

PATRÍCIA ANZINI DA COSTA

MARGINÁLIA TROPICAL:
CACASO, UM POETA ANTROPÓFAGO

ARARAQUARA – S.P.
2011

PATRÍCIA ANZINI DA COSTA

MARGINÁLIA TROPICAL: CACASO, UM POETA ANTROPÓFAGO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2011

Costa, Patrícia Anzini da

Marginália Tropical: Cacaso, um poeta antropófago / Patrícia
Anzini da Costa. – 2011

128 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Cacaso, 1944-1987. 2. Literatura brasileira. 3. Poesia brasileira.
I. Título.

PATRÍCIA ANZINI DA COSTA

MARGINÁLIA TROPICAL: CACASO, UM POETA ANTROPÓFAGO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES

Data da qualificação: 08/10/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual Paulista.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para Quito, cujo amor, companheirismo e incontáveis alegrias foram essenciais ao desenvolvimento da minha vida pessoal e profissional.

Para minha mãe Eugenita, exemplo maior de minha vida, que sempre prezou pela dedicação e incentivo incondicionais dessa e de outras tantas caminhadas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família que, sempre presente, de uma forma ou de outra, me incentiva e me faz ser, a cada dia de minha vida, uma pessoa melhor.

Ao meu orientador, Professor Antônio Donizeti Pires, pelo auxílio, disposição, respeito, competência e amizade durante minha graduação e, sobretudo, no período do mestrado e da escritura do trabalho.

À Professora Maria Clara Bonetti Paro por encorajar-me e acreditar na minha capacidade, pelo incentivo interminável, por mudar meu carinho pela Poesia e pela possibilidade de trilhar um caminho mais que importante no meu crescimento acadêmico e, sobretudo, humano. Agradeço enormemente as conquistas alcançadas e o apoio fundamental concedido.

Ao Matheus Silveira Lima, à Valdicea Moreira e toda a equipe Trinity, pessoas queridas que sempre acreditaram em mim e foram essenciais para a realização dessa dissertação.

Ao meu namorado, Paulo Delfini, que, mais do que um homem, é meu melhor amigo e companheiro. Sempre disposto a acreditar em meus projetos e em nossos sonhos.

Aos meus amigos que, embora seja impossível enumerá-los neste pequeno espaço, tenho a alegria de também dedicar minhas palavras. Fico grata pela cumplicidade e felicidade de longa data que todos me proporcionam.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento à pesquisa, bem como à University of Winnipeg que, através da bolsa concedida e intitulada Emerging Leaders in the Américas (ELAP), me recebeu de braços abertos e me auxiliou na divulgação da cultura brasileira em terras canadenses. Deixo explícita minha felicidade de ter encontrado profissionais que enriqueceram de forma considerável meu projeto, bem como pessoas queridas que tornaram ainda mais marcante e contribuíram significativamente para a minha recém-adquirida admiração pelos canadenses.

Enfim, a todos que contribuíram com bate-papo sobre música brasileira, uma das minhas paixões, e outras tantas conversas e que estiveram presentes nesse outro passo de minha caminhada.

“Ai”

Ai que saudade eu tenho
da MIMEÓGRAFO GENERATION
daqueles poetas medíocres
daqueles poemas higiênicos
que o tempo encadernou

