

PERCURSOS DA VOZ MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA

Luciana Paiva Coronel

Uma vez que se conceba o termo “marginal” no sentido de um distanciamento construído, intencionalmente ou não, em relação às formas vigentes dos períodos literários historicamente configurados, não é recente a presença de autores “marginais” nos quadros da literatura brasileira. Em linhas gerais, pelo menos desde a emergência do Romantismo no país, na primeira metade do século XIX, é possível identificarem-se autores e obras cuja linguagem, no terreno poético ou narrativo, apresenta-se em dissonância notória em relação aos padrões estéticos hegemônicos.

Condizente com a proposta romântica de que a obra seja uma criação eminentemente individual, que brota de uma matriz subjetiva refratária pouco apta a seguir moldes previamente configurados, autores como Joaquim de Souza Andrade, ou Sousândrade, com seu longo poema narrativo *O Guesa, de 1884*, e também Manoel Antonio de Almeida, com a narrativa picaresca *Memórias de um sargento de Milícias*, de 1853, podem ser considerados autores “marginais” ao sistema literário instituído de cuja proposta fundamental afastam-se incontestavelmente. Trata-se de formas literárias extremamente inventivas, destoantes do horizonte coletivo de criação do período em que surgem.

Da mesma forma, o gaúcho Joaquim José de Campos Leão pode ser tomado como exemplo de autor “marginal”. Criador de inúmeras obras consideradas inusitadas para os padrões da época, como a *Ensiqlopèdia, ou seis meses de uma enfermidade*, cujos nove volumes foram publicados entre 1868 e 1873 com um sistema de escrita próprio, este que adotou o nome artístico de “Qorpo Santo” pode ser considerado um “personagem” marginal, dada a excentricidade de sua figura histórica no contexto em que viveu. A interdição judicial, fundamentada em laudos psiquiátricos contestados por ele, apenas confirma o perfil de um criador na contramão de seu tempo.

Se “marginal” for tomado como sinônimo de “maldito”, mais antiga ainda é a ocorrência desse tipo de autor no cenário literário do país, pois a linhagem dos transgressores da moral e dos bons costumes remonta ao século XVII, aos primórdios da literatura nacional, com outro autor que é também “personagem” marginal, Gregório de Matos Guerra, o “Boca do Inferno”, cuja personalidade eminentemente barroca afirmava-se por meio de impropérios poéticos que eram lançados sob os céus da Bahia colonial.

Ainda poderia ser citado no amplo grupo dos autores marginais brasileiros, Afonso Henriques de Lima Barreto, cuja produção literária, emergindo no início do século XX, representa os dilemas sociais do período histórico da recém proclamada República. Mulato de baixa extração social, alcoolista e diagnosticado como louco, Lima Barreto concentra em seu perfil de autor quase todos os estigmas possíveis da marginalidade social e cultural. Sua literatura rebelde configura uma recusa de compromisso com a elite intelectual por meio da opção por uma linguagem despojada do ornamental, acessível e popular.

Em que pese a existência dos diversos autores citados, “marginais” no sentido genérico do termo, é apenas no contexto do final dos anos 60 que a ótica marginal configura uma proposta

estética plena de ressonâncias na cultura brasileira. É, portanto, este o período que cumpre investigar com maior atenção, uma vez que, na esteira do conjunto de propostas “alternativas” que emergem no período, surgem igualmente as primeiras tentativas de interpretação do fenômeno “marginal” dentro da cultura nacional.

A proposta de engajamento que caracterizara a produção cultural do início da década, centrada na questão do “nacional-popular” e voltada à conscientização das massas quanto à necessidade de uma ruptura estrutural na sociedade brasileira, esgotara-se. O processo cultural que vinha, nas palavras de Roberto Schwarz, “extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil” (Schwarz, 1978, p.79), é estancado pelo golpe militar de 1964, que cria um Estado ditatorial voltado à destruição do modelo de democracia populista que João Goulart herdara de Getúlio Vargas.

