

## **Entre pólvora e gritos, de Mallarmé aos insurgentes periféricos contemporâneos**

Paulo Sergio Silva da Paz<sup>1</sup>

**Resumo:** De Charles Baudelaire aos poetas contemporâneos do século XXI, o poema experimenta a cada tempo um processo cada vez mais acentuado de rupturas, seja na forma ou em seu conteúdo. Desde fins do século XIX, a materialidade das palavras ganhou destaque por Mallarmé e, posteriormente, por expoentes da vanguarda europeia, como Apollinaire, Zdanovitch e Marinetti. A entrada na modernidade estética se dá através de rupturas que poeta como Mallarmé (1842-1898) moveu no poema. Uma ruptura da tradição que fratura a forma do poema, rompendo com a tradição da escrita poética quando rasura a estrutura do poema causando uma cisão nos versos. Toda essa ruptura influenciou as gerações futuras, principalmente o concretismo brasileiro e por tabela a geração dos poetas marginais de 1970. Dito isso, esse texto tem como objetivo analisar como o rompimento da forma reorganizou a estrutura poética dos poemas ao longo do tempo, criando uma tensão entre significante e significado (forma e conteúdo) no fazer poético e, a partir daí, outros modos de leitura do poema. Os poetas contemporâneos não se preocupam mais se o poema é um soneto, decassílabo, madrigal, se são versos livres ou brancos, a preocupação agora está na rima, na performance nesses novos aparatos estéticos de construção poética que fazem da poesia contemporânea essa pluralidade de vozes e sentidos.

**Palavras-chave:** Poesia. Tradição e ruptura. Poetas contemporâneos.

### **Introdução**

Este texto é um pequeno recorte da minha pesquisa de doutorado desenvolvida no programa de pós-graduação em Crítica Cultural, sob a orientação do professor Dr. Ari Lima, intitulada “As periferias das periferias: a literatura das ruas, dos ônibus, dos saraus e dos slams”. A proposta é investigar como o “poema/poesia”, objeto central de minha pesquisa, sofreu diversas fraturas em seus versos ao longo dos anos. Essas fraturas iniciam-se com o poeta francês Stéphane Mallarmé, passam pelos concretistas brasileiros na metade do século XX, pelos poetas marginais – ou geração mimeógrafo – de 1970, e desembocam no poema rizomático que eclode nos movimentos lítero-culturais periféricos do começo do século XXI.

Reconheço que esse percurso pode sugerir uma linearidade cronológica evolutiva, algo que na historiografia literária é bem mais descontínuo. Mesmo assim, busco

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) Universidade do Estado da Bahia (2020) e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (PPGCC).

compreender o caminho que o poema percorreu até o presente século, identificando as diversas adaptações pelas quais passou.

O desejo aqui é partir de um pensamento que tanto me foi provocado no meu primeiro ano no doutorado, que é pensar minha pesquisa para além da teoria literária, pensá-la como um artefato artístico. Este texto é um ensaio que estou experimentando para pensar uma outra abordagem epistemológica.

Posto isso, faz-se necessário esboçar um pensamento arqueológico partindo do rompimento estrutural provocado pelo poeta francês Mallarmé que teve desdobramentos nos poetas concretistas, nos Marginais da década de 1970 e chegando à nossa contemporaneidade com os poetas marginais e periféricos do século XXI.

### **Ato 1: Mallarmé: entre a tradição e a ruptura do verso**

O poema “Um lance de dados” (do francês: *Un Coup de dés*) foi publicado pela primeira vez em 1897, na revista *Cosmopolis*, dois anos antes da morte de seu autor. É um poema gráfico e quando foi publicado não teve a fidelidade respeitada pela revista, já que o espaçamento e a dobradura da página não foram obedecidos. O poema é um marco, não pelo que diz, mas por sua forma de construção.

Os poemas até então produzidos, seja dentro de um cenário mundial ou ainda aqui dentro do Brasil, tinham uma forma a ser seguida: o verso, a rima, as estrofes, a estrutura tinha uma sequência, tal como vemos no poema abaixo do contemporâneo de Mallarmé, Charles Baudelaire (1821-1867):

#### **Remorso póstumo**

Quando dormires, minha bela tenebrosa,  
No fundo de tumba feita em mármore negro,  
E não tiveres por alcova e por mansão  
Mais que uma cova pluviosa e uma fossa oca;

Quando a pedra, oprimindo o teu peito medroso  
E teus flancos que abranda um charmoso descaso,  
Impedir teu coração de arfar e querer,  
E teus pés de correr seu curso aventureiro,

O túmulo, guardião do meu sonho infinito  
(Pois o túmulo sempre entenderá o poeta),  
Nessas longas noites de que o sono é banido,