(NASSAR *apud* BRITO, 1997, p. 93)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é ressaltar de que forma o poeta mineiro Antônio Carlos de Brito, o Cacaso (1944-1987), pertencente à geração da década de setenta que ficou conhecida como marginal do mimeógrafo, explora os recursos estéticos proporcionados pela movimentação cultural anterior, intitulada Tropicalismo. Assim, o choque ocasionado pelos tropicalistas que proporcionou uma ruptura aos valores estabelecidos de uma sociedade mascarada pela repressão político-ideológica - fruto do golpe militar ocorrido em 1964 - é reavivado pelo escritor marginal de modo notável. A desconfiança frente ao discurso mítico-nacionalista advindo dos militares, a urgência de se criar uma identidade cultural nacional através da instauração antropofágica que visa o rompimento de hierarquias nas mais diferentes manifestações artísticas e a necessidade de dar prosseguimento à crítica de um país em cacos, propondo sua atualização, ecoa nos versos do poeta. A poesia do autor mineiro também reflete temática e esteticamente uma sociedade incapaz de compreender as mudanças do seu próprio sistema; sociedade esta que necessitava urgentemente abrir diálogos mundiais, admitir sua condição de diversidade cultural e questionar a técnica e o progresso como valores fundamentais para o desenvolvimento de uma nação. Dessa maneira, propõe-se, através da apresentação crítica da poética cacaseana, sobretudo de alguns poemas do seu segundo livro intitulado *Grupo Escolar* (1974), revelar os ingredientes de reconstrução e desmistificação da realidade brasileira de que Cacaso se apropria, bem como destacar a reviravolta em parâmetros até então hegemônicos de avaliação cultural. Intimamente conectados com as propostas dos tropicalistas, esses parâmetros vão, a partir dos poetas marginais, exigir um novo posicionamento frente aos conceitos de modernidade, inovação e ruptura. Fato que acarretará, de uma vez, a eleição da pluralidade, da mediana e da tolerância como peças fundamentais da força crítico-constructiva dessas poéticas jovens, cujo exemplo encontra-se nos versos do poeta marginal. Portanto, a inquietude em relação ao diálogo e à força da incorporação crônica, assim como a reflexão desse sincretismo tropical e a contestação em relação aos padrões institucionais que tanto tropicalistas quanto marginais colocaram em prática, são os pontos que norteiam este projeto.

Palavras – chave: Tropicalismo. Antropofagia. Poesia Marginal. Cacaso.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to highlight the way the Mineiro poet Antônio Carlos de Brito, known as Cacaso (1944-1987), who belongs to the generation from the seventies which came to be known as marginal mimeograph, explores the aesthetic tools provided by the Tropicalism, the previous cultural movement. The shock caused by the tropicalists which provided a rupture in the established values of a society masqueraded by a political-ideological repression – a 1964 consequence of the military overthrow – is notably renewed by the marginal writer. The suspicion facing the mythic-nationalist discourse of the military, the necessity of having a national cultural identity through the anthropophagic establishment which aims the hierarchic bursting of diverse artistic manifestations and the urgency of continuing the critique of a country shattered into pieces aiming its actualization at the same time, echoes in the poet's verses. The Mineiro writer's poetry also mirrors thematically and aesthetically a society unable to understand its own system changes. A society that immediately needed to have world-wide dialogues, admit its own condition of being culturally diversified and question the technique and the progress as crucial values to develop a nation. Thus, through a critical introduction of some of his poems, especially from his second book - *Grupo Escolar* (1974) - we intend to disclose some ingredients that were suitable for Cacaso to reconstruct and demystify the Brazilian reality, as well as emphasize the upheaval in the cultural evaluation parameters that were hegemonic at that time. By being closely-related to the tropicalists' attempts, those parameters demanded a new position concerning the concepts about modernity, innovation and rupture for the fringe poets. The new effort required the election of plurality, median quality and tolerance as the key-words for the constructive-critic strength of those kinds of young poetry that have in the Mineiro's verses its biggest example. Therefore, the inquietude of the dialogue and the chronic incorporation, as well as the reflection of the tropical syncretism and the retorts to the institutionalized patterns - that were the aims for both the tropicalists and the fringe poets - are the goals of this dissertation.