Na nova conjuntura, desmontam-se iniciativas de intervenção cultural militante como as do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE). O cenário com que se defrontam os diversos produtores culturais ao final dos anos 60 é marcado, por um lado, pela censura, que reprime as manifestações artísticas que o governo julga constituírem uma ameaça à Segurança Nacional; por outro, pela intensificação da participação estatal na cena cultural.

Grande mecenas do período, o Estado dos períodos Médici e Geisel empenha-se na formulação de diretrizes voltadas a inserir cada vez mais as produções culturais no interior de uma lógica propriamente mercantil. O regime político fechado baseava sua política cultural em parte na universalização da oferta de bens culturais, conformando assim uma espécie de compensação simbólica para a exclusão política realmente existente. Renato Ortiz apresenta com muita clareza a falácia do argumento estatal:

Os aspectos de difusão e de consumo dos bens culturais aparecem assim como definidores da política do Estado, a eles se associa ainda a idéia de ‘democracia’. O Estado seria democrático na medida em que procuraria incentivar os canais de distribuição dos bens culturais produzidos. O mercado, enquanto espaço social onde se realizam as trocas e o consumo, torna-se o local por excelência, no qual se exerceriam as aspirações democráticas. (Ortiz, 1994, p. 116).

Se até dezembro de 1968, vicejava ainda a produção cultural engajada, a partir da promulgação do AI-5, militariza-se o aparelho administrativo e passa-se a reprimir os rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica. O resultado disso foi a redução ao silêncio ou o exílio, voluntário ou forçado, de alguns dos mais importantes produtores culturais do país. Diz Roberto Schwarz a esse respeito:

Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a cultura viva do momento. (Schwarz, 1978, p. 63).

Flora Sussekind compreendeu que a liberalidade existente até 1968 decorria do fato de os intelectuais e artistas engajados já estarem naquele momento ilhados, atuando em áreas progressivamente mais restritas, uma vez que o povo estava sendo incorporado pelo extremamente

eficiente expansionismo cultural do governo. Diz a crítica carioca:

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos do governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do ‘Brasil Grande’ dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os media e sem o público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada sim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém ouvia. (Sussekind, 1985, p. 14).

Paralelamente à repressão política e cultural ostensiva e deliberada, em 1975, o governo lança o Plano Nacional de Cultura, tentativa do Estado ditatorial de cimentar alguma forma de hegemonia no terreno cultural. Através de uma política de incentivos às produções artísticas e culturais, o Estado procurava complementar a atividade inibitória da censura com ações que estimulassem (e direcionassem em algum sentido) a produção artística. A respeito desse cenário, comenta Renato Ortiz:

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor de desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (Ortiz, 1994, p. 89).

O fenômeno “marginal” pode ser considerado, portanto, uma resultante do duplo “enquadramento” que a conjuntura do final dos anos 1960 apresentava aos artistas, privando-os de liberdade e igualmente encaminhando-os para uma inserção compulsória na dinâmica mercantil da cultura, promovida pelo avanço da cultura de massa no país.

Heloísa Buarque de Hollanda, em obra que realiza um balanço cultural das décadas de 60 e 70, define esta última como de perda do poder contestatório das artes. Se anteriormente muitas delas apresentavam-se plenas de vitalidade tanto em termos estéticos quanto políticos, a virada da década iria presenciar mudanças significativas:

A modernização, levada em ritmo de ‘Brasil grande’, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres em ‘fascículos semanais’, das editoras Bloch, Abril etc. A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um ‘país que vai para frente’. As artes plásticas sofrem um boom de mercado com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção que, ao transformar-se preponderantemente em rentável negócio, perde muito sua vitalidade crítica e praticamente deixa de interessar os setores da juventude universitária. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas super-produções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. (Hollanda, 1981, p. 91).