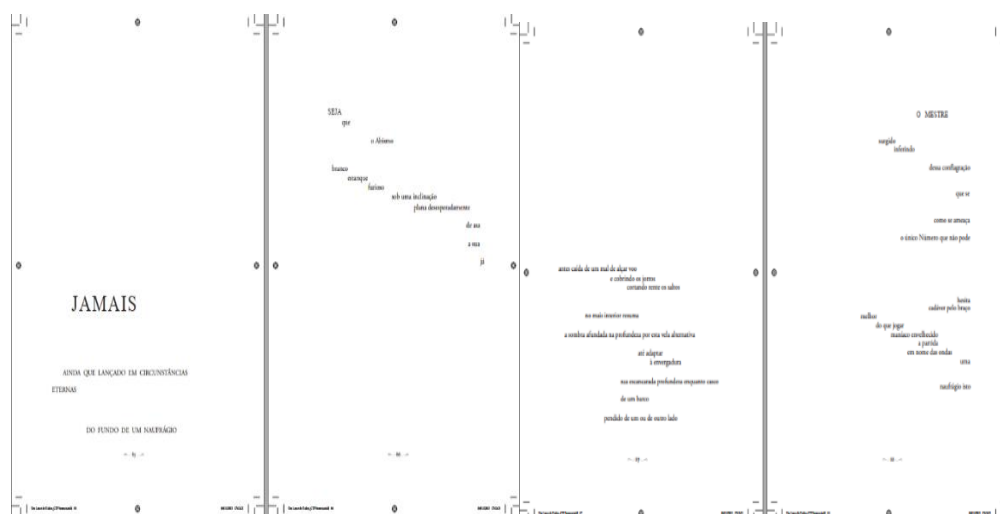
Dir-te-á: “Que te valeu, cortesã imperfeita,  
Não teres conhecido o que choram os mortos?”  
— E o verme roerá tua pele como um remorso.  
(Baudelaire, 2012, p. 207)

Como notado no soneto acima, o poeta constrói um poema estruturado no verso, no ritmo cadenciado e na estrofe. Baudelaire foi um daqueles grandes artistas que marcam sua época. Embora utilize uma forma tradicional, ele introduziu rupturas significativas no campo estético, criando novas formulações que materializavam a subjetividade criadora. Essas inovações abriram espaço para o que veio a ser conhecido como arte moderna.

A ruptura causada por Mallarmé é uma cisão na estrutura do poema ao desafiar as convenções tradicionais da poesia e ao explorar novas formas de expressão, inspirado nas partituras musicais. Escrito na segunda metade do século XIX, quando a linguística era dissecada pelo filósofo suíço Ferdinand de Saussure, “Um lance de dados” materializa a descoberta do signo através da linguagem poética. Buscando uma outra forma, uma outra linguagem através do visual, o filósofo volta-se a explorar os aspectos visuais que até então não tinham sido levados em consideração, que é o branco da página. O visual, como bem destaca o crítico Marcos Siscar (2013):

[...] não é mais um suporte, mais uma mídia a ser mobilizada na “comunicação poética”. Ele aparece como função da “versificação”, de um pensamento do poema retomado naquilo que tem de tensão (ou “interregno”) significativa (o) no âmbito da “crise”, que é tanto intelectual quanto histórica. (Siscar, 2013, p. 17)

O branco do papel assume destaque em seu poema, como o próprio poeta diz no prefácio: “Os “brancos” com efeito assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no meio, por volta de um terço da folha: não transgrido essa medida, apenas a disperso” (Mallarmé, 2013, p. 81). Essa nova configuração estética é vista logo de cara entre diferentes tamanhos e fontes de letras espalhados pelas dobras do papel, a poética de Mallarmé se constrói numa nova linguagem, uma outra ruptura, agora na forma, um poema espalhado que ao fazer uso da página em branco transforma a ideia de um poema, toda estruturado como vimos acima, num poema mais próximo de uma partitura musical, a materialidade do significante se concretiza em sua obra. Notemos:



Fonte: Mallarmé, 2013.

É um poema que oferece duas chaves de leitura: pode ser lido na horizontal ou na vertical. A forma como foi publicado na revista *Cosmopolis* em 1897 desagradou ao autor por causa da falta de espelhamento, que não foi materializada em seu poema. Quando se coloca o poema espalhado - tal qual vemos nas duas imagens acima - podemos compreender um pouco da dimensão gráfica que Mallarmé propôs ao criar esse poema.

Outro fator importante, que cria no poema uma descontinuidade e um multiperspectivismo, é a falta de pontuação. Para Augusto de Campos (2006, p. 18), “a falta da própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção”.

Ainda com Augusto de Campos, o poeta, em *Pontos-Periferia-Poesia-Concreta*, tece uma importante análise estrutural do poema, mostrando que ele é estruturado a partir de três motivos: preponderante, secundário e adjacente. O preponderante (tido como a chave do poema) é “Un Coup De Dés/Jamais/N’Abolira/Le Hasard” (“Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”), pois é a partir dessa ideia que tudo gira, o dito como o não dito. A figuração do poema espalhado se dá para pensar a partir disso, e foi ainda a partir desse motivo preponderante que críticos e poetas se debateram para pensar o poema de Mallarmé, o que não faremos aqui. Nesse envolvimento de temas, ou motivos, as letras de diferentes formas e tipografia são responsáveis por essa divisão entre o que é preponderante, secundário e adjacente.

As palavras, tal como são montadas nas páginas, constroem uma rede de entrelaçamento entre palavras esparsas de diferentes maneiras no papel. Essa espacialidade nas páginas acabou criando a errônea ideia de que o poeta francês queria ou decretava o fim dos versos, erro cometido a partir da malfeita ideia de que a visualidade do poema significava o fim do verso, observação que é pontuada com clareza pelo poeta e crítico literário Marcos Siscar (2008).

[...] a rigor, não há nenhuma proposição para que se conceba a visualidade como substituta da versificação, em Mallarmé, autor tomado como referência obrigatória sobre o assunto. Não há um além do verso, um além da problemática estabelecida pelo verso. Pelo contrário, a aparente oposição entre verbal e visual apenas se ameniza na medida em que se trata, para Mallarmé, de acentuar a tensão, o intervalo ou o “interregno” (para usar sua palavra), entre reiteração e cesura, entre continuidade e corte. Ou seja, se há proximidade entre o verso e o elemento espacial é na medida em que este espaço designa ou figura um certo tipo de organização do verso e da versificação. (Siscar, 2008. p. 6)

Esclarecido isso, podemos constatar como o poeta francês Stéphane Mallarmé foi o precursor de um movimento na arte moderna que se espalhou por todo o mundo. Os poetas modernistas e, principalmente, os concretistas foram influenciados pela poesia visual de Mallarmé, adotando uma linguagem não só mais gráfica, mas também mais visual e “verbovocal” em suas escritas poéticas.

Essas inovações de Mallarmé significam uma ruptura com as formas poéticas tradicionais, abrindo caminho para o modernismo e influenciando profundamente a poesia do século XX. Sua abordagem ampliou os limites do que era considerado poesia, introduzindo uma nova dimensão estética que valorizava tanto a forma quanto o conteúdo de maneira integrada e complexa

## **Ato 2: A forma e o verso concretista**

Como já dito na seção anterior, Mallarmé é o precursor de uma nova forma poética, um dos grandes nomes da modernidade poética francesa. Junto com seus conterrâneos Baudelaire e Rimbaud formam a tríade do Simbolismo francês, cada um ao seu modo, são responsáveis por fazer uma nova revolução poética que influenciou gerações. Seu maior legado no Brasil é o movimento concretista. Inspirado numa nova



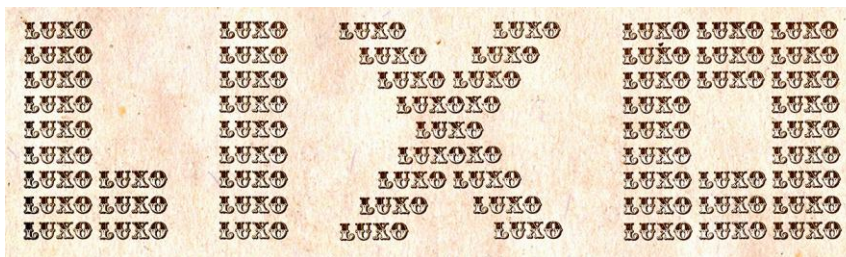
Percebe-se, com efeito, o abandono ao verso e a ocupação do espaço de uma forma não tradicional. “Inspirado na música de Webern, as palavras assumem no poema melodias de uma cor a outra, como se as melodias de uma música estivessem sendo deslocadas de um instrumento a outro”. (Junior, 2015, p. 138)

A obstinação pelo fim do verso, pelo menos para Augusto de Campos (2006), era uma tentativa de criar um outro eixo de leitura do poema, acabando com a centralidade imposta. Porém, o que os modernistas todos têm em comum, seja nas formas poéticas ou mesmo na prosa, era recuperar a dimensão sonora, vocal, musical, oral e sobretudo performática que a literatura perdeu na transição da Idade Média para Modernidade. Além de extirpar (palavras deles) toda e qualquer forma de sentimentalismo exacerbado inculcado pela tradição romântica, já que, inspirado na teoria e prática do poeta francês Mallarmé, poema e música são faces da mesma moeda, por isso, para Augusto de Campos (2006):

A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o discurso-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada dizem à mente criativa contemporânea. (Campos, 2006, p. 77)

A partir da revista-livro *Noigandres* (1955), os poetas Décio Pignatari e os irmãos Campos começam a pesquisar os novos componentes espaciais do texto poético, o que faz com que a poesia brasileira ganhasse novos caminhos por conta do caráter experimental dos poetas na metade do século XX. Experimentando uma linguagem poética que vislumbrava não a subjetividade do poeta, um olhar para o eu interior, mas as palavras, o conduzir-se através das palavras por sua materialidade visual e fônica o que determina o poema concreto.

Ainda nos anos de 1960, “sem perspectiva utópica”, nas palavras de Haroldo de Campos (1997, p. 268), a poesia concreta “perde seu sentido” e é obrigada a encerrar seu ciclo histórico. A frieza da poesia concreta que durou por quase duas décadas foi dando espaço a outros poemas, agora com marcas de críticas sociais, é o caso do poema “Luxo”, de 1965, de Augusto de Campos, que é impregnada não só num aspecto visual, como também uma crítica social, através da confluência entre as palavras Lixo e Luxo.



Fonte: Campos, 2006

As novas vertentes do concretismo – neoconcretismo e poesia práxis – buscam conferir um traço mais voltado a humanização da poesia, entre crítica social e valorização do EU, essas novas vertentes, encontraram no momento político que o país vivia – ditadura civil-militar – combustível para sua escrita. Mas foi na década de 1970, no auge do regime civil-militar, que a poesia irrompe uma outra forma, agora com o retorno do verso, a geração chamada de Poesia Marginal, ou geração mimeógrafo, aproxima poesia e vida no fazer poético.

A poesia marginal é tida como um movimento à margem, seja pelo sistema editorial tradicional vigente, que tinha nas grandes editoras o meio de circulação, ou ainda por uma nova forma de fazer poesia, sem a sofisticação da geração anterior. Ela despontava como um movimento iconoclasta nesse período, e por estar à margem do sistema literário brasileiro, ela se contrapunha a corrente de poetas dentro de sistema mais tradicional composto por nomes influentes no cenário da produção de poesia nacional que ia de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes a Cecília Meireles.

Para fugir da sanha capitalista das editoras, muitos poetas imprimiam seus próprios livros em editoras menores, ou ainda de forma artesanal. Flora Süssekind (2004), em *Literatura e vida literária*, analisa como uma poesia que se aproxima do cotidiano da vida, fez surgir uma nova forma de edição de seus escritos:

Sistema de edição, outro público e uma poesia em que se imprimem simultaneamente o rosto do autor e o perfil cúmplice daquele que folheia o seu livro num bar ou numa entrada de teatro, que detém referências afetivo-culturais próximas às suas e que é capaz de reconhecer o próprio cotidiano no que lê. (Süssekind, 2004, p. 124)

Os poetas marginais<sup>3</sup> de 1970, que têm como pano de fundo a ditadura militar de 1964, reagem contra a sofisticação e frieza que tanto marcou os poetas concretos, em tons de crítica eles criaram poemas que chamaram atenção tanto para o social como uma crítica aos próprios poetas que antecederam sua geração, como podemos reparar no poema “Estilos de época”, do poeta marginal Cacaso (1974):

#### Estilos de época

Havia  
os irmãos Concretos  
H. e A. consanguíneos  
e por afinidade D. P.,  
um trio bem-informado:  
dado é a palavra dado  
E foi assim que a poesia  
deu lugar à tautologia  
(e ao elogio à coisa dada)  
em sutil lance de dados:  
se o triângulo é concreto  
já sabemos: tem 3 lados  
(Cacaso, 1974)

O repúdio da geração de 1970 aos seus antecedentes ficava claro na voz poética do poema: “E foi assim que a poesia/deu lugar à tautologia”, esses dois versos são bem sintomáticos para entendermos como eles enxergava os concretistas, a poesia tinha deixado de ser poema para ser um aglomerado de palavras, com sofisticação, trabalho visual, mas o esquecimento da humanização do poema. Outro poema da época, agora o de Leila Mícolis (2013), é um sintoma desse período de, não só inovação da forma, como crítica aos padrões morais da época.

#### Moda

Eu queria te ver,  
coxas de fora,  
(como de fora vejo teus pêlos do peito  
pela camisa de seda),  
a andares na rua,  
entre assobios e apalpadelas,  
o olhar disperso  
como quem nada percebe,  
e mostrando ao sentares,  
subindo-te a roupa,

---

<sup>3</sup> Os principais nomes da poesia marginal ou geração mimeografo foram: Cacaso, Leila Miccolis, Marcelo Piva, Torquato Neto, Paulo Leminski, Waly Salomão, Chacal, Ana Cristina César, entre tantos outros.

a cueca combinando com a gravata.  
(Miccolis, 2013)

Num tom irônico, a poeta constrói uma narrativa que mostra que as mulheres também têm desejos e a vontade de ver os homens andando nas ruas de “coxas de fora” com “a cueca combinando com a gravata”. O poema inverte a imagem de que só as mulheres são os alvos dos olhares, muitas vezes constrangedores, nas ruas. Assim, a mulher passa a ter o direito de olhar o outro. O eu poético trabalha na desmistificação da mulher como objeto, invertendo os papéis.

A poesia marginal imprimiu um novo fazer poético - mantendo o princípio de *poiésis*, isto é, um processo ou prática fundamentalmente criativa, também comum a todos os movimentos anteriores -, os versos e as palavras são peças fundamentais nesse novo momento da poesia brasileira, vender seus poemas de porta em porta, bar em bar era mais uma estratégia de passar para frente a poesia, de levar sua arte onde não se era um *habitat* comum. O retorno do verso, como Siscar (2008) alerta, marca uma geração que se preocupa não só com a forma da poesia, mas sobretudo em gerar críticas ao sistema vigente da época que marginalizava quem não fosse membro de seu círculo, por isso a poesia marginal carrega nesse nome uma força que influenciou gerações futuras.

Os poetas marginais de 1970 encontraram maneiras de incorporar a proposta da literatura marginal e se posicionar dentro da discussão do estético por meio de uma linguagem irônica e versos sem compromisso, publicados em papéis sem a sofisticação das grandes editoras. Ademais, esse é um dos pontos que liga a poesia marginal da década de 1970 com a literatura marginal-periférica que eclode no começo dos anos 2000, servindo como base de contestação a seus pressupostos literários, no entanto agora produzidos a partir de espaços periféricos.

### **Ato 3: Dane-se a forma**

A revoada poética periférica que se deu no começo dos anos 2000 (com as produções literárias periféricas, os saraus e a formação dos coletivos culturais e literários) marcou o início de uma nova fase poesia brasileira, agora com novos atores, novos espaços e um novo modo de pensar a literatura brasileira. Foi num bar, na zona sul da periferia de São Paulo que surge o movimento dos saraus contemporâneos e vai contagiar toda a periferia a partir do Sarau da Cooperifa. Em meio a tiros e bombas, a periferia ressurgiu como novo operador de criação poética, inspirada, primeiramente, pelo *rap* da

década de 1990, e depois esses novos atores sociais resolvem se meter na menina dos olhos de ouro das artes, a literatura. A partir daí, constroem um caminho plasmado de luta e resistência frente a um sistema lítero-cultural-branco que repelia qualquer entrada daqueles que não se encaixam a seus padrões racistas e sexistas.

A escrita poética que emerge dos bares, becos e vielas na virada do século XX para o XXI se distancia em muitos aspectos das poesias consagradas produzidas no Brasil até este momento. As paisagens bucólicas e campestres, as divagações sobre o belo e a idealização da mulher dão espaços a temas mais urgentes da contemporaneidade. A poesia periférica se alimenta das narrativas de si e do outro construídos no dia a dia das favelas, se alimenta dos diversos tipos de violência que os subalternizados estão submetidos, e a violência policial contra os/as jovens negros/as vira tema em quase toda poesia oriunda das favelas. Para o professor Paulo Roberto Tonnani do Patrocínio,

é a própria violência [na] periferia que alimenta a potência criativa do rapper, [do poeta], favorecendo a sua elaboração discursiva que almeja frear o alargamento desta experiência que apresenta traços de uma máquina higienista que dizima os jovens negros da periferia. (Patrocínio, 2013, p. 127)

Essa violência não é tratada como natural, não é colocada num pedestal como algo bom para constituição narrativa, ela é combatida, denunciada. Assim como Patrocínio (2013) alerta sobre a importância desse tema nas letras de *rap*, ele é tão igualmente importante na construção das poesias periféricas, como uma forma de denúncia e de conscientização da comunidade para quem é voltada essas poesias. Entre críticas e denúncias, essas escritas são elevadas a um grau de experimentação que mostra como os sujeitos periféricos têm domínio e conhecimento para além do seu espaço de moradia. A comunidade é seu palco principal, mas o conhecimento dentro do campo da literatura ultrapassa as fronteiras dos muros de suas comunidades. O poema abaixo de Sérgio Vaz é um exemplo disso:

Os miseráveis

Vítor nasceu... no Jardim das Margaridas.  
Erva daninha, nunca teve primavera.  
Cresceu sem pai, sem mãe, sem norte, sem seta.  
Pés no chão, nunca teve bicicleta.  
Já Hugo, não nasceu, estreou.  
Pele branquinha, nunca teve inverno.

Tinha pai, tinha mãe, caderno e fada madrinha.  
Vítor virou ladrão, Hugo salafrário.  
Um roubava pro pão, o outro, pra reforçar o salário.  
Um usava capuz, o outro, gravata.  
Um roubava na luz, o outro, em noite de serenata.  
Um vivia de cativo, o outro, de negócio.  
Um não tinha amigo: parceiro.  
O outro, tinha sócio.  
Retrato falado, Vítor tinha a cara na notícia,  
enquanto Hugo fazia pose pra revista.  
O da pólvora apodrece penitente, o da caneta  
enriquece impunemente.  
A um, só resta virar crente, o outro, é candidato a presidente.  
(Vaz, 2007)

O poema “Os miseráveis” é um reflexo do Brasil, entre um sujeito que é exaltado como bicho, animal e merece a penúria da pobreza, o outro que, da mesma forma, comete crimes semelhantes é tratado com dignidade. A fantasia brasileira de democracia racial é escancarada no poema como a farsa que se produziu no país e que perdura até hoje, a fatídica frase fascista que “bandido bom é bandido morto” só serve para criminalizar Vítor por ser periférico e preto, já o Hugo se beneficia das vantagens que o Estado fornece aos seus cidadãos, “tinha pai, tinha mãe, caderno e fada madrinha”, o poema opera como uma metonímia de um país que trata a população negra como, ainda, estrangeiro em seu território.

A poesia contemporânea periférica exerce uma potência criativa em que a dimensão ética se sobrepõe a dimensão estética, não que esta seja descartada, mas como notamos no poema “Os miseráveis”, a dimensão ética, dentro dessas novas vertentes literárias, assume um papel fundamental.

O poeta Otávio Paz (2012, p. 53) afirma que “o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas”, e, por isso, traz as muitas vozes inscritas em seus versos, uma voz que não é só sua. Ainda segundo Otávio Paz,

a linguagem do poeta é a linguagem de sua comunidade, seja esta qual for. Entre uma e outra se estabelece um jogo recíproco de influências, um sistema de vasos comunicantes. O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou seja, de suas tendências mais secretas e poderosas. (...) O poema é mediação entre sociedade e aquilo que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos. (Paz, 2012, p. 48-49)

A linguagem poética constituída dessas vozes marginais tem em suas comunidades, com suas dores e alegrias, o elemento inspirador de narrativa. A

performatividade poética que lemos na poesia de Mariana Oxente Gente “*Poesia em Vida*”, por exemplo, traz um desejo que é de quase todos que são pretos e vivem em bairros pobres, o desejo da dignidade em vida e pós-morte.

#### Poesia em vida

Quando eu morrer quero vestir branco  
Nada de vestido  
Quero deixar filhos  
Quando eu morrer, espero que não seja pela PM.  
Espero que seja em uma quarta,  
Pra lembrar daquela preta de Oyá,  
Da ventania no meu peito, dos vinte e poucos beijos,  
Daquele xêro que me deixou em um estado de poesia, Bahia.  
Quando eu morrer, tomara, seja uma quarta  
Pra lembrar do racismo, do sexismo, da lesbofobia que nos ataca,  
Até porquê o Machado de Xangô corta pro lado da justiça.  
Quando eu morrer, não chorem a minha morte,  
Mas, não permitam que outras venham a morrer chorando.  
Quando eu morrer quero deixar mulheres vivas, em corpo e em alma  
Quero nossas vidas. Nunca violentadas.  
Quero ouvir suas vozes,  
Quero revirar de orgulho no túmulo.  
Quando eu morrer, nada de cremação,  
Não sou poesia incompleta para ser guardada em gaveta;  
Quero um túmulo.  
Quando eu morrer quero deixar feitos e por fazer  
Afinal, terei os meus aqui a me suceder.  
Quando eu morrer, quero deixá-las em paz,  
Quero que tenham água,  
Que dancem jongo,  
Que acompanhem uma árvore crescer,  
Que experimentem Jaca,  
Que ainda lembrem Dandara.  
Quando eu morrer, me coloquem debaixo da terra  
Irei assumir minhas raízes  
Quando eu morrer não escrevam: “Aqui jaz”  
Escrevam: “Aqui vive, mais uma de minhas ancestrais”.  
(Gente, 2018, p. 109)

Essas novas dicções oriundas dos espaços periféricos não estão preocupadas se a leitura de seus escritos vai ser na vertical ou na horizontal, a grande chave de leitura dessas poesias é um olhar voltado para a performance, além do fazer poético que mescla estética literária com uma temática social. Não adianta querer usar conceitos canônicos como literariedade, ou se o poema é um soneto, decassílabo, madrigal, se são versos livres ou brancos, toda essa chave de leitura não é o suficiente para entender esse novo fazer da poesia contemporânea.

Os estampidos que explodem nas periferias, o descaso e as diversas violências que os moradores dessas regiões sofrem, são retratados nas produções poéticas de uma maneira que buscam confrontar com o *status quo* posto dentro da literatura brasileira. As produções “marginais”, no *hip-hop*, nas literaturas marginais e periféricas desafiam o cânone ocidental quando expõem com suas escritas o que sempre tentaram esconder, as mazelas sociais, o racismo, sexismo, homofobia, machismo, debate que sempre incomoda quem diz que essas são discursões ideologizadas.

O discurso de/sobre miséria que tínhamos na literatura era produzida de fora (Dalcastagnè, 2012), ou seja, quem escrevia sobre esses assuntos via a miséria, a fome apenas com olhar distante, nunca próximo, por isso o escândalo quando uma escritora que catava “lixo” surge no cenário da literatura brasileira, Carolina Maria de Jesus, cujo corpo e escrita são uma afronta a um sistema literário canônico excludente.

Para Thomas Bonnici (2011), o cânone ocidental é excludente e fundamenta-se com o perfil de homens brancos, heterossexuais, de classe média e cultura judaico-cristã. Esse perfil que produziu e ditou as regras na literatura brasileira até hoje ditam as regras de publicações, entradas em academias de letras, de editais culturais, mas, embora tentem, não força para parar a potência criativa emerge das periferias.

A paisagem construída neste texto tem como finalidade mostrar como a poesia foi ao longo da história literária brasileira se formando e formatando ao gosto de quem pensa poesia, desde os Simbolistas franceses, lá nos idos do século XIX, a poesia vem sofrendo fraturas. O concretismo brasileiro foi uma das vertentes que mais se inspirou nessa geração da desconstrução da forma poética para imprimir uma nova etapa na poesia brasileira, seguida pela geração de 1970, os poetas marginais, ou geração mimeógrafo, que mesclaram a forma concretista colocando uma pitada de humanização nos versos.

A geração que se alicerça no começo do século XXI, com a literatura marginal-periférica, e sobretudo, com o *boom* que os saraus tiveram nas principais capitais brasileiras, não vem dessa genealogia elitista que tanto imperou nas produções poéticas, ela surge das ruas, dos bailes Blacks nos subúrbios norte-americanos, nas periferias brasileiras, no reggae, e sobretudo a partir do hip-hop, movimento que dar outros sentidos aos fazeres artísticos periféricos. Esse movimento artístico periférico traz consigo uma autonomia no fazer poético, agora são eles/elas, moradores/as das periferias que falam sobre e para si mesmos.

A literatura brasileira contemporânea entra numa nova fase, com uma nova linguagem e um novo modo de fazer e circular seus escritos. Desde a circulação em blogs de internet, que foram o marco no início do século, passando pelas redes sociais e chegando aos espaços culturais periféricos mais próximos de suas moradias, a literatura ganha um novo C.E.P., um novo endereço.

Com a preocupação em permanecer vivos, com o medo da bala “perdida”, as poesias que brotam desses espaços não estão preocupadas com aquela forma canônica reinante na literatura nacional, nem com o papel em branco de uma página, muito menos nas dobraduras das páginas que tanto encantava o poeta Stéphane Mallarmé. A cadência que faz a arte contemporânea periférica está nos ritmos, nas rimas e performances, nesse trabalho estético político, uma outra forma, que marca essa geração, pois estes poetas não estão preocupados, e nem se deixam seduzir, com forma estética canônica que privilegia um só discurso, uma só narrativa.

A relação entre ritmo e poesia não é uma questão isolada; a verdadeira preocupação está no conteúdo e na mensagem que precisa ser transmitida. Esses poetas se dedicam ao coletivo e à performance, priorizando narrativas que revelam como uma parte significativa da sociedade é excluída. Eles não buscam a arte pela arte, mas sim um espaço dentro dos diversos movimentos artísticos que abordam e confrontam essas questões, desafiando o *status quo*. Não estão preocupados em serem rotulados como panfletários; o que realmente desejam é que suas poesias — que sempre ocuparam um lugar privilegiado no signo “poema” — sirvam como expressão poética em uma sociedade que, muitas vezes, só ouve falar de sujeitos periféricos nas páginas policiais dos jornais.