Keywords: Tropicalismo. Anthropofagy. Fringe poetry. Cacaso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.11
1. Mais do mesmo renovado	p. 18
1.1 “Criança, nunca, jamais, verás um país como este!”	p. 18
1.2 A vontade de construir superou a vontade de expressar	p.19
1.3 Viva a vaia: “fora da arte política não há arte popular”	p. 22
2. Instauração tropical	p. 26
2.1 Tropicalismo: “vocês não estão entendendo nada”	p.26
2.2 “Uma maionese musical vulgarmente palatável”	p. 29
2.3 “Pra dizer que eu não falei de antropofagia”	p. 36
2.4 Deglutição: a aspirina ou a cura?	p. 44
3. “Crise, <i>mon amour</i>”	p.50
3.1 “Como é que é meu caro Ezra Pound?”	p. 50
3.2 “Brasil: ame-o, deixe-o ou desbunde-o”	p. 53
3.3 “Ser ou não ser marginal: eis a questão”	p. 62
3.4 A poesia de pé quebrado	p. 67
3.5 Marginália Tropical	p. 78
4. De caso com Cacaso	p. 86
4.1 Antônio Carlos Veloso	p. 86
4.2 Poesia sem lenço e sem documento	p. 89
4.3 Cacaso, um poeta antropófago	p. 96
4.4 “Dever de caça”	p. 105
4.5 Cacaso passado a limpo	p. 115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 119
REFERÊNCIAS	p. 121

INTRODUÇÃO

A expressão artística, no decorrer do século XX, ganha novas funções e significativas mudanças pelo fato do caldeirão que a modernidade representou ter sido acionado por uma diversidade de tendências, tanto estéticas, quanto políticas, que reformularam as fronteiras entre as linguagens. Com isso, as inovações tecnológicas, os novos veículos de comunicação e difusão de informação, as exigências do mercado e as implicações da chamada cultura de massa foram as condições que afetaram irrecuperavelmente os recursos para produção, recepção e, acima de tudo, percepção de todos os bens simbólicos.

Incorporando esses abalos estruturais, a concepção artística ocidental sofre uma erupção que rodeia a fragilização de critérios cristalizados que antes da segunda metade do século em questão serviam de base para caracterizar uma totalidade hegemônica nos dispositivos tradicionais de sua legitimação, isto é, uma completa identificação moderna e modernista entre originalidade, excepcionalidade e inovação, com o respectivo reconhecimento do público e da crítica. Por isso a justificativa e existência de autores consagrados em um cânone de obras memoráveis.

O impacto de novos aparatos exige, amplia e modifica a maneira do pensar artístico, apagando essas categorias previamente mencionadas e dando vida à ideia, não de criar um texto, um quadro ou uma canção nova, mas sim de organizar novas formas de sensibilidade e germinar a transformação dos critérios de gosto então vigentes. Como consequência, não só o rompimento entre fronteiras de valores estéticos é trazido à tona, mas também, e não menos importante, todo o questionamento do pensamento moderno sobre criação artística torna-se passível de profundas dúvidas, conforme enfatiza Célia Pedrosa (2008, p. 41; *grifos da autora*) em artigo intitulado “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”:

Por isso, se a evidência e a produtividade literárias passam a solicitar, a partir de meados do século XX, de modo incontornável, as categorias da *pluralidade* e da *mediania*, isso se vincula à fragilização de tradicionais cronotopos identitários modernos como o *nacional* e o *universal* e de seu principal motor histórico, a idéia progressista e/ou revolucionária de *inovação*.

Parece-nos que Caetano Veloso, nos idos da década de sessenta, já pressentia o que Célia Pedrosa argumenta em relação à literatura contemporânea nacional. Em sua autobiografia

intitulada *Verdade Tropical*, o baiano, discorrendo acerca do legado que o movimento, também consolidado por ele, deixou, destaca que “uma das marcas da Tropicália [...] foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação” (VELOSO, 1997, p.281). Além disso, uma “saudável destruição de hierarquias” era o que o Brasil necessitava para “abrir diálogos mundiais francos” (1997, p. 434).