Zuenir Ventura, em artigo publicado no início da nova década na revista *Visão*, já previra as desoladoras conseqüências da censura e do desenvolvimento estimulado da indústria de bens simbólicos na paisagem cultural de então, cunhando a expressão “vazio cultural” para caracterizar um quadro sombrio no qual:

a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo das universidades, a queda de vendas dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando o consumo fácil. (Gaspari, Hollanda, Ventura, 2000, p. 41).

No Brasil, o fato de o processo da consolidação de um mercado de bens simbólicos ter ocorrido durante a vigência de um regime político fechado, oriundo da necessidade de proceder-se uma redefinição de rumos no terreno econômico com vistas a implementar uma modalidade de capitalismo dependente e associado, vai gerar traços peculiares na sua conformação:

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. [...] A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos: a idéia de uma "nação integrada" passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura-nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura-mercado-consumo. (Ortiz, 1988, p.164-165).

Uma das vias de legitimação da ordem instituída nos anos 60 implicava o forte apoio estatal ao crescimento de uma indústria cultural capaz de unificar a pátria em termos de valores e comportamentos. Mais uma vez Renato Ortiz oferece importante análise sobre esta questão:

O Estado deixa às empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa e investe sobretudo na esfera do teatro (Serviço Nacional de Teatro), do cinema (EMBRAFILME), do livro didático (Instituto Nacional do Livro), das artes e do folclore (FUNARTE). Não existe, porém oposição entre esfera pública e esfera privada. Um documento interno de análise da política governamental evidencia este fato ao enunciar um princípio que transcende a área a que se refere ‘Cabe ao Estado dar as diretrizes e prover as facilidades’. A implantação da televisão no Brasil se adequa perfeitamente a essa máxima. É o Estado que efetivamente implanta a infra-estrutura tecnológica do sistema de telecomunicações; nesse sentido ele provê as ‘facilidades’ que serão exploradas pela iniciativa privada. Porém, ele reserva para si o controle último dos serviços de telecomunicação. Ao se definir como concessionário único e transferir para a jurisdição federal o poder de concessão, ele concentra poder e facilita o controle sobre as redes nacionais de televisão. (Ortiz, 1994, p. 80).

Inseridas, assim, numa dinâmica propriamente empresarial estimulada pela máquina estatal, parte significativa das produções de cinema, teatro, artes plásticas e literatura passa a atender prioritariamente aos interesses do mercado. Voltando-se basicamente a entreter um público vastíssimo e indiferenciado, a maioria dessas produções acomoda-se em fórmulas consagradas de sucesso, dispensando as inovações arriscadas e passíveis de serem tomadas por enfadonhas. A via “marginal” configura uma tentativa de fugir desse horizonte de acomodação estética e política.

Em pequeno adendo acrescido à sua consagrada *História concisa da Literatura Brasileira* por ocasião dos vinte e cinco anos de publicação daquela, Alfredo Bosi interpretou a conjuntura em questão, marcada no Brasil pelo apogeu da censura e do arbítrio, do ponto de vista específico da produção ficcional:

O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Os desejos, ou melhor, as suas representações e as suas contrafações, convertiam-se em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa. O abalo que esse processo causou na cultura letrada e, portanto, na produção narrativa, ainda está por estudar. (Bosi, 1995, p. 435).

O estudo das vozes “marginais” na literatura brasileira, focado na produção do final dos anos 60, constitui uma tentativa de compreensão do abalo referido por Bosi, uma vez que várias foram as respostas formuladas no terreno da literatura no sentido de responder ao caráter “mercadoria” que se impunha sobre a produção cultural em geral e também sobre a produção literária especificamente. Segundo Heloísa Buarque e Marcos Augusto Gonçalves:

A crescente articulação institucional da cultura pela via da empresa ou das agências estatais e o controle político imposto pela censura estimulam a busca de novas alternativas, seja ao nível da produção – ali onde seria mais acessível a iniciativa “marginal”, como no caso da imprensa, da literatura, de certo teatro – seja em relação à linguagem. (...) A busca da produção “alternativa” chega ao campo da própria discussão teórica/universitária, com a criação do Centro Brasileiro de Pesquisa (CEBRAP), voltado para o tema da dependência – e é especialmente notável na imprensa. O surgimento do Pasquim, e mais tarde dos seminários Movimento e Opinião abre efetivamente espaço, ainda que um tanto censurado, para o debate político e cultural. (Hollanda, Gonçalves, 1995, p.96)

A imprensa “nanica” abria novos canais de informação que se colocavam “à margem” da mídia jornalística institucionalizada. Em setores como o cinema, o mercado parecia dar o tom, pelo menos desde a cooptação de autores destacados do *Cinema Novo* pelo aparelho burocrático da cultura. Possivelmente em resposta a isso, assiste-se já no final dos anos 60 ao surgimento de uma produção “marginal” na área cinematográfica, dentro de um projeto sintonizado com as sugestões da contracultura. Este é o caso de filmes como *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, de 1969, e *O bandido da luz vermelha*, de 1967, de Rogério Sganzerla, entre outros.

No âmbito das artes plásticas, assiste-se igualmente a um *boom* do mercado, ganhando força a especulação e certa alienação requintada. A esse quadro é que parecem responder artistas como Hélio Oiticica, que oferece ao público em 1968 um porta-estandarte intitulado *Seja marginal, seja herói*, com a figura do bandido Cara-de-cavalo, que fora executado pela polícia, caído, de braços abertos, em posição que o aproxima de um Cristo crucificado.

Pode-se entender este tipo de representação do elemento “marginal” como uma tentativa de contestação simbólica ao arbítrio vigente. O elogio da figura transgressora da lei cria uma espécie de *locus* imaginário de autonomia e liberdade, no qual o artista busca inserir-se, compensando as restrições que a conjuntura colocava à sua atuação como criador.

Menos dependente do investimento estatal e gozando de relativa autonomia diante da censura, também a literatura vive nesse momento um expressivo crescimento de mercado. O chamado *boom* literário de 1975 parece revelar a retomada do interesse do público pela literatura

brasileira. Neste ano, batem-se todos os recordes nacionais de lançamentos e vendas de livros, o público consagrando sobretudo os contistas, entre os quais estava Rubem Fonseca, cuja literatura apresentava já à época diferentes representações da voz “marginal”.

A identidade marginal na prosa de ficção deste autor provém, numa primeira instância de evidência, da presença de personagens que se situam “à margem” da vida social instituída, sejam eles artistas transgressores da moral e dos bons costumes, tanto na esfera da vida quanto na esfera da arte, sejam eles bandidos, assaltantes, justiceiros ou mesmo guerrilheiros. O interessante é que recorrentemente borra-se a fronteira identitária entre ambos, e artistas e bandidos acabam por confundir-se, compondo um perfil *outsider* que engloba a ambos.

A identificação do escritor com o elemento marginal constitui, assim, uma opção estética plena de desdobramentos ideológicos e políticos. A situação compartilhada por todos os brasileiros de viver à margem das decisões políticas e do gozo pleno da arte e da cultura de seu país pode ter sido outro ponto de identificação do artista com o marginal. Marginais, afinal, eram todos os que naquele momento viam-se aliados de qualquer participação nos destinos do país.

Ainda no terreno das letras, importa registrar que começa a proliferar no período um tipo de literatura que se convencionou chamar de “poesia marginal”, porque situada “à margem” das editoras comerciais e voltada à produção artesanal de livros, cuja distribuição era feita de mão em mão, nas filas de cinema e de espetáculos teatrais. A “geração mimeógrafo”, como é também chamada, criava poemas com linguagem informal e bem humorada, sobre temas do cotidiano, estimulando, assim, a prática da leitura de uma maneira muito pouco convencional.

Anos mais tarde, Ana Cristina César e outros ex-marginais seriam profissionalizados pela Editora Brasiliense, tornando-se poetas-funcionários de uma grande empresa. Também seus poemas foram editados por uma grande editoria, o que mostra que o caráter “marginal” não constitui traço inerente nem de autores, nem de obras, sendo provisório em termos de sua vigência.

A passagem da esfera da produção dita “marginal” para a esfera da produção comercial revela ainda quão atrativos os marginais podiam ser em termos mercadológicos, ou, em outros termos, o quanto o mercado assimilava a proposta marginal e a diluía, de certa maneira. Permanecer coerentemente à margem ou pactuar com os interesses de mercado parece ter sido um dos dilemas dos produtores culturais do período.⁴⁰ Flávio Aguiar analisa a dupla faceta dessa “identidade marginal”:

Havia diferentes “marginalidades”: uma, personagem; a outra, direito autoral às avessas, uma, sem saída; a outra, opção. Ambas iluminam, de diferentes ângulos, alguns fatos sobre a vida deste país. (Aguiar, 1997, p. 180).

Na área do teatro, surgiam as cooperativas, que, insistindo no caráter independente de sua produção, promoviam um teatro ágil e improvisado, referido no dia-a-dia da juventude. *Trate-me leão*, do grupo *Asdrúbal trouxe o trombone*, é exemplo dessa tendência. A peça arrebatou vários prêmios e manteve-se dois anos em cartaz, de 1977 a 1979.

40 Stuart Hall teoriza a esse respeito em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, mostrando inexistir uma cultura “alternativa”, situada fora do âmbito do mercado, como um enclave isolado das relações de poder e dominação vigentes na sociedade. Para este autor, o que há é uma luta contínua entre a cultura dominante e os focos de resistência que àquela se oferecem, compondo um processo dialético incessante no campo da cultura.

Muitas e variadas foram as facetas da forma marginal nas letras e artes dos anos 60 e 70, como se viu. Destituídos de um referencial teórico com que pudessem analisar essas produções, os estudiosos da literatura procuraram nas décadas seguintes melhor precisar os conceitos com que apreender a especificidade das mesmas.

Robert Ponge, em artigo publicado no início dos anos 80, detecta o uso do adjetivo “marginal” para designar algumas correntes da literatura contemporânea, tanto na França quanto no Brasil, ressaltando que, apesar “de sua utilidade e praticidade evidentes”, o termo carece de precisão”. Indaga-se o crítico a esse respeito:

A partir do momento que se fala em marginal (pessoa, corrente literária, etc), levanta-se a questão: que é a marginalidade? onde começa? onde termina? Está à margem de quê? de quem? A definição é funcional: a literatura marginal seria a literatura à margem da literatura oficial, isto é, da literatura da classe dominante. Isso não adiantaria muito, pois imediatamente se levantaria a questão dos critérios que permitiriam distinguir, objetivamente, a literatura marginal da não-marginal: - seria o número de livros vendidos? -seria a composição social dos leitores? -seria a classe social (ou até, classe social de origem) do escritor? -seriam os temas tratados? -seria a forma? -seria a língua? -seria a editoração? Seria o enfoque, o ponto de vista? Seria ele burguês ou não burguês?, Se fosse não-burguês seria necessariamente marginal, ou o enfoque marginal seria apenas uma parte do não burguês? Teria, então, de ser um enfoque proletário? ou revolucionário? ou antiburguês? ou apenas revoltado? Ou a marginalidade tem pouco a ver com estas coisas? Ou o que é? (Ponge, Robert, In: Ferreira, João-Francisco, 1981, p. 138).

Muito mais do que apontar saídas teóricas para as futuras investigações acerca do tema, Ponge dispõe-se a demonstrar a fragilidade da conceituação “marginal”. As diferentes significações apresentadas por ele resultam em diferentes enfoques do tema. Na falta de um conceito mais rigoroso com que substituir este, a crítica pode, a partir da problematização acima referida, identificar diferentes elementos de “marginalidade” nas obras em questão.

Assim, teria-se de um lado as obras “marginais” pela via da produção, que seriam os poemas editados artesanalmente e com pouca vendagem, as peças teatrais montadas por cooperativas de atores, e também os jornais independentes. Em comum, os pequenos orçamentos, o público restrito e a reivindicação de autonomia em relação à feição comercial de boa parte dos bens culturais em circulação no período.

De outro lado, estariam as obras cujo caráter “marginal” deriva do tema tratado, bandidos e similares, o que incluiria um amplo leque de produções literárias, plásticas, e teatrais. O que une a todas seria a opção pela representação de segmentos à margem da sociedade, o que dificilmente está separado de um enfoque geralmente favorável, como se viu. A ironia das representações pertencentes ao cinema “marginal” merece tratamento à parte, pois em alguns filmes toda a representação parece ter a marca do deboche.

Aderindo à causa “marginal”, os autores pertencentes a este grupo, longe da condenação que a maior parte da sociedade espera, promovem seus personagens, legitimando de alguma maneira as suas contravenções. Aqui, o caráter marginal encontra-se também bastante relacionado à forma, uma vez que a linguagem dos segmentos à margem da sociedade costuma compor o universo ficcional em questão. Não há, entretanto, nenhuma incompatibilidade com sucesso em termos de mercado, as obras “marginais” podem estar entre as mais vendidas.

A identidade ou origem social do autor pode muitas vezes confundir-se com a opção por um universo temático “marginal”. Plínio Marcos e João Antônio, dois “clássicos” da literatura marginal da época, pertenciam às periferias e subúrbios retratados em sua literatura. Mas isso não ocorre necessariamente, pois Rubem Fonseca e outros autores não compartilham com seus personagens a experiência de viver longe do asfalto.

Longe de encerrar a questão, este artigo propôs-se a mapear alguns percursos da produção dita “marginal” no país, com ênfase nos anos 60 e 70. Muito há que avançar no sentido de melhor precisar o conceito de “marginal”, que parece ainda bastante escorregadio. O que se pretendeu foi apresentar um breve esboço do percurso de algumas vozes literárias identificadas com as diferentes formas da identidade marginal, supondo-se que por meio das mesmas um pouco mais se pode aprender acerca da literatura brasileira e da dinâmica de sua produção no contexto histórico em que surge, o contexto dos “Anos de chumbo” da ditadura militar, que é igualmente o contexto do “Milagre Brasileiro”.

Em seu livro, *As ilusões armadas: A ditadura escancarada*, Elio Gaspari trata do controverso período, a mais dura fase da ditadura militar. Ao mesmo tempo, segundo o autor, foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Diz Gaspari na explicação introdutória da obra:

O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro. Nas páginas que vão adiante, estão os dois. Se há nelas mais do chumbo que do milagre, isso se deve à convicção do autor de que a tortura e a coerção política dominaram o período. (Gaspari, 2002, p. 12).

Entende-se a identidade marginal buscada por variada gama de criadores e produtores culturais do período final dos anos 60 como opção estética que deve ser inserida no cenário em questão a fim de ser melhor compreendida. Um cenário ao mesmo tempo de arbítrio e de acomodação, de censura e de cooptação. Ser “marginal” à época possivelmente significasse uma forma de resistência a esse estado de coisas, uma resposta cuja força simbólica ainda cabe investigar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório*, literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- BOSI, Alfredo. *história concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de, VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito: da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: A ditadura escancarada*. 1.reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. BH: Ed. UFMG, 2006.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70*.

Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979. v.1, p.7-81.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

HOLLANDA, Heloisa B. (org). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PONGE, Robert. “Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses”. In: FERREIRA, João- Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. POA: Ed. UFRGS, 1981, p. 137 – 142.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964 -1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61-92.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

