo referido na apresentação teatralizada do título: E com vocês a modernidade. Em todos, o verdor das energias e sonhos iniciais é obscurecido pela sombra dos obstáculos econômicos, ideológicos e políticos que impedem sua plena realização.

Residem aqui duas questões bastante caras à historiografia. Primeiramente, as três durações da experiência histórica⁹ que se cruzam, em cada momento da história, nas vivências de cada indivíduo, como experiência simultaneamente pessoal-psíquica-familiar, geracional-política, e de acúmulo de experiências do passado, na forma de memória coletiva, ou de capital material e simbólico acumulado, na expressão de Bourdieu. Como segundo ponto, a discussão sobre o fim do otimismo moderno que concebia a história como um progresso contínuo daquelas condições materiais e simbólicas que permitiriam à espécie o domínio sobre a natureza e o conforto de uma existência segura. Estas condições, entretanto, jamais estiveram eqüanamente distribuídas por todas as nações e classes, concentrando-se em determinadas áreas e nas mãos de determinados grupos sociais, de modo que as promessas do progresso e da modernidade – nas formas sistêmicas em que os conhecemos, do desenvolvimento capitalista, do dito socialismo real, da social-democracia mediadora entre ambos, e dos desdobramentos tecnocráticos e totalitários de todos eles – nunca foram vividas regularmente.¹⁰

Analisando a ebriedade do poeta no seio da capital cultural do capitalismo em seu auge, a Paris oitocentista, quando o fetiche da mercadoria começa a deslumbrar a sensibilidade poética, Benjamin recupera de Engels a percepção do quanto os cidadãos “tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização [...] que centenas de forças permaneceram inativas e foram reprimidas”, resultando em homens brutalmente indiferentes, num isolamento insensível dos indivíduos em seus interesses privados. Se o melhor do humano se perde no que deveria ser um processo civilizatório, só podem de fato restar um espantoso baile de seres e uma saudade de experiências não realizadas. Contudo, a mercantilização e reificação da criatividade e da sensibilidade operam de forma lenta, ambígua e mesmo incompleta, variando conforme se estabelece mais ou menos intensamente o processo de organização capitalista das sociedades. Diz Benjamin que enquanto não chegava o dia inevitável em que a classe dos pequenos-burgueses, à qual

pertencia Baudelaire, teria de se defrontar com a natureza mercantil de sua força de trabalho, seu quinhão podia temporariamente ser o prazer, uma espécie de compasso de espera que se transformava em passatempo para o poeta, na forma de um deleite limitado com a sociedade mercantilizada, desdobrando-se na mescla de gozo e receio de uma classe que presente seu destino, e numa sensibilidade capaz de encantar-se diante das coisas danificadas e corroídas¹¹.

Proponho chamar este quadro de *condição intervalar* do poeta de classe média no processo de modernização capitalista que, no Brasil, se adensa sob a égide da ditadura militar e seus patrocinadores. Esta condição intervalar manifestou-se para a geração dos poetas da década de 70 de diversas maneiras, seja nas tensões imagísticas introduzidas no corpo dos textos (a angústia de querer e não poder agir), seja na resistência inicial ao mercado editorial e à indústria cultural, seja na linguagem coloquial e rasgada que assumiam como matéria e instrumento do fazer poético, seja ainda no próprio nome de “poesia marginal”. Humor e angústia combinados mal disfarçam contradições insolúveis e o desespero que delas advém. As tradições romântica e modernista se haviam constituído em momentos não ditatoriais e de grande esperança nos benefícios da modernização e no futuro da modernidade, marcadas pela ativa participação dos literatos na formação cultural-nacional¹², incluindo a dicção popular. Construía um projeto de tradição nacional, no sentido que lhe dá Hobsbawm¹³, embora o fizessem com um discurso iconoclasta que se concebia como fundador do novo, o que bem se traduziu na imagem da antropofagia cultural. O mesmo não era possível nos anos 70, quando explodiam os movimentos contraculturais, quando o Estado assenhorava-se do processo de construção de tradições nacionais, institucionalizando e oficializando-o, e conseqüentemente sufocando as vias alternativas, que teimavam em denunciar, sob a oclusão política, a abertura da economia e da cultura nacional ao capital e interesses estrangeiros. A relação dos poetas com o passado e o futuro modificava-se, e o prazer presente, de fazer e distribuir poesia manualmente e conjuntamente, nas ruas, em contato próximo com o público, eivava-se de