Caetano antevê que a expressão artística, já naquela altura, clama não por “inovações mundiais francas”, mas por uma “pluralidade” e uma “mediania” essenciais e imprescindíveis para uma época em que a inovação, juntamente com a utopia, ou, nas palavras de Haroldo de Campos (1997, p. 266), o “princípio-esperança” - combustíveis da vanguarda - não mais existiam como formas totalitárias frente à avalanche de disparidades em torno de diferentes linguagens.

Rompem-se dicotomias essenciais que giravam em torno de arte e não-arte, nacional e universal, erudito e popular, frívolo e sério, para reinar o relativismo, caracterizado por Pedrosa, da ideia de novo, singular. E, no que diz respeito à arte brasileira como um todo, a conjunção desses dados começa a se tornar irrecuperável a partir mesmo do Tropicalismo e, por conseguinte, consolidada nos movimentos posteriores, em especial a chamada Poesia Marginal.

“A problemática do tropicalismo é de linguagem acima de tudo. O tropicalismo [...] se define, como estilo, pelo entrecruzamento de várias linguagens” (FAVARETTO, 2000, p.28). E nesse exato momento cabe ressaltar o que Affonso Romano de Sant’Anna (1980, p. 82) concebe por linguagem:

Só quem possui uma linguagem é capaz de expressar-se; só quem se manifesta pode revelar sua consciência. Por outro lado, é através dela que a consciência se expande dialeticamente. Saber organizar o universo particular e o universo geral em linguagem é saber ‘operar sobre’.

Nada mais esclarecedor para descrever, *grosso modo*, o que os tropicalistas tanto objetivaram no final da década de sessenta na cultura e na postura brasileiras, e não somente na arte. O questionamento em torno da linguagem foi o que impulsionou os artistas àquela “expansão dialética” que catalisou um ambiente recheado de polos díspares e opostos e elegeu a tolerância como força-motora da expressão nacional, rebatendo a crença do elemento puro como a maior eficácia criativa, ainda tão presente no nacionalismo épico e exacerbado dos artistas de protesto.

Cúmplice da “convivência na diversidade”, o Tropicalismo mostrou-se, diferentemente dos outros movimentos artísticos de vanguarda precedentes, como uma corrente estética/ ética de inclusão, em defesa de uma atitude incorporativa e não de superação ou de negação. Nadando contracorrente ao que Octavio Paz considera como “tradição da ruptura” ao analisar a modernidade ocidental, a movimentação artístico-musical, oposta à interrupção da continuidade e à celebração do novo e surpreendente como imprescindíveis para a tal ruptura, “[...] é o que se pode chamar de vanguarda poética sem estilo” (CARVALHO, 2008, p. 25) que soube “operar sobre” a efervescência de contradições nacionais em confronto com os aparatos modernos e reciclar a cultura brasileira radiografando aberturas semânticas ilimitadas e, sobretudo, críticas.

Esse “estilo” que nega qualquer outro estilo por ser uma “síntese-relâmpago” de todos, traduz a atitude tropicalista como um esforço em demolir oposições marcantes, fatigando fórmulas fechadas e se revelando uma atitude desenfreada e radical de confronto de referências, imagens, ruídos, frases, etc.

Mikhail Bakhtin, teórico russo, afirma que toda a linguagem está impregnada de relações dialógicas. Assim, toda palavra nossa está em constante relação com outros discursos. Ela sempre existe trazendo consigo a perspectiva de outra voz.

[...] a teoria bakhtiniana [...] radica no conceito de *discurso* entendido como um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, já que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos lingüísticos, históricos e culturais; assim, para Bakhtin, *um texto possui sempre um sentido plural* (LOPES, 1994, p.70).

Assim, os textos não são compreendidos isoladamente. Pelo contrário, eles se correlacionam com outros discursos. Tudo o que é dito não se consiste como algo exclusivamente do emissor. Num discurso de um ser, no decorrer de todos os seus caminhos até o objeto, são percebidas outras vