

# OUTROS CORPOS, OUTROS DISCURSOS: A FIGURA DO BUFÃO COMO FERRAMENTA DE LEITURA PARA A POESIA MARGINAL

Lucas Matos (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** *A poesia marginal brasileira foi comumente lida a partir de um quadro teórico e estético, cujos conceitos e valores são incompatíveis com sua produção. Nesse sentido, é muito comum que críticos literários tenham regularmente identificado o que falta nela, ao invés de buscar compreender a positividade de suas propostas. Não à-toa, ela foi descrita como conjunto incoerente de poéticas que não poderia ser compreendido como um movimento pela falta de um programa, ou como de tentativas românticas de poema, sem uma reflexão crítica sobre a linguagem. Aqui, tentamos apresentar a figura do bufão como uma ferramenta de leitura para outra compreensão da poesia marginal.*

**Palavras-chave:** *poesia marginal; bufão; crítica.*

## Introdução

Este artigo pretende refletir sobre parte da produção que ficou conhecida como poesia marginal. Não se trata de uma análise de conjunto, ou de uma apresentação de conclusões ou de revisão crítica consolidadas, sendo antes um teste de leitura, uma experiência que, em se verificando viável, apresentaria dois passos importantes: (i) deslocaria a noção de relações entre programa e movimento, dando a

---

<sup>1</sup> Doutorando, aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Literatura Comparada. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [lucas1mts@hotmail.com](mailto:lucas1mts@hotmail.com).

ver um eixo de coerência possível entre práticas tão distintas quanto o fazer de Chacal, Zuca Sardan, Paulo Leminski, dentre outros, simultaneamente evitando a ideia geracional como elo único entre suas poéticas; (ii) permitiria uma articulação entre os deslocamentos diversos de procedimentos e figuras de diferentes terrenos artísticos, possibilitando tanto uma nova compreensão dos diálogos presentes nos fazeres artísticos contemporâneos, quanto um outro aproveitamento da ideia de crise como topos fundador do discurso poético na modernidade (sobre o tema, nossa referência mais imediata se encontra em Siscar (2010)).

Ora, vejamos que acerca da assim chamada *poesia marginal*, uma das falas que mais tem se repetido – desde seu aparecimento e reconhecimento dentro do cenário cultural brasileiro, seja quando do lançamento dos primeiros livros mimeografados, das primeiras exposições e coleções de livros, seja depois com a edição da antologia *26 poetas hoje* por Heloisa Buarque de Hollanda – é a de que não há uma unidade entre as diversas produções poéticas que permita reconhecer de que modo elas podem ser agrupadas como um fenômeno literário específico, ou mesmo como um momento reconhecível em termos de uma história literária. Quando muito, há o reconhecimento de uma questão comportamental aproximada ou vivida pela geração, que não se traduziria nos versos, ou num pensamento estético. Por vezes, a única unidade reconhecida será encontrada na fala generalizada de detratores que, em negativo, tomarão tudo como exemplo de poesia em que falta reflexão crítica. É o caso, por exemplo, da postura de Luiz Costa Lima (*apud* Ferraz 2013), quando da entrevista publicada na revista *José* a respeito da referida antologia. Por enquanto, deixemos em suspenso a fala de Ana Cristina Cesar (*apud* Ferraz 2013), publicada nessa mesma conversa, e que aponta como traço comum dos diversos modos poéticos recolhidos por Heloisa “um traço anticabralino, antiformalista” (Cesar *apud* Ferraz 2013: 138). O gesto se faz necessário até porque não nos parece que se tenha especificado suficientemente em que consiste esse traço, ou de que modo ele pode ser pensado como o que recolhe o que há de comum entre práticas lidas como tão distintas.

O tema retorna em conversa atual, publicada no catálogo *Poesia marginal: palavra e livro*, travada este ano entre o organizador de exposição corrente no Instituto Moreira Salles, a saber, Eucanaã Ferraz, Heloisa Buarque de Hollanda, e alguns dos poetas do período, Chacal, Charles, Chico Alvim, além da participação do professor Eduardo Coelho. Dessa vez, Eucanaã faz alusão a uma pergunta que seria frequente por parte de alunos, se a poesia marginal poderia ser entendida como um movimento? Quando Charles e Chacal respondem que sim, porque teria movimentado muito, Heloisa prontamente contesta, afirmando que um movimento pressuporia um programa; esse, sem dúvidas, ausente. Chacal ainda parece ensaiar um questionamento crítico dessa definição de movimento, mas sem desenvolver de modo suficientemente claro o que ele estaria caracterizando como um movimento artístico ou poético sem programa, e se há formas distintas de um movimento ser sem programa – uma vez que levanta a dúvida de haver tido um programa no Modernismo, restaria ainda a pergunta de, em sendo aceita a sua argumentação, o não ter programa no Modernismo e na poesia marginal seria um traço comum? Ou haveria tipos, modos, especificidades diferentes, deslocamentos específicos para cada um dos casos?

Por um lado e pelo outro, a poesia marginal enquanto conjunto acaba reconhecida pela crítica como algo em que faltam coisas, seja reflexão crítica, seja programa, seja qualidade artística. Como se diante da positividade dos poemas e das questões poéticas levantadas e movimentadas por ela, a crítica usasse lentes que só reconhecem o que ela não faz, ou como ela não é.

### 1. Crise, exclusão, dramaticidade

Curiosamente, é verdade que se, por um lado, os mais diversos analistas e comentadores da produção poética posta em cena a partir da década de 1970 no Brasil não deixam de reconhecer nela uma manifestação, ou de encaixá-la dentro de uma política e uma estética contraculturais, que se dariam com relação a uma situação crítica - em que se ressaltam, comumente, para além dos esgotamentos dos modelos vivenciais levados adiantes pela cultura moderna, o contexto histórico-político local com os desdobramentos sombrios do golpe e da instauração da ditadura militar - por outro, é bastante raro se encontrar uma articulação com o tema da crise que marca a poesia na modernidade. Segundo Marcos Siscar: "De certo modo, a poesia moderna nunca deixou de estar em crise. Quer esse discurso, ou essa política, da crise tenha uma função transformadora (ou revolucionária, se quisermos), quer ele tenha uma função de conservação" (Siscar 2010: 53). Efetivamente, a crise em que a poesia moderna se encontra, ou se coloca, de certo modo, é em função de estar excluída do conjunto de discursos que criam o horizonte da realidade de uma certa cultura e de essa exclusão ser vivenciada enquanto processo violento que silencia ou nadifica a fala do poeta; todavia, será justamente a partir de uma dramatização, de um representar para si esse processo de exclusão que ela poderá se apresentar como questionamento ou denegação absoluta desse horizonte interpretativo e valorativo do real, dado pelo conjunto de práticas discursivas reconhecido ou aceito culturalmente.

Em *Poesia e crise*, Siscar (2010) vai rastrear os diferentes modos de a questão da crise se apresentar, desde muito cedo, com Baudelaire, chegando até suas diferentes dinâmicas na poesia dos concretos, e na cisma que ele reconhece na poesia brasileira pelo menos desde a década de 80 do século passado. Se é verdade que o autor reconhece, assim, na poesia moderna um discurso que se alimentaria da crise para, então, reinventar seu papel na cultura, sendo portanto possível mapear um discurso da crise que coincidiria com a própria modernidade poética, então é igualmente aceitável que uma das necessidades poéticas é reconhecer as diferenças, é saber como distinguir os vários tipos de discursos da crise. Ainda, não é absurdo propor que uma mesma figuração, ou a ativação de um tipo discurso da crise a partir de uma mesma figura dramática poderia funcionar como elemento de coesão entre diferentes práticas poéticas, garantindo-lhes inclusive a visada delas enquanto movimento possível. Aqui, não interessa pensar somente como a poesia pode se colocar e se movimentar, quer dizer, atuar e provocar diferentes espécies de ações interpretativas - questionando as construções do real e da cultura contemporânea - e políticas sem a formulação explícita de um projeto cultural. Interessa também ver como algo da ordem de um movimento, isto é, que pressupõe o fazer artístico de uma coletividade

pode se instaurar ou acontecer sem a formação de uma pedagogia estética determinada, ou ortodoxa.

A proposta que procuraremos construir, se não chega a partir de uma declaração explícita ou de uma associação que se costurasse a partir de um construto validado crítica e socialmente seja enquanto código político, seja enquanto tópico retórico comum aos diferentes grupos de poetas que são comumente chamados e entendidos como marginais, pode se revelar produtiva ao acolher não só diferentes procedimentos estéticos como diferentes formas desses mesmos poetas se apresentarem enquanto poetas e enquanto pensadores do problema específico do poético. Ou seja, ela será mais ou menos válida se puder dar conta não apenas de traços estilísticos e trabalhos de investigação no verso e do verso, mas também se se mostrar como uma forma viável de compreender o conjunto de fazeres artísticos (leituras de poesia, participação em exposições, etc.) e o modo do poeta pensar sua atuação, sua relação mais ou menos engajada, ou desengajada, no conjunto das relações sociais.

A ideia de que a figura do bufão pode ser útil na compreensão da poesia marginal não significa simplesmente que se pensa como possível uma equação tal como *o poeta é um bufão*, embora seja possível verificar um flerte com esse modo de apresentação, ou com esse modo de atuação em diversos casos. Cite-se, por exemplo: a adoção do nome de Chacal, animal carnívoro e de hábitos noturnos e claramente não gregário, por Ricardo de Carvalho Duarte, bem como a sua ênfase ao trabalho com a palavra oral na modalidade da performance e o gosto pela utilização de máscaras monstruosas (como a do Minotauro, que marca o evento CEP 20.000); ou o trabalho com o cartum e com um conjunto de elementos entre o terror e o terrir levado adiante por Zuca Sardan e que inclui uma inflexão vocal ao ler publicamente os poemas que busca propositadamente um timbre cavernoso, fora do comum e em direção a uma figuração do sinistro e do grotesco, de algo que é tanto sombrio quanto paródia do sombrio; ou ainda a forma como Cacaso e Paulo Leminski são registrados e compreendidos, e mesmo brincam com isso em seus poemas, num imagético que vai do tolo ao degenerado, elementos comuns da bufonaria. Quanto a esses dois últimos, inclusive, não deixa de ser curioso que Flora Sussekind (2009) aborde a problemática a partir de uma tensão, ou de um questionamento que procurará lê-los criticamente na chave de uma hagiografia, ou de figurações angelicais. Conforme veremos, a desfiguração, ou o tipo de transformação física e discursiva própria dos bufões e das marcas de um trabalho com a figura do bufão, se aproximará de extremos corporais e discursivos que tocam ou se aproximam do oculto e do mistério, seja de um lado angélico seja de um lado demoníaco, monstruoso. Conforme dito, entretanto, não se trata de colocar o poeta como bufão, ou do poeta se colocar numa tradição da bufonaria; trata-se, antes, de reconhecer ou de buscar rastrear o trabalho com o poema e no corpo do poema como algo próprio de um discurso ou de uma linguagem *bufonesca*.

Nesse sentido, talvez o exercício de leitura ora empreendido possa se revelar útil também na medida de tentar compreender ou qualificar a recusa por parte da poesia marginal da tradição construtiva, ou formalista, que a antecede, e com a qual se havia – pelo menos no plano do discurso crítico – costurado uma continuidade que ia até as raias da poesia concreta. Note-se que mesmo no caso de Waly Salomão,

ou de Torquato Neto, ou mesmo de Paulo Leminski, em que o interesse pelo material concretista e pela sua intervenção no cenário da poesia brasileira é declarado, isso não se traduz num trabalho com o verso, ou com o poema visual que se valha de uma mesma economia de recursos; apresentando-se de modo mais enfático questões como a da máscara, a de uma discursividade do verso dilacerada entre o humor e a violência. Ou ainda, no caso de Glauco Mattoso, em que a adoção da forma fixa só é possível através de sua união a um conjunto de materiais grotescos, escatológicos, que reveem a dignidade que, mesmo com as paródias modernistas, tinha sido legada à prática do soneto.

Assim, cabe avaliar que a aproximação entre o Modernismo de 22 e a poesia marginal pode ser requalificada, uma vez que, se por um lado, encontraremos em Bandeira o elogio do lirismo dos clowns de Shakespeare e dos bêbados, ou em um primeiro Drummond a figura do poeta como *gauche*, neles, estará ausente toda a violência simbólica descarregada sobre o próprio fazer poético, e sobre a imagem do poeta presente na poesia marginal. É mesmo difícil imaginar Drummond, ou Bandeira, ou mesmo Oswald se chamando de “cachorro louco”, que precisa ser morto a pau, a pique, ou afirmando o seu profissionalismo por declamar “versos longos e sentidos”, em meio a mosquitos e cigarras.

## 2. A liberdade dos bufões é a única que a humanidade tem preservado, da pré-história até hoje

Os bufões aparecem em meio às diversas figuras profanas do medievo – junto a jocaltores, menestréis, errantes – que irão atuar dramaticamente na esteira de uma arte declamatória de mimos e pantomimos que remonta à Antiguidade, e que vão se inserir como contraponto cênico nas representações dos mistérios e dos autos. Com o desenvolvimento de um espaço urbano, e de uma poesia que se colocará sempre entre a corte e as aldeias, eles serão as figuras que darão espaço e possibilidade para as criações de autos de carnavais e de outras realizações festivas, cujo teor indica de algum modo um ponto de ruptura, ou de interrupção temporária, com o código de comportamentos aceitável pela estrutura social do período. Nesse sentido, cabe salientar que sua forma de atuação não parte apenas de uma conjugação de corporalidades distintas – batendo painéis, sinetas de cobre, causando algazarra, empurrando burgueses – como também de um fazer discursivo que mescla diferentes códigos retóricos. Segundo Berthold (2000), nasce, assim, um texto farsesco que combina a tirada de espírito e a agudeza verbal a falas rudes e diretas, que se impõe numa exuberância do grotesco, expresso tanto no conteúdo sexual, como fecal, quanto nas suas abordagens de temas políticos e morais. Com relação ao uso de máscaras e do comportamento verbal e físico de algum modo entendido como liberal, eles serão comumente considerados como antecedentes imediatos de figuras que florescerão nos séculos imediatamente subsequentes, tais como o Arlequim da *Commedia dell'Arte*, Sir Falstaff, de Shakespeare, dentre outros.

Todavia, a figura dos bufões não está restrita a uma teatralidade ou a uma dramaticidade que remontaria a séculos passados, sendo ativa no pensamento e na experiência teatral do século XX. Jacques Lecoq (2010), dentre outros, é um dos que a

elegerá como personagem ativa de seu pensamento acerca da estética do fazer do ator. Em *Corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* (Lecoq 2010), ele afirma ter se deparado com os bufões ao começar a investigar a atitude e o comportamento daqueles que zombam de tudo. Se, primeiro, junto a seus atores, procurou desenvolver exercícios que tinham como base a paródia do outro – de modo que cada um achasse em seu corpo meios de zombar de uma corporalidade e de uma discursividade distintas, buscando projetar no outro um etos diferente daquele no qual se reconhecesse – logo precisou chegar a um debruçar-se sobre o conjunto de crenças sobre o qual cada sujeito se apoiava. Curiosamente, o método encontrado para conseguir chegar a uma forma de atuação cujo desempenho de fato pudesse atingir seus objetivos, foi pedir que cada ator interviesse em seu corpo: aumentando tamanhos de nádegas, ou barrigas, ou ainda destacando aspectos longilíneos de modo a enfatizá-los até o extremo, até a desfiguração. Segundo o autor: “(...) nesse corpo reinventado e artificial, de repente eles [os atores] se sentiam mais livres. Ousavam fazer coisas que jamais teriam feito com os próprios corpos. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se máscara” (Lecoq 2010: 180-181). O que está em jogo é justamente um chegar a um corpo extremo, a um corpo cuja base seja atravessada por dinâmicas outras, distintas da economia do indivíduo, e que possam recusar todo o sistema de crenças e comportamentos que permite a sociabilidade de nossas culturas – então se pode colocar o corpo como espaço de metamorfose contínua em um uso livre da sua própria fisicalidade. O resultado será o de uma equalização, ou de aplainamento, em que não se diferenciam mais aquele que zomba e aquele que sofre com a zombaria.

É curioso que, ao alcançar esse território em que se pode zombar de todas as coisas, tocando o mistério e o oculto, Lecoq (2010) declare uma espécie de dupla vizinhança – em suas descobertas cênicas – o de um parentesco com a poesia por um lado (apontando, inclusive, a importância de Artaud e de sua poesia para seus exercícios bufonescos), e, por outro, uma trilha para chegar ao coro trágico. Em suas palavras: “Eles [os bufões] vêm, então, de outros lugares: do mistério, da noite, do céu e da terra! Sua função não consistia em zombar de um indivíduo em particular, porém, de modo mais geral, de todos nós, da sociedade em geral” (Lecoq 2010: 181). A questão é que, se os bufões se inscrevem num espaço fundamentalmente urbano, eles só podem ser reconhecidos, em seu estranhamento, como vindo de outro elemento, uma vez que sua inserção será a de reforçar o que, nele, há de tensões ocultas, de dilaceramento de poderes que o atravessam e o ameaçam. O corpo se submete a um conjunto de dinâmicas violentas em que as estruturas de poder sociais poderão por vezes figurar como formas mais inocentes de divertimento diante das guerras que se inscrevem no cotidiano do tecido do mundo, nas quais os bufões se dilaceram entre o sofrimento e o gozo.

É então que a partir de três famílias – a do mistério (talvez aqui pudéssemos sugerir também o oculto, como outra forma de compreender ou de sugerir o que essa pedagogia do corpo poético trabalha), a do poder, a da ciência – Lecoq (2010) prossegue mapeando três territórios: o mistério, o grotesco e o fantástico. O primeiro conjunto (mistério), por ser um trabalho que se dá sobre aquilo que não se devassa, sobre formas contínuas e moventes de opacidade, se articula conseqüentemente com os jogos dos adivinhos e da profetização, ecoando nas premonições e intuições acerca

do fim, da destruição de algo. Evidentemente, há uma flutuação aí entre a forma simples da adivinha, e dos truques de fala, em que um *joker* ou *jester* brinca com o vender e desvendar de si e do outro, e as palavras do profeta, ou do louco de deus. Os bufões grotescos, desenvolvidos a partir de um zombar frequente e incessante sobre jogos de poder cambiantes, aproximam-se da caricatura, de modo que se assemelham a desenhos que reforçam o ridículo do exercício de certas funções e configurações sociais. Aqui, nota-se uma proximidade com um humor do cotidiano, da anedota e do ridículo do ofício, do oficioso, do oficial, mas também uma paródia do exercício da política, ou um questionamento infindo sobre a política como prática discursiva e como regulação física das trocas cotidianas. Por fim, os bufões fantásticos são os que se submetem a uma fabulação infinda, ao exercício da “imaginação mais alucinada” (Lecoq 2010: 184), variando desde o *nonsense* até o delírio surrealista.

Por fim, caberia comentar que um dos processos práticos utilizados pelo pensador teatral para que cada ator, através de exercícios, possa atuar e jogar como um bufão consiste no trabalho com jogos e lembranças e formas lógicas infantis. Ainda sobre o assunto, ele afirma: “Ninguém é mais criança do que um bufão, nem mais bufão do que uma criança” (Lecoq 2010: 187). O que interessa aqui é a economia de energias que organiza o universo infantil – tudo está exposto a regras de jogo que ainda não se explicam por uma lógica racional, e que podem claramente assumir variações e metamorfoses múltiplas, bem como chegar a níveis de crueldade que passam pela exposição física e simbólica ao outro.

O que parece saltar aos olhos a partir dessa pequena descrição sobre diferentes modos do bufão e da bufonaria se apresentarem é justamente uma posição ou postura acerca dos usos do próprio corpo e dos usos corpo do outro. O que se coloca em suspenso, tanto do ponto de vista discursivo quanto do ponto de vista de uma experiência de si, é o conjunto de censuras, ou limitações, que permite uma preservação do funcionamento social eficaz dentro de uma dada cultura. O bufão se expõe a relações de dilaceração do próprio corpo e da própria fala, bem como ameaça o outro, porque aí encontra tanto sua diversão quanto seu terror, conhecendo sua forma única de liberdade.

### 3. E o Bufão, à socapa descendo a ladeira sacudindo os guizos, foi ter ao verde mar

Talvez seja necessário alguns esclarecimentos de ordem prática e metodológica antes de podermos nos aproximar dos poemas e verificarmos que diferentes possibilidades de leitura efetivamente se abrem com as lentes escolhidas e expostas até o presente momento. Trata-se, de algum modo, de colocar ressalvas e pequenos questionamentos quanto à extensão e quanto às colocações feitas. A primeira delas seria acerca de uma performance de um certo ilusionismo do nome. Isto é, não estaríamos simplesmente trocando um nome por outro, e a partir daí, reinserindo um conjunto de questões do que é próprio do marginal e da marginalidade numa economia semiótica do bufão e da bufonaria? Ou ainda, a única ligação possível entre os termos da poesia marginal e do bufão não seria por ambos serem formas de artistas se colocarem à margem do conjunto da sociedade? Que

diferenças pode haver entre ser um artista marginal e um bufão, ou invertendo os fatores, entre ser um bufão e ser um artista marginal?

Antes de tudo, cabe precisar que há limitações para a hipótese, que não estamos afirmando que a figura do bufão possa ser utilizada para toda a arte marginal produzida no período da década de 70 do século passado no Brasil – em parte, porque não teríamos condições suficientes de testarmos de modo aprofundado essa possibilidade, em parte, porque não sabemos se seria possível supor uma continuidade entre diferentes gestos e procuras pela figura do marginal e da marginalidade. Ainda, se é verdade que o bufão, pelo menos, do ponto de vista histórico foi um artista marginal, ou que esteve sob certo registro de marginalidade – sendo frequentemente excluído e condenado por códigos legais e/ou religiosos – não é verdade que ele seja, ou que sua figura dê conta de toda marginalidade ou de todo artista marginal. Vejamos que os poetas *beats*, influências fortes para alguns dos representantes da poesia marginal, por exemplo, se certamente se apresentam como exploradores do universo da marginalidade, de um universo que não é o da ordenação social burguesa, dificilmente poderiam ser lidos desse modo. Neles, a aproximação com os modos estruturados de um discurso religioso oriental, a falta de uma ligação profunda entre o humor e a violência simbólica exercida sobre a literatura e sobre a figura do poeta/escritor, enfim, a ausência de uma problematização do corpo do poema associada a uma desfiguração progressiva do corpo e da corporeidade, dentre outros fatores (não se nota um uso frequente do *nonsense*, da caricatura, nem o flerte com a lógica da infância), dificultam quando não inviabilizam a possibilidade da colocação do eixo de leitura. Mesmo os artistas da Tropicália, se igualmente foram uma influência ampla para o conjunto da geração de poetas marginais, se eles mesmos sofreram na pele e se apresentaram como quem vive a marginalidade (lembramos que Gil gravou uma canção com letra de Torquato Neto intitulada *Marginália 2*, e que em um show de Caetano se podia ver o estandarte de Hélio Oiticica com Cara de Cavalo e os dizeres “Seja marginal, seja herói”), dificilmente poderiam ser lidos como bufões. No Tropicalismo, enquanto movimento, nota-se comumente uma ideia de responsabilidade social frente às questões enfrentadas pelo conjunto da cultura brasileira, bem como um desejo de modernização ou uma aquiescência a um processo fundo de modernização da consciência artística do país que logo refutam a possibilidade de uma validade da figura do bufão e da bufonaria. Todavia, também se poderia pensar que, se não em suas linhas de força mais evidentes, não haja outros veios na Tropicália – notáveis, por exemplo, em Tom Zé e n’Os *Mutantes* – que já apresentassem alguns dos elementos ora destacados. Nesse caso, cabe especificar que a questão aqui não é uma procura simplesmente de um etos do bufão, seja esse verificável ou atualizável em alguns dos poetas marginais ou não; mas a figura da bufonaria como problema do poema, do corpo do poema, bem como de uma poética do corpo. Ora, a dinâmica de uma suposta espontaneidade, que é fundamentalmente uma liberação de diferentes registros e caricaturas e jogos com os ritmos que integram a coloquialidade e o discursivo, só aparecerá na poesia marginal como desfiguração, como corpo aberto ao sujo e ao ruído dentro de uma tradição poética construtivista. Para verificar a validade de uma leitura semelhante no trabalho com a canção empreendida por Tom



Zé e *Os Mutantes* seria necessário um conhecimento da fisicalidade da canção e de seus modos de composição históricos de que não dispomos no momento.

O outro questionamento que se pode fazer é quanto à pertinência do exercício: qual a validade de dar nome ao que ficou ou que se esforçou por ficar não nomeado? Isto é, por que recolher certas informações e pistas buscando numa visada que só se pode exercer posteriormente a coerência entre diferentes práticas que em seu próprio tempo histórico não tenham necessitado identificá-la de modo algum, especialmente não do modo e com o nome agora apresentados? É verdade que essa questão talvez se levada a cabo, ou até o final, seja capaz de tocar em pontos que não podemos vislumbrar momentaneamente e que poderiam nos fazer rever o grau de interesse pelo percurso ora apontado; todavia, no que cabe dentro da especificidade deste artigo, basta apontar que a utilidade do exercício se revelaria não como uma descoberta do significado artístico que teria ficado escondido, ou da verdade que teria sido mantida atrás da máscara, mas como um questionamento do instrumental de leitura utilizado pela crítica para problematizar e abordar a poesia marginal, apontando outra opção de ferramentas de leitura, cuja validade inclusive ainda está por ser determinada. Vejamos que, mesmo Siscar (2010), ao abordar a cisma que caracterizaria os empasses, ou a situação da poesia contemporânea brasileira, se vale de termos para abordar a corrente da poesia marginal que foram forjados claramente por uma crítica de instrumental que evidencia suas dívidas com concepções que questionariam o valor estético ou a legitimidade da poética marginal

Essa herança não é senão aquela fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil. (Siscar 2010: 153).

Não tem como passar despercebido tanto a classificação excessivamente generalizada e pouco precisa “do cotidiano” quanto o delineamento que impinge um romantismo ou uma concepção romântica da linguagem poética “que busca inspiração na língua” popular, na cultura popular. Mesmo o reconhecimento de uma atividade crítica por parte dessa poesia só se dá na medida em que desloca essa postura do plano da linguagem e do plano do pensamento acerca do poético, para um plano sociocultural. Não se trata, evidentemente, de uma recusa por parte do autor da poesia marginal, ou de um questionamento seu dos méritos que ela teria enquanto movimento – se é que podemos falar de tal maneira. Entretanto, é uma demonstração de que ainda não há outro instrumental de leitura, ou de delineamento crítico que dê conta da poesia marginal.

Passemos, então, a um poema de Zuca Sardan, tirado da seção *Teatro de Plutão*, do livro *Ás de colete*:

Os dois caminhos

O caminho do céu  
e o caminho do inferno

são mais parecidos  
 que dois irmãos gêmeos  
 que fossem, os dois, advogados:  
 muito papelório e públicas formas  
 muitos alvarás e habeas-corpus  
 selo, carimbo, estampilha  
 e outros bichos...  
 esses dois caminhos  
 tortuosos, cheios de nós  
 pelas costas, e curvas  
 arrevesadas...

tem jeito não,  
 o cara escapa dum  
 pra cair no outro. (Saldanha 1994: 29).

A abordagem da poesia de Zuca, ou Carlos Saldanha, oferece campo bastante amplo para o pensamento de uma poética a partir da figura do bufão: o trabalho com o cartum que dialoga e transforma o corpo do poema, incorporando aspectos visuais e verbais que teriam sido desprezados pela vanguarda concreta e praticando uma espécie de humor kafkiano, portanto, trágico, ou no limite desesperador. No caso específico desse poema, a sua transcrição faz com que se perca uma série de elementos visuais importantes – no original, ele se encontra dentro de um retângulo cujos lados possuem pequenos acidentes no desenho do perímetro, como se fossem uma moldura estilhaçada. Ou como se a página, o quadro em que o poema se coloca, estivesse ruindo, atacada de fora para dentro. A letra, caligráfica, entretanto é desenhada, quase com um capricho naïf, com pequenos enfeites inscritos entre o título e a primeira estrofe, entre a última estrofe e o fim do retângulo, e entre uma estrofe e outra. Essa figuração visual que tanto aponta para mostras de destruição quanto para uma exibição irônica, tola, do esmero e do capricho, que é habilidosa em sua forma de se desfazer e de debochar de suas habilidades aponta para uma constante clara de uma linguagem bufonesca.

A retomada de uma tópica religiosa e moral – a da diferença dos caminhos que levam ao céu e ao inferno (lembre-se aqui que, tradicionalmente, o caminho do céu é o tortuoso e o cheio de percalços, enquanto que o do inferno seria a estrada ampla e livre, percorrida por muitos e com facilidade) – se dá pela subtração de sua lógica. Se eles começam apresentados em oposição – um em cada verso, com “céu” e “inferno” como palavras que encerram antiteticamente o par – logo são aproximados pela semelhança de aparência, e de função/exercício social. Ambos são modos de se haver com um tribunal do juízo. Aqui, evidentemente, não se pode esquecer que a sátira aos advogados, ou ao sistema judiciário não é nem nova, nem circunscrita aos elementos da bufonaria. Defrontamo-nos com uma enumeração cômica de documentos que vão das expressões mais gerais a uma especificação de termos da burocracia legal, ao material físico de escritório usado para despachar e fazer rodar a máquina burocrática, e então “outros bichos”. É tanto um retorno a uma generalização, quanto a inscrição de um terreno vivo, que perturba de dentro a

própria organização e o tédio aparente – tanto como ameaça ao papelório, cupins possíveis, quanto como outros diabos comuns da fauna burocrática, judiciosa, legal. Os dois caminhos são apresentados como tortuosos, isto é, cheios de idas e vindas, indiretos, cifrados, cheios de nós – e aqui uma ambiguidade importante tanto em “cheios” quanto em “nós”, pois possivelmente inscreve quem fala e quem ouve numa espécie de irritação ou superpopulação dos caminhos – e curvas obscuras. O que importa é constatar que eles não levam a lugar nenhum, que o fim que possibilitaria o uso e a eficiência moral da fala foi subtraído. A visada terrível é suficiente para o salto para a estrofe seguinte, que, em comentário irônico, coloquial, reafirma a falta de saída. O que está em jogo aqui é reconhecer que o poema escrito no contexto de enfrentamento de duas potências do ponto de vista geopolítico e ideológico da Guerra Fria atualiza um discurso religioso e moral para desmontar todas essas crenças. Eis o *Teatro de Plutão*, a voz saída das forças subterrâneas vem, de modo ligeiro, para lançar um pequeno enigma de desespero. Sai-se do inferno/céu capitalista, cai-se no céu/inferno socialista e vice-versa. O ceticismo se acentua ainda mais quando se nota que a própria fala que traria o fundo moral último e conformista do poema só funciona como paródia, como aproveitamento do tom da conversa fiada para achar melhor o chiste, o problema cômico e trágico que o bufão nos coloca.

Se é fato que a poesia de Zuca recebe mais facilmente o frame de leitura apresentado, uma vez que ela mesma procurará às vezes apresentar, seja através do desenho seja através do personagem poético a figura do bobo ou do bufão, passemos a um poema de Ana Cristina Cesar:

#### Enciclopédia

Hécate ou Hécata, em gr. Hekáté. Mit. gr.  
Divindade lunar e marinha, de tríplice forma (muitas vezes com três cabeças e três corpos). Era uma deusa órfica, parece que originária da Trácia. Enviava aos homens os terrores noturnos, os fantasmas e os espectros. Os romanos a veneravam como deusa da magia infernal. (Cesar 1992: 65).

O exemplo possibilita um vislumbre da espécie de perturbação própria que ela buscará causar no corpo do poema por uma apropriação do prosaico combinada a um mascaramento declarado, ou evidente. No caso, quase como numa técnica de *ready made*, a autora parece nos apresentar uma metonímia, em que o corpo do poema posaria de parte cujo todo se encontraria no título. Entretanto, ocorre uma espécie de curto-circuito interpretativo: pois o verbete escolhido é o de uma divindade feminina cujo corpo monstruoso, cujos hábitos noturnos, cuja origem infernal assombrará o ideário iluminista, o ideário racional do saber enciclopédico. Ou bem a própria enciclopédia pode ser vista como um algo monstruoso, como saber que envia aos homens os fantasmas e espectros ao invés de desassombrar o mundo dos demônios, ou bem o próprio corpo do poema é um recorte paradoxal, um campo de enfrentamento de forças tremendas. Se a poeta como que se ausenta, mostrando-

se apenas pelo que escolhe, revela-se na escolha uma preponderância pelo assombroso, pelo feminino que é saber do oculto, que é fantasmal, não silenciável. Poderíamos lembrar que, em outro poema, mais ou menos aproximado, *Primeira lição*, se somos defrontados com clichês de um discurso didático e simplório sobre a poesia, a sequência dos versos vai se voltar e insistir inicialmente no que se diz do lirismo, enquanto excesso sentimental e físico, depois na sua ligação com a morte, com o corpo de um outro. Em ambos, a poeta mostra-se como repositória de um saber como quem aprendeu o artifício de um fazer, embora possivelmente, problematizando-o, ou no mínimo colocando-o em chave necessariamente dramática, em movimento que se não chega a ser completamente irônico, apresenta um aplainamento em que qualquer autoridade que se queira legar ao saber ou ao literário vem corroído pelo que o assombra. O conjunto do drama desmonta as expectativas do leitor com armação que fica como que numa encruzilhada entre o trágico e o grotesco.

### Conclusões

O momento atual da poesia e da crítica brasileira, por motivos diversos, seja o lançamento da obra completa de alguns dos poetas marginais, seja pela inclusão do tema em diferentes exposições, mesas de debates e publicações, possibilita uma revisão do instrumental de leitura e das perspectivas que foram privilegiadas ao longo da história na abordagem da poesia marginal. O presente artigo, de caráter mais propositivo que exploratório, buscou apresentar uma possibilidade de leitura de tal produção poética em outra chave, delineando suas vantagens tanto do ponto de vista da compreensão do fenômeno literário quanto do ponto de vista do amadurecimento dos impasses críticos que dificultam o debate contemporâneo sobre poesia no Brasil. Resta saber, evidentemente, se diante de uma análise de conjunto mais minuciosa, integrando um repertório de análise maior de autores e de poemas, a hipótese de leitura pode se comprovar como válida, ou se ela tem limites temporais, de grupos, e se assim for, o que significariam e de que modo entender tais insuficiências.

### OTHER BODIES, OTHER SPEECHES: THE CHARACTER OF THE BUFFOON AS A TOOL FOR READING MARGINAL POETRY

**Abstract:** Brazilian marginal poetry often has been read from a framework that is based on aesthetical concepts that are incompatible with its production. In this sense, it's very common that literary critics identify most regularly what this poetry lacks, instead of understanding positively its proposals. No wonder how it came to be described as an incoherent amount of poetics, because there's no program in it so it could be recognized as a movement, or as a romantic aspiration with no critical thinking regarding language and poetry. Here, we try to propose through the use of the character of the buffoon as a reading tool another point of view to understand marginal poetry.

**Keywords:** marginal poetry; buffoon; critics.

## REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

FERRAZ, Eucanaã (org). *Poesia marginal: palavra e livro*. Catálogo de exposição IMS. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SALDANHA, Carlos Felipe Alves. *Ás de colete*. 2 ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1994.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

SUSSEKIND, Flora. *Hagiografias*. In: *Inimigo Rumor*, v. 20, pp. 28-65, SP: Cosac Naify; RJ: 7letras, 2009.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 11/11/2013