### **Considerações finais**

A qualidade estética e a forma das produções literárias contemporâneas, especialmente aquelas oriundas de grupos historicamente marginalizados, não são comprometidas pela escolha de temas frequentemente silenciados ou negligenciados. As obras literárias que abordam questões sociais, políticas ou culturais relevantes — como exclusão, identidade, desigualdade ou resistência — podem, sim, ter formas inovadoras e estruturadas com rigor. A ideia de que um conteúdo potente necessariamente requer uma forma mais simples ou despretensiosa é uma generalização que não se sustenta. Na

verdade, muitos autores contemporâneos utilizam estruturas complexas, experimentações com linguagem e formatos diversos para expressar suas visões de mundo.

Essa preocupação com a forma pode intensificar a mensagem que se busca transmitir, ampliando seu impacto sobre o público. Uma obra bem estruturada não apenas comunica sua mensagem, mas também proporciona uma experiência estética que pode provocar reflexões mais profundas.

Além disso, essa distinção entre conteúdo e forma é crucial para a análise crítica. A literatura periférica e marginal, ao romper com os padrões tradicionais do sistema literário canonizado, introduz novas vozes e perspectivas que enriquecem o panorama cultural, mostrando que a qualidade estética não é exclusiva das produções reconhecidas pelo *mainstream*. Dessa forma, o diálogo entre forma e conteúdo é essencial para entender a potência dessas obras e seu papel no contexto literário contemporâneo.

A poesia não é só uma mercadoria a ser vendida nos livros ou em feiras literárias, é o alimento de uma população que tem fome de poesia, tem fome de arte e cultura, não mais presas em gabinetes, mas que circula nos ônibus, nas praças, nas ruas e em todos os espaços onde um povo faminto busca cultura como alimento.

## Referências

BAUDELAIRE, C. P. **As flores do mal**. Apresentação Marcelo Jacques tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 [1985].

BONNICI, T. et al. **Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura**. Maringá: EDUEM, 2011. p. 101-128.

CACASO. **Beijo na boca e outros poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.106.

CAMPOS, A. Poesia concreta: *pontos-periferia-poesia concreta*. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. Cotia: Ateliê, 2006. p. 17-25.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

GENTE, M. O. Poesia em vida. In: JESUS, Valdeck Almeida de. **Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana**. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018. p. 109.

JUNIOR, A. R. O poeta da experimentação: Augusto de Campos e a crise do verso. **Comunicação e educação**, ano XX, número 2, jul/dez 2015, p. 135-142. São Paulo: CCA-ECA-USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/103636/103986> Acesso: 10 ago. 2021.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados** / Stéphane Mallarmé; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MÍCCOLIS, L. **Desfamiliares: poesia completa de Leila Míccolis**. São Paulo: Anablume, 2013.

PAZ, O. **O arco e a lira**; [Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht] – São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. In: \_\_\_\_\_. **Subjetividades em Devir**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & relatos**. MG: Editora UFMG, 2004, p. 124.

VAZ, S. **Cooperifa: antropofagia periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

\_\_\_\_\_. Colecionador de pedras. São Paulo: Editora Global, 2007.

### **Entre polvo y gritos, de Mallarmé a los insurgentes periféricos contemporáneos**

**Resumen:** Desde Charles Baudelaire hasta los poetas contemporáneos del siglo XXI, el poema vive un proceso de rupturas cada vez más acentuado, ya sea en la forma o en el contenido. Desde finales del siglo XIX, la materialidad de las palabras fue destacada por Mallarmé y, más tarde, por exponentes de la vanguardia europea, como Apollinaire, Zdanovitch y Marinetti. El ingreso a la modernidad estética se da a través de rupturas que poetas como Mallarmé (1842-1898) realizaron en el poema. Una ruptura con la tradición que fractura la forma del poema, rompiendo con la tradición de la escritura poética cuando borra la estructura del poema provocando una escisión en los versos. Toda esta ruptura influyó en las generaciones futuras, principalmente en el concretismo brasileño y, por ejemplo, en la generación de poetas marginales de los años setenta. Dicho esto, este texto pretende analizar cómo la alteración de la forma reorganizó la estructura poética de los poemas a lo largo del tiempo, creando una tensión entre significante y significado (forma y contenido) en la creación poética y, por tanto, en otras formas de leer el poema. A los poetas contemporáneos ya no les preocupa si el poema es soneto, decasílabo, madrigal, si es verso libre o blanco, la preocupación está ahora en la rima, en la actuación en estos nuevos dispositivos estéticos de construcción poética que hacen de la poesía contemporánea esta pluralidad de voces y sentidos.

**Palabras-clave:** Poesía. Tradición y ruptura. Poetas contemporáneos.

*Recebido em: 29/05/2024*

*Aprovado em: xx/xx/2024*