

LUTO E TATUAGEM:**Violência e marginalidade na poesia de Duda Machado****MOURNING AND TATTOO:****Violence and marginality in the poetry of Duda Machado**Fabio WEINTRAUB¹⁷

RESUMO: O presente artigo se dedica à análise do poema “Tatuagem enigmática”, de Duda Machado, publicado no livro *Zil* (1977). Tendo em vista alguns dos impasses relativos à representação da marginalidade na produção artística brasileira de meados da década de 1960 até fins dos anos 1970, destaca-se no poema o contraste entre espacialização e narratividade na abordagem do tema da violência, que atinge simultaneamente cidade, corpo e linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Imagens da violência; Tropicalismo; Poesia marginal; Anos 1970.

ABSTRACT: This article aims to analyze the poem “Enigmatic tattoo”, by Duda Machado, that was published in the book Zil (1977). Taking into account some of the dilemmas regarding the display of marginality in Brazilian artistic production from the mid-1960s to late 1970s, it remarks the contrast between spacialization and narrativity in the approach to the subject of violence, which reaches city, body and language simultaneously.

Keywords: Brazilian contemporary poetry; Images of violence; Tropicalism; Marginal poetry; 1970s.

¹⁷ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo – SP – CEP 05508-050 – Brasil – fweintraub@usp.br

Um dos aspectos mais controvertidos na avaliação da arte brasileira das décadas de 1960 e 1970 refere-se às imagens de marginalidade, pobreza e violência presentes em obras produzidas nesse período.

Tal identificação está na base do que Ridenti (2010, p. 86) denomina “brasilidade revolucionária”¹⁸ dos artistas engajados das classes médias urbanas. Ela pode ser constatada em um conjunto de manifestações bastante díspares, que vão do populismo em jogo nos poemas da série *Violão de rua*, nas canções engajadas de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, na dramaturgia do Teatro de Arena e em vários filmes do Cinema Novo, ainda sob o influxo nacionalista dos anos 1950, à exaltação das minorias desviantes¹⁹ pelos *outsiders* da contracultura pós-1968, quando a perspectiva da revolução social e coletiva se encolhe e cede terreno a “revoluções” no âmbito privado, comportamental.

Sobretudo ao longo da década de 1970, época de urbanização acelerada, concentração de renda e aumento da violência social, as representações artísticas da marginalidade passam a ser afetadas por certa estigmatização da pobreza, que se torna intolerável para os devotos do milagre econômico e do ufanismo patrioteiro do “ame-o ou deixe-o”. Nesse contexto, a categoria fluida dos marginais (bandidos, doidos, subversivos, drogados, favelados) parece assumir certo caráter acusatório não apenas para a Igreja e para os agentes do Estado repressivo, mas também para boa parcela dos estudos acadêmicos.

O que ocorre de fato é a vulgarização do conceito de marginalidade a partir de pesquisas urbanísticas sobre a periferia, que acaba associando a moradia precária a traços de personalidade de seus moradores, como bem notou a antropóloga norte-americana Janice Perlman (1977) num célebre estudo realizado em quatro favelas cariocas no fim da década de 1960. Segundo Perlman, a categoria dos marginais

¹⁸ Ridenti propõe que se entenda essa brasilidade revolucionária, de extração romântica, menos como ideologia ou cosmovisão, o que supõe crenças mantidas de modo formal e sistemático, e mais como “estrutura de sentimento”, conjunto de valores e significados vividos ativamente, noção tomada de empréstimo a Raymond Williams.

¹⁹ Conforme explica Hollanda (2004, p. 75), à essa altura, a identificação já não “é imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”.

implicaria uma dimensão habitacional (moradores da periferia), econômico-ocupacional (desempregados e subempregados), cultural (migrantes de origem rural, nordestinos, membros de “subculturas”), étnico-racial (negros e mestiços) e político-comportamental (a referência a tipos “transviados”: criminosos, revolucionários, artistas, profetas; desistentes resignados ou críticos ativos).

Aqui nos interessa de perto essa última dimensão, do marginal transviado, principalmente nas intervenções artísticas em que a violência comparece. Exemplos bem-sucedidos desse uso criativo da violência podem ser encontrados na proposta glauberiana de uma “estética da fome”²⁰ e também em Hélio Oiticica, que acolhe o tema do banditismo em obras como a *Bólide-caixa 18/ Poema-caixa 2*, de 1966, e na bandeira *Seja marginal, seja herói*, de 1968. Ambos os artistas viriam a trabalhar juntos no filme *Câncer* (ou *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*), de Glauber Rocha, composto de 27 longos planos com improvisações sobre as várias modalidades de violência (social, racial, psicológica, social). Oiticica atua no filme (gravado em 1968, mas montado e finalizado apenas em 1972) ao lado de moradores da Mangueira, amigos seus, e de Rogério Duarte, Odete Lara, Hugo Carvana e Antonio Pitanga.

Essas e outras obras, surgidas em um momento de escalada da repressão política e das ações paramilitares dos “comandos de caça aos comunistas” (e da resistência clandestina das guerrilhas e das ações armadas de esquerda), respondiam à circunstância histórica, não apenas assumindo a violência como tema, mas também como ruptura formal dos limites entre a obra e o corpo do espectador (nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica), entre palco e plateia, teatro e cotidiano (nas encenações do Teatro Oficina). Observa Flora Süssekind (2007, p. 41) que o próprio vocabulário artístico se deixa impregnar da atmosfera da violência, usando “a guerrilha como metáfora privilegiada para a prática artística nesse momento”²¹.

Tal apropriação artística da violência reveste-se de especial importância porque ressignifica a identificação entre marginais e artistas, afastando-a tanto do risco de idealização das canções, peças, filmes e poemas filiados ao ideário nacional-populista

²⁰ Influenciado pelas formulações do médico antilhano Frantz Fanon, que combateu o colonialismo francês na Argélia, Glauber (1965, p. 168) vê a violência como manifestação cultural, prova de nossa força contra o colonizador, mais que de nosso “primitivismo”.

²¹ O que também ocorre, no âmbito da prosa de ficção, nos contos de Rubem Fonseca, por exemplo.

quanto de alguns estereótipos tropicalistas que, adotando o ponto de vista da vanguarda internacional, acomodam a marginalidade (a pobreza, o atraso) tupiniquim como dado aberrante, insuperável, e reduzem nossas carências à falta de estilo, conforme observa Roberto Schwarz (1992, p. 77):

Uns índios num descampado miserável, filmados em technicolor humorístico, uma cristaleira no meio da autoestrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas, provinciana, – em tudo estaria a mesma miséria. Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes.

Mas, e na poesia? Nesse segmento em que o qualificativo **marginal** refere-se mais aos meios de produção e difusão dos livros que à situação de classe dos poetas ou ao conteúdo social de seus poemas, como aparece o tema da violência? De que maneira e com que efeitos a experiência concreta da marginalidade é aí representada?

Ao comparar os poetas marginais brasileiros à poesia confessional norte-americana dos *sixties* (O'Hara, Plath, Sexton), Iumna Simon e Vinicius Dantas (1985) acusam, na produção nacional da mesma época, a ausência de recursos estilísticos à altura de traduzir os sismos e abismos do processo modernizador então em curso, a ansiedade própria das formas avançadas da sociedade de consumo. Embora reconheçam elementos de violência e degradação em poetas, obras e textos isolados, eles se referem à impressão de certa **estabilidade** no conjunto da produção. De que outro modo se poderia entender a leveza, a ingenuidade e a alegria compulsiva de muitos autores? Até mesmo em poemas mais afeitos à angústia e ao desespero, como os de Ana Cristina Cesar, Simon e Dantas apontam “coquetismo sintático” e altas doses de “afetação chique” a encobrir “a véspera de grandes desmoronamentos”.

O descompasso entre as instabilidades do momento histórico e a estabilidade da poesia correspondente, ainda segundo esses críticos, evidenciar-se-ia modelarmente na identificação entre a marginalidade poética e a social (a dos indivíduos acossados pela miséria, forçados ao delito e à ilegalidade). Também aqui haveria traços de populismo na conexão entre a imagem desqualificada do poeta (e da poesia) e a realidade, esvaziando-se a experiência concreta da marginalização:

À miséria popular são atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: a ignorância é curtida como anti-intelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista de classe e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança. As imagens de caos urbano, miséria e perdição materializam, portanto, sentimentos genuínos, porém dúbios, pois não se fundam na experiência social da desqualificação mesma, o que, por sua vez, tem um gosto inegável de privilégio. (SIMON; DANTAS, 1985, p. 58).

Observações como as anteriores derivam do argumento central do artigo, escrito na década de 1980, momento em que a poesia marginal se institucionaliza, integra-se ao mercado (passa a ser publicada em grandes tiragens por editoras de renome) e, portanto, deixa de ser marginal no sentido da produção/circulação alternativas. Nesse contexto, a atenção dos críticos volta-se para a **forma poética**, para os recursos expressivos mobilizados por aqueles escritores. Um exame detalhado desses recursos – simplicidade sintática e vocabular, despreensão temática, interpelação direta do leitor, cotidianização da metáfora extravagante (que banaliza a imagem poética), pasteurização do choque, das quebras de registro etc. – revelaria, em verdade, por trás da proposta de ressubjetivação e resgate da experiência (supostamente sufocada pelo intelectualismo de matriz cabralina ou concreta), anonimato estilístico e perda dos traços individuais; o que não deixa de constituir testemunho das transformações da sensibilidade sob condições históricas específicas. Com a despersonalização e a desqualificação literária, o poema tende a acomodar “os aspectos aberrantes da realidade (do mesmo modo que naturaliza os procedimentos de choque, estranhamento e ruptura da poesia moderna)”, e a desagregação passa a ocupar o cerne dos versos quando sua própria linguagem “já dispensou a técnica poética como meio de qualificação da experiência e de reflexão sobre ela”.

Cumprindo indagar, no entanto, a despeito da validade do panorama geral traçado por esses críticos, se não haveria no conjunto dessa produção exceções à

despersonalização estilística²², as quais, operando na linha da identificação com os “excluídos”, logram demonstrar outras possibilidades de representação da violência e da marginalidade.

Na poesia de Roberto Piva, por exemplo, em que desde o início comparece o desejo de encarnar “todos os fora da lei e os desajustados”, de aprender a gíria feroz dos “anjos engraxates”, a alegria das “meninas esfarrapadas” e dos malandros jogando “ioiô na porta do Abismo”, a “distorção” imposta pela consideração insuficiente das distâncias de classe parece tomar outro rumo. Ainda que muitas vezes a poesia desse autor desemboque numa polarização esquemática, que contrapõe a “virtude dos malditos” à opressão das senhoras católicas e dos comerciantes, dos patrões e dos operários, dos professores e dos políticos,²³ cumpre notar que o recurso à linguagem e ao imaginário da *malavita*, meio de conversão dos poetas broxas em bruxos, não implica necessariamente desqualificação literária, pois acenos intertextuais sugerem uma via de mão dupla, em que o submundo é filtrado por referências da alta cultura (Dante na sauna, Rilke no mictório etc.) e o poeta se desclassifica ao mesmo tempo que o bandido é nobilitado.

Reconhecendo igualmente o risco da indiferenciação na poesia marginal, o poeta e crítico Cacaso (1997) atesta, por exemplo, o valor de um livro como *Preço da passagem*, publicado por Chacal em 1972. Nesse livro, a figura de Orlando Tacapau, herói protagonista, remontaria, segundo o crítico, à tradição da malandragem nacional, ao Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias*. Inserido numa estrutura narrativa, Tacapau atravessa uma série de situações que exprimem recusa aos imperativos do trabalho e do consumo. Afirma Cacaso (1997, p. 35):

O *Preço* concretiza mais uma atitude que no livro anterior já estava bem esboçada: na poesia de Chacal, quem dignifica o homem não é o

²² No artigo em apreço são poucas as ressalvas ao anonimato estilístico, limitando-se praticamente aos nomes de Francisco Alvim e Roberto Schwarz (ambos presentes na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda), que teriam consentido estrategicamente em se identificar ao movimento marginal, embora já tivessem obra anterior e percurso independente – o que também poderia ser afirmado a respeito de outros autores, como Roberto Piva e Armando Freitas Filho.

²³ Os desdobramentos dessa polarização esquemática (coito anal × Kapital; Barrabás × Cristo; violência × lógica...) são examinados mais detidamente pelo crítico Alcir Pécora, organizador das obras reunidas de Piva, em nota introdutória ao primeiro volume publicado pela Globo.

trabalho mas o lazer; como a vida não está pra brincadeira vai daí que esse lazer exige um esforço permanente de resistência, e num duplo sentido: a luta para não ser absorvido e devorado por uma ordem social da qual desconfia na raiz, autoritária e castradora, e ainda o esforço para sobreviver à margem dela, nas brechas, transando todas. Uma poesia cujo ideal é recortado pela negação dos valores mais diletos do reconhecimento burguês: anel de grau, hipocrisia, paletó e gravata, carreirismo, eficiência, prepotência, dinheiro no banco etc.

Claro que é impróprio comparar a recusa de um jovem de classe média a se integrar ao mundo do trabalho e do consumo com o acesso restrito da população pobre a esses domínios. Mas será esse o caso de Orlando Tacapau? Suas reações e seu linguajar não parecem homogeneizar carências nem interpretar a desqualificação social à luz da estilística.

De todo modo, quaisquer que sejam os limites inerentes à identificação desses poetas com os socialmente marginalizados, trata-se de algo muito diferente da instabilidade formal lograda por Oiticica em obras como a *Bólide-caixa 18*, pois ali o deslocamento da prática estética para o âmbito político põe em questão a própria ideia de margem, **relativizando a fronteira entre legalidade e ilegalidade**, como demonstra Gonzalo Aguilar (2009). Ao homenagear o amigo Manuel Moreira, reduzido pelos jornais à alcunha Cara de Cavalo (o que facilitou seu sacrifício, removidos os obstáculos do rosto humano e do nome próprio), e barbaramente assassinado “em nome da lei”, Oiticica promove uma série de giros ético-perceptivos. Sua caixa/urna, que por fora remete à abstração das séries geométricas, abre-se dando a ver a foto jornalística do cadáver crivado de balas, um poema (“Aqui está,/ e ficará!/ Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico”) adesivado num saquinho com pigmento de cádmio (pó entre a cinza e o sangue), tudo coberto por um pedaço de tela transparente, à guisa de véu ou mortalha. A obra se apropria da imagem midiática da violência “espetacularizada”, invertendo-lhe, porém, o sinal. Recolhem-se na urna os restos do amigo, não do bode expiatório; e o silêncio contemplativo em torno desses restos se contrapõe ao ruidoso “gozo social”²⁴ que suspende a norma e repõe a horda, a selva, a exceção. Dentro da pesquisa formal de Oiticica, a caixa subverte a lógica de abertura imanente dos objetos que presidia a série das bólides com a incorporação de um elemento extraestético que desembocará,

²⁴ Expressão utilizada pelo próprio Hélio Oiticica (1965).

posteriormente, na antiarte dos parangolés. Essa bólida não apenas concorre para a redefinição da poética de Oiticica bem como das convenções da arte funerária (a qual, na modernidade, segundo Aguilar, recalca o animismo e se afasta do rito e da evocação humanizada da morte), em que o corpo repousa na tumba ou dela se retira para ir ao encontro da justiça divina, mas articula a exceção estética à política, relativizando a fronteira entre arte e vida, entre lei e delito. Não se trata, como em alguns exemplos da poesia marginal, de equiparar exclusões saltando por cima dos determinantes de classe, mas de criar no coração das formas um tipo de instabilidade que desloca a própria definição de margem – o que pouco tem que ver com a glorificação romântica dos fora da lei ou com a banalização da condição maldita realizada por boa parte da poesia marginal, com base na identificação entre as *personas* do poeta e do pária.

Mas, no âmbito estrito da poesia, onde encontrar algo equivalente à instabilidade produzida por Oiticica na homenagem a Cara de Cavalo? Que sorte de expedientes formais poderia custear o “preço da passagem” entre diferentes marginalidades para que a violência propriamente dita fosse lograda na escrita de modo crítico?

À sombra dessa pergunta, buscaremos analisar a seguir um poema de Duda Machado, autor que, tendo estreado em 1977, em pleno *boom* da poesia marginal, ocupou uma posição um tanto original e deslocada em relação às linhas de força predominantes no período. Deslocamento que talvez tenha lhe permitido encontrar um modo de lidar com a matéria da infração contornando certos impasses enfrentados por seus companheiros geracionais.

Apesar de haver estreado tarde (no fim dos anos 1970, com mais de trinta anos) e de ter publicado relativamente pouco ao longo da vida, o poeta baiano Duda Machado (Carlos Eduardo Lima Machado, nascido em 1944) participou ativamente da agitação tropicalista dos anos 1960/70. Dedicando-se mais tarde à carreira de tradutor e professor universitário (desde 1998 integra o corpo docente da Universidade Federal de Ouro

Preto), foi amigo e interlocutor de Torquato Neto (que se hospedou na casa de sua família quando, ainda adolescente, foi estudar na Bahia) e de Caetano Veloso, parceiro de Jards Macalé (em canções como “Hotel de estrelas” e “Sem essa”) e diretor de espetáculos musicais do próprio Macalé e de Gal Costa.

Ao mesmo tempo, da mesma forma que outros poetas, Duda foi um dos responsáveis pelo diálogo entre concretos e marginais, forças contrárias que acabaram por se aproximar ao longo dos anos 1970. À medida que os dogmas construtivistas dos anos 1950 foram se atenuando pela abertura aos ventos da contracultura, do pop e do neobarroco, a disciplina inquieta dos concretistas também foi assimilada por vertentes da poesia marginal.

Como editor do jornal da Galeria de Arte Moderna (GAM) em sua segunda fase (1976-1977), Duda abriu espaço tanto para a celebração vitalista dos poetas da Nuvem Cigana quanto para artigos sobre os “poemóbiles” de Augusto de Campos e Júlio Plaza, orientando a revista em função de princípios caros à época, como o papel ativo e lúdico do espectador/leitor, a entrada do corpo na obra, a oscilação do limiar entre arte e vida.

É interessante ver em poetas como Duda, Régis Bonvicino e Paulo Leminski, que começavam a despontar naquele momento, certa adesão aos valores marginais sem ressentimento anticoncretista, o que os leva, por exemplo, a traduzir a poesia *beatnik* de Allen Ginsberg em contraponto à frouxidão formal de seus supostos equivalentes autóctones. É como se eles mesmos se considerassem mais sintonizados que os marginais cariocas com o verdadeiro espírito da contracultura.²⁵

Anos mais tarde, encontraremos na poesia de Duda marcas da despolarização progressiva entre marginais e concretos e de uma espécie de síntese entre vitalismo e disciplina, confessionalismo e rigor. Isso aparece em um poema como “Fala”, peça de abertura do livro *Um outro*, incluído na reunião *Crescente* (1977-1990), em que o poeta se defende da “acusação” de confessionalismo (“o quê/ uma queda autobiográfica/ a essa altura do campeonato?”) designando a vida como limite da linguagem (“eu sou mais eu/ – ou melhor –/ não existe/ ninguém/ que possa estar/ em meu lugar// não é este/

²⁵ Agradeço a Viviana Bosi informações sobre a atuação de Duda como editor do GAM, bem como sobre certa relativização do antagonismo entre marginais e concretos nas revistas do período.

o limite/ que quer/ toda linguagem?”) e a desmesura como rigor (“A vida é/ sem medida/ e isto/ é rigor”)²⁶.

Graças então a essa síntese de elementos que costumavam definir campos antagônicos na produção poética do período, seria lícito perguntar de que modo a figuração da marginalidade nos versos de Duda Machado enfrenta os problemas da desqualificação literária da poesia marginal.

Embora os poemas com temática social explícita não sejam a tônica no conjunto de sua obra, eles comparecem em todos os seus livros, indicando talvez um tipo de identificação entre poeta e pária mais próximo de experiências como as de Oiticica e Glauber, em que a experiência concreta da marginalidade produz instabilidade e inovação no âmbito formal.

Vejamos, por exemplo, o que ocorre em *Zil*,²⁷ livro de estreia de Duda, publicado em 1977. Trata-se de obra fortemente tributária dos anos de formação do poeta, sob o influxo do tropicalismo, do concretismo, em que encontramos uma série de poemas metalinguísticos, de tipo mais tradicional (poemas de feição filosofante/metafísica sobre o silêncio, o voo, o canto) ou experimental; releituras paródicas de clássicos como Shakespeare (“Mamãe Lear”), a Bíblia (“O filho pródigo”); peças visuais como “Adormeço”, “Cachê” e o poema-cartaz “*Paint it Black*” (colagem de citações – de Mallarmé, Cabral e outros – sobre o vazio e o branco, vazadas sobre fundo preto) e alegorias tropicalistas como o extenso e heteróclito “Ária”, contraponto entre o sertão e a *Weltliteratur*, Gertrude Stein e a roça (“uma roça é uma roça é uma roça...”), numa carnavalização que mistura mandacarus, o luar do sertão, *nylon*, eletricidade (“Canudos é um carro alegórico com milhares de kilowats”), neologismos e “grafias d’hier”.