angustiantes paradoxos. Chico Alvim procurou explicar: “É comum se associar a alegria de 70 à alegria de 22. [...] A alegria de 22 era mais clara, mais transparente, surgia num espaço político aberto. Ao passo que a nossa alegria é de natureza fundamentalmente diferente, ela nasce do medo. Nossa busca de prazer é desesperada”.¹⁴

O par alegria/desespero bem ilustra as ambigüidades e dilemas que atingiam a poesia marginal, lacerada pelo desejo e desconfiança para com a modernização, pela resistência à ditadura e a gradual introdução nos mecanismos da indústria cultural através dos quais podia melhor veicular sua poesia (mercantilizando-se, obviamente), a dor pelo quadro nacional arcaico e danificado, e a intenção bloqueada de construir uma nova sociedade. Aparentemente alegre ou mesmo tola, esta geração foi gestada na derrota dos movimentos sociais transformadores e democratizantes do final dos anos 50 e início dos 60, e das tentativas de reação política e artística que ainda se intentaram nos primeiros anos da ditadura. Prisões, mortes, exílios, uso intenso de drogas, enlouquecimentos, suicídios machucaram textos e poetas, que, contraditória e lamentosamente, passaram a espiar pelos intervalos o mundo e a história.

¹ Sobre o tédio como sentimento de estar excluído do fluxo ativo da história, ver CALVINO, Ítalo. A visão mais espetacular da Terra. *Folha de S.Paulo/Caderno Mais*, 27/7/2003, p.6.

² Dos poemas “Só dos Terratenientes” e “Como é bom ser um camaleão”, respectivamente. Todos os poemas citados estão na antologia de HOLLANDA, Heloisa Buarque. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

³ Cf. ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.e.d São Paulo: Brasiliense, 1994, p.79-126.

⁴ Não há na modernidade tardia condições históricas e estéticas de uma arte capaz de expressar a dialética vertiginosa da ação-destruição do mundo pelo homem. Cf. MENEGAT, Marildo. *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003, cap.3. Ver também a conclusão de ARGULLOL, Rafael. *O Fim do mundo como obra de arte*. Rio de Janeiro: Rocco: 2002.

⁵ O contraponto deste impedimento se manifestava no ideal de ação e na prática ativa da luta armada, e seria também violentamente cortado.

⁶ Para o caráter opcional dessa linguagem, ver SANTOS, Antônio Carlos. De pássaro incubado a tico-tico de rapina: a poesia de Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, in: PEDROSA, Célia e CAMARGO, M.L.. *Poesia e Contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001, p.96.

⁷ Cf. SUSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. In: *Papéis Colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p.352.

⁸ No poema “Meus oito anos”: Oh, que saudade que tenho/Da aurora da minha vida/Da minha infância querida...

⁹ KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Gallimard/Seuil, 1997. A partir das durações de Braudel.

¹⁰ O extremo oposto da situação seria o sentimento geral de profunda insegurança e horror diante da possibilidade de “regressão” histórica de todos, de destruição das conquistas acumuladas, rupturas no processo de transmissão cultural e, no limite, retorno do humano às condições biológico-naturais primevas. Com exceção dos pensadores ligados à Escola de Frankfurt, em geral pouco se trata desta última possibilidade que, todavia, subjaz em um número crescente de criações artísticas e filosóficas. Para uma discussão complexa ver MENEGAT, Marildo. *op.cit.*, cap.4.

¹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.52-55. A citação de Engels está na p.54.

¹² Cf. CÂNDIDO, Antonio. *A formação da literatura nacional*. Belo horizonte: Itatiaia, [1984].

¹³ Cf. HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

¹⁴ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Coluna “Coleção Capricho”, *Jornal do Brasil/Caderno B*, 16 maio de 1981.