A lição concretista aqui aparece sobretudo na referência dispersa a autores do “paideuma”, na experimentação gráfica, no uso sistemático de espaços brancos, em palavras-montagem, paronomásias, repetições etc.

²⁶ O poema foi publicado em livro apenas em 1990, mas provavelmente foi escrito no final dos anos 1970, devido à referência aos 33 anos (“no varal: os trinta e três”), que o autor conecta, entre outras coisas, ao “Pneumotórax” bandeiriano.

²⁷ As considerações a seguir não tomam por base a edição *princeps*, a que não tivemos acesso, mas a reedição de 1990, incluída na reunião *Crescente 1977-1990*, da qual foram cortados alguns versos, dois poemas inteiros e duas peças gráficas.

No entanto, há também na coletânea elementos de outra natureza, como alusões teatrais e musicais, poemas “performáticos” (como o próprio “Adormeço”, descrito como “fragmento ritual, celebração de um mito cosmogônico, a ser. tambores”), e composições sintonizadas com o clima de época, testemunho dos impasses entre gozo e sufoco (“estava tão lúcido/ que era um suicídio”), entre a abertura ao acaso (ao improvisado, a escrita rente à matéria da vida) e o distanciamento que permite ao poeta fixar “no iluminado quarto da noite o negro quadro do dia” (como se lê em “para trás para nunca mais”).

Nesse conjunto variado, destaca-se o poema “Tatuagem enigmática”,²⁸ representativo da questão que nos interessa aqui – a figuração poética da violência e da marginalidade sociais – e que trata de um crime cometido num presídio carioca. Tal poema parece cruzar algumas das linhas de força presentes na coletânea, criando nexos entre morte, civismo, erotismo e metalinguagem, e promovendo uma espécie de síntese entre o apuro construtivo concretista e a irreverência crítica da poesia marginal. Associação que se traduz formalmente pela combinação entre um procedimento modernista bastante utilizado pelos poetas marginais (a paródia ou aproveitamento da linguagem jornalística) e o criptograma, tão ao gosto dos experimentos visuais concretistas.

Eis o poema:

A LONGA VISITA AO PRESÍDIO
O GRANDE AMOR PELA GUANABARA
UMA COINCIDÊNCIA SINISTRA

23	R	4	°C
I	I		GB
65	O		



TATUAGEM ENIGMÁTICA NÃO É MAIS MISTÉRIO*

* O mistério da tatuagem está decifrado. Lendo-se **verticalmente**, vê-se a data de 23/1/65 – data do aniversário de Lílco – quando os dois se avistaram longamente no presídio. Em seguida, está a palavra **Rio** e, ao lado, o número **4**. O traço vertical – que representa a letra **I** – de Iracema, está entre o 4 e as letras seguintes, unindo seu nome à sigla do 4.º centenário da Guanabara, prova de seu amor pela cidade. Três dos quatro tiros foram desferidos à queima-roupa junto ao ouvido direito em **forma de triângulo**, da mesma maneira Iracema, que cercou na tatuagem a letra **A**, de Ana, seu nome de guerra.

²⁸ Adotado no índice, esse título não aparece no poema, conquanto advenha de uma frase dele.

“Tatuagem enigmática” parece dividir-se em três blocos: o primeiro, no terço superior da página, é composto por frases nominais, em letras maiúsculas. Logo abaixo, ao centro, uma espécie de fórmula ou mensagem em código, composta de letras maiúsculas, serifadas e sem serifa, números e sinais gráficos, alguns dos quais coloridos (três pontos vermelhos que se destacam do restante do texto, em preto), de sentido inapreensível à primeira vista, e que constituem justamente o enigma tatuado. O criptograma, como é usual, lança mão da ambiguidade: certos sinais, como as barras verticais, por exemplo, podem ser percebidos aí tanto como números quanto como letras. Por fim, na parte inferior da página, lemos uma frase com verbo (“Tatuagem enigmática não é mais mistério”), igualmente grafada em maiúsculas, a qual remete, por meio de asterisco, ao texto que ocupa o terço inferior da página. À diferença do restante do poema, esse texto final, em corpo reduzido, alterna maiúsculas e minúsculas e se apresenta como a nota de rodapé correspondente à frase que o antecede. A nota contém alguns termos destacados por meio de negrito, designando os componentes do criptograma cujo sentido é finalmente elucidado.

Algumas observações gerais: a consideração do conjunto reforça a impressão de peça heteróclita, em que se misturam a abstração atemporal da fórmula e a carga factual do registro jornalístico com toque grotesco, sensacionalista. Assim podem-se ler as frases iniciais como manchetes, a frase sob o criptograma como *lead* e a nota como reportagem que fornece a chave decodificatória para o enigma visual.

As manchetes, com estrutura sintática semelhante (substantivo + adjetivo ou adjunto adnominal), relacionam crime e amor cívico, com um toque de suspense em torno da tal “coincidência sinistra”. Nelas, o topônimo Guanabara (designação da cidade-estado criada em 1960, após a fundação de Brasília, e que existiu até 1975, no território hoje correspondente ao município do Rio de Janeiro) de imediato situa o poema espacial e temporalmente, o que é ratificado pela menção ulterior à efeméride do IV Centenário da cidade, comemorado em 1965.²⁹

²⁹ A data mobilizou uma série de comemorações: torneio internacional de futebol no Maracanã, carnaval com os símbolos do IV Centenário, cartazes da Secretaria de Turismo com Pelé como garoto-propaganda, canções, filmes etc. O governador recém-eleito era Carlos Lacerda, que havia apoiado o golpe de 1964.

No entanto, aqui, à diferença do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, o elemento factual acede ao poema numa linguagem pouco transformada. Enquanto em Bandeira o dado contingente ganhava generalidade graças ao hábil arranjo construtivo (assimetria entre as extremidades do poema e os versos centrais, regulares em termos silábicos, morfológicos e fônicos³⁰), em “Tatuagem enigmática” isso parece depender da condensação do criptograma, que fixa a anedota sinistra suprimindo-lhe o contexto.

Ademais, o poema bandeiriano associa o descenso trágico de João Gostoso ao percurso entre dois espaços sociais conflitantes (Morro da Babilônia × Lagoa Rodrigo de Freitas), cria expectativas e suspensões em torno do estereótipo sobre as “alegrias do morro” e aturde pelo final abrupto e inesperado.

Já em Duda a tragédia ocorre em um espaço mais homogêneo e restrito, relacionando atores de extração socioeconômica aparentemente semelhante, cujo destino se mistura à história do Rio de Janeiro e a certa imagem do país (atentar para o brasileiroismo dos nomes, sobretudo Iracema, a virgem dos lábios de mel, aqui convertida em amante puta e assassina), que enlaça ufanismo e violência, em sintonia com o espírito ditatorial daqueles dias.

No entanto, cumpre indagar qual o efeito desse jogo entre o plano prosaico-temporal da notícia e a abstração visual do criptograma e verificar se tal jogo desloca a fronteira entre legalidade e ilegalidade num momento da história brasileira em que a exceção se traveste de norma.

O suspense criado pela menção à “coincidência sinistra” e o mistério em torno da tatuagem são resolvidos pela notícia? O mistério é deslindado num movimento que sacia a curiosidade do leitor e naturaliza o absurdo, acentuando o aspecto pitoresco/aberrante do homicídio como traço nacional? No lugar de um choque parecido com o que produz o desfecho do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, não haveria nessa “Tatuagem enigmática” certo prazer pela consumação do jogo decodificatório? A charada não sufoca o homicídio convertendo os tiros em mera chave léxica, mímica que o leitor logo adivinha? A violência é neutralizada pela estetização da cifra (como a história pela efeméride)? Ou o atrito entre a placidez do criptograma e o desconforto do

³⁰ A esse propósito, ver análise magistral do poema no terceiro capítulo (“Poema desentranhado”) feita por Davi Arrigucci Jr. (1992).

contexto faz com que a tatuagem também funcione como uma espécie de sepultura semelhante à *Bólide-caixa 18* de Oiticica?

Uma diferença, no entanto, se põe: enquanto na obra de Oiticica a participação do espectador ocorre de modo muito mais ativo e indeterminado, no poema de Duda, ela é dirigida pela nota explicativa, que inventa uma interpretação inequívoca para os hieróglifos tatuados, peças que se juntam para arquivar o mistério. Talvez por isso a reverberação trágica do crime seja um tanto encoberta pelo escracho sensacionalista e grotesco, que pouco tem a ver com o trabalho de Oiticica, conquanto apareça em obras tropicalistas posteriores.

De todo modo, é difícil ajuizar o alcance crítico do poema. Sem embargo, talvez convenha examinar com um pouco mais de detalhe as ambiguidades que ele põe em campo. Primeiramente, no plano discursivo, há a menção ao duplo aniversário, de Lilico e da Guanabara. Aniversário que é de vida e de morte, do presidiário e também da cidade, cujos festejos recalcam o luto do regime democrático. Lilico, por seu turno, é criminoso (cumprir pena), mas também vítima, assassinado por Ana/Iracema, que o ama como ao Rio, e que “encripta” no próprio corpo o homicídio e seu nome “de guerra” (expressão ambivalente que designa o pseudônimo utilizado por prostitutas, associando amor e guerra³¹). Converte-se em “sepultura viva” por meio da tatuagem.

Todas essas ambiguidades ou ambivalências são reforçadas pela associação entre o plano discursivo e o icônico, que utiliza procedimentos da poesia visual para compor uma imagem disfórica do país (à diferença da criada pela poesia concreta, mesmo na etapa do “salto participante”).

Tal disforia talvez seja enfraquecida, conforme mencionamos, pelo ludismo decodificatório³², mas creio que é preciso atentar para outro elemento do texto, fundamental para o debate artístico dos anos 1960/70: o papel desempenhado pelo corpo na identificação entre arte e vida. A paródia do texto jornalístico, bem como o criptograma na página de livro, conduzem aqui a uma inscrição instável, que nos leva do papel à pele. Se a transposição para a página tende a elidir esse referente e a distrair o leitor com o anúncio da resolução de um mistério, a atenção redobrada à mediação

³¹ O sentido bélico é, contudo, ampliado nesses versos, aplicando-se não apenas à zona, mas também à cadeia e ao país.

³² Sobre esse ponto, o poeta e crítico Sebastião Uchoa Leite (1990) fala da “antropofagia lúdica” da Tropicália, identificando *Zil* como um produto típico desse movimento.

corporal aponta noutra direção, a qual reativa o mistério com tiros “à queima-roupa”, que ainda soam na pele da homicida, cercando seu nome de guerra.³³

Não por acaso, no livro, o poema é antecedido pelo poema “Cachê”, composto de apenas três palavras empilhadas verticalmente: cachê/ michê/ clichê. Nele também comparecem os temas da reprodutibilidade (clichê) e da desaturização, que fazem convergir arte e prostituição. O corpo sacrifica-se, converte-se em meio ou suporte de impressão.

O tema do corpo como suporte legível retornará anos mais tarde, novamente em chave satírica, no poema “Corte e costura”, do livro *Um outro* (1978-1989), incluído em *Crescente*. Trata-se de um poema sobre os **riscos** da arte, que, no caso, designam as giletadas³⁴ infligidas por um artista ao corpo de seu modelo e discípulo. Elas são como *banderillas* que o toureiro espeta no touro, diante da plateia “sob um silêncio de concerto/ um tom/ de quadro-negro”.

A pretensa marginalidade do artista liga-se, assim, “à infração crítica/ rasgando as normas do comportamento”, ao que se opõe “um anticorpo/ de códigos/ autoconhecimento/ literal:/ em carne viva”. No entanto, a infração, pela qual o artista gostaria de se apresentar como “o mestre-de-cerimônias/ do inconformismo”, é inócua: quem morre não é o touro/aluno/modelo, mas a própria arte, que já “não pode mais/

³³ O nexa entre pele, escrita e violência aparece também na seção final do livro *À mão livre*, de Armando Freitas Filho. A obra, publicada em 1979 com poemas escritos a partir de 1975, fecha-se com o poema “Pele”, composto por sucessivos enxertos num verbete de dicionário dedicado ao substantivo “pele”. Tais enxertos especificam agressões e torturas que desfazem a pele como invólucro corporal, e a violência se efetiva pela invasão do próprio verbete por corpos textuais estranhos ao rol original de acepções. Ainda com relação à violência escritural, cumpre lembrar o valor de que se reveste a tatuagem – o “escrito sobre um corpo”, para lembrar o título de Severo Sarduy – no imaginário neobarroco. Segundo Simon e Dantas (2011, p. 119), a tatuagem, “metáfora encenada na carne, cheia de conotações rituais e místicas que atestariam a radicalidade vanguardista de uma fusão escrita/vida”, remeteria ao gozo sadomasoquista da ferida legível, ao desejo de substituir as marcas do tempo, impostas pela finitude orgânica, por relatos e símbolos de sentido inaferrável. Os autores, a propósito de um poema de Carlito Azevedo dos anos 1990, demonstram como a poesia atual se apropria dessa erótica textual neobarroca de modo fetichista, descartando sua carga violenta e transgressiva.

³⁴ A gilete é um ícone dotado de enorme força para os artistas dessa geração. Ela aparecerá mais de uma vez na revista *Navilouca*, no poema “Lambendo o fio da gilete”, de Torquato Neto, e na imagem da contracapa, a foto “Gélida gelatina gelete”, de Ivan Cardoso, que foi a princípio uma instalação e depois se tornou a imagem de abertura do filme *Nosferato do Brasil*. Explica Paulo Andrade (2002, p. 176): “[...] a gilete é um ícone da geração pós-tropicalista, tanto pela ambiguidade que traz em sua configuração quanto pelo que representa no mundo da marginalidade: instrumento utilizado para macerar cocaína, arma letal de uso frequente entre pivetes e travestis, gíria utilizada para bissexuais”.

ferir ninguém”. Seus riscos, portanto, são deléveis, tratáveis com “pomada e esparadrapo”.

O poema, cujo título aponta para a degradação da arte reduzida a artesanato ou prenda doméstica, ironiza uma importante vertente da experimentação estética, em alta nos anos 1970: a vertente da *performance*, do *happening* e da *body art*, abastecida por uma concepção ritualística e sacrificial do ato criador, que almejava obturar o hiato entre obra e vida. Com consciência crítica talvez retrospectiva – de alguém que acompanhou de perto toda essa experimentação e percebeu seus equívocos e limites – Duda brinca com esse legado, sem se afastar do problema que, de certo modo, é o mesmo de “Tatuagem”, o da relação entre arte e infração, forma e inconformismo, corpo e anticorpo (código), ferida e cicatriz.

A questão ressurgue em mais um poema de *Um outro*, intitulado “Teatro ambulante”. Apesar da grande diferença formal em relação aos precedentes (poema em prosa, com um quê de parábola, de uma ironia mais sutil e meditativa³⁵), temos também aqui uma narrativa sobre a tensão entre texto e improviso. Uma trupe de teatro, em turnê prolongada, vai aos poucos alterando o texto da peça que encena, aumentando os improvisos, introduzindo cacos, mudando enredo e personagens, sempre com aprovação do público complacente. As alterações constituem-se como defesas contra o cansaço da repetição até o dia em que, sob o signo da estranheza, sem ser reconhecido de imediato, o texto original ressurgue de uma vez, “diálogo por diálogo, cena por cena”. Sugere-se então uma dialética entre fixação e improviso, discernindo, em ambos os polos, riscos (invisíveis, porém, para a plateia, que nada percebe e sempre aplaude entusiasmada). Se a fixação pode se converter em cansaço e automatismo, o puro improviso também, por outro lado, expõe-se ao informe. Dessa maneira, a arte consistiria em uma fixação mais profunda, inconsciente, um automatismo à segunda potência, mediante o qual o idêntico soa alheio, e a repetição excita.

Como se pode ver, a discussão presente no poema “Tatuagem enigmática” a propósito das relações entre arte e marginalidade, violência e codificação, corpo e letra, vai atravessar muitos outros poemas de Duda a ponto de definir uma constante em sua obra.

³⁵ Ronald Polito (2003, p.xxxvi) identifica no poema “um diálogo implícito com Franz Kafka, autor de sublimes contos-enigmas” e “uma reflexão talvez amarga sobre o significado da arte”.

Em “Margem de uma onda” ela está presente desde o título, no embate entre a “margem” (contorno, forma, fixação, excentricidade) e a “onda” (mobilidade, acaso, duração). A despeito das mudanças importantes nesse livro, como a maior exploração da temporalidade, em detrimento da espacialização, segundo Alberto Martins (1998),³⁶ o fato é que nele novamente encontramos poemas de teor social – sobre drogadição e mortalidade infantil (“Urubu-abaixo”), homicídios na periferia (“Fim-de-semana”), transporte público (“Carapicuíba”) etc. –, em que o tema da margem é abordado por um viés político, entremeado a outros, nos quais ele ressurge em chave mais filosófica ou metalinguística – como “Margem de uma onda”, “Duração da paisagem”, “Imitação das coisas”, “Fábula do vento e da forma”, “Espaço com vozes”. A impressão que se tem, no entanto, é a de que essas diferentes acepções de margem não chegam a se articular. Parece haver certo predomínio da abstração, principalmente nos momentos em que Duda se demora em descrições sobre as ambiguidades da percepção³⁷. Nos poemas mais explicitamente “sociais”, com o que pode haver de equívoco nesta classificação, é rara a articulação entre marginalidades como a que encontramos em “Carapicuíba”. Aí a tradução do vazio acústico em vazio espacial – também explorada em “Interferência” e em “Espaço com vozes” e que se liga à questão fulcral do livro, a do nexos entre margem (forma/espço) e onda (som/duração) – aflora de modo surpreendente em um poema sobre periferização da pobreza e precarização do transporte público.

Esse cruzamento entre a dimensão social e a metalinguística guarda proximidade com o que ocorria em “Tatuagem enigmática”. Aliás, muitas das tensões que encontrarão desenvolvimento posterior na obra de Duda Machado parecem figurar *in nuce* naquele poema. Muito provavelmente isso é fruto do momento de urgência histórica em que ele foi composto e também da posição relativamente excêntrica ocupada por Duda, a qual lhe permitiu assimilar contribuições de movimentos em disputa no campo da produção cultural daquele período, conforme procuramos sugerir. A maneira pela qual nele se associam civismo e crime, arte e infração, corpo e letra... revela um caminho fecundo para a representação poética da violência; resposta singular

³⁶ Martins (1998) identifica em *Margem de uma onda* a opção por “uma sintaxe que não se contenta com a apresentação explosiva, desordenada, dos fenômenos, mas que procura apreendê-los mediante vínculos de sentido, relações temporais, cláusulas de subordinação e outros procedimentos.” A isso corresponde uma mudança na experiência do eu-lírico, antes dominada pela ironia e pela descontinuidade, que encontrava no discurso elíptico sua melhor tradução.

³⁷ Razão pela qual a crítica Viviana Bosi (1997) se referiu à “perda do vigor concreto”, ao “excesso de intelectualização” desse livro, em contraste com outros momentos em que os poemas alcançam “leveza e precisão”.

aos desafios enfrentados por grande parte da poesia produzida no Brasil desde fins dos anos 1970.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. La ley del bandido, la ley del arte. **Revista Ibero-americana**, v. LXXV, n.227, p.539-550, Abril-Junio 2009. Disponível em <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6589/6765>. Acesso em 11 novembro 2011.

ANDRADE, P. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume, 2002.

ARRIGUCCI JR., D. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, V. Um mundo de muitos polos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 nov. de 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/09/mais!/21.html>. Acesso em 10 novembro 2011.

CACASO [Antonio Carlos Ferreira de Brito]. Tudo da minha terra. In:_____. **Não quero prosa**. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

COELHO, F. **Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEITE, S. U. A força do mínimo: a discrição obsessiva de um ex-tropicalista que se pretende contemporâneo de si mesmo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1990. Idéias/Livros, p. 4-5.

MACHADO, D. **Crescente (1977-1990)**. São Paulo: Duas Cidades, 1990 (Col. Claro Enigma).

_____. **Margem de uma onda**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MARTINS, A. Navegador do sonho e da forma. **Folha de S. Paulo**, 10 janeiro 1998. Jornal de Resenhas, p. 2.

OITICICA, H. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo (datiloscrito, Rio de Janeiro, 25/03/1968). In: **Textos sobre arte. Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itau Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0131.68%20p01%20-. Acesso em 10 novembro 2011.

PERLMAN, J. **O mito da marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

POLITO, R. Duda Machado: variedade, multiplicidade, mistura e complementariedade. In: **Trans-Cultural Studies**, Tóquio: Institute of Transcultural Studies (Tokyo University of Foreign Studies), n.7, p.xxxiii-xxxix, 2003.

RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: UNESP, 2010.

ROCHA, G. Uma estética da fome. **Civilização brasileira**, n.3, julho de 1965.

SCHWARZ, R. Cultura e política 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SIMON, I.; DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.12, junho de 1985.

_____. Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.91, novembro de 2011.

SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 11/11/2011

Aceito para publicação em 01/12/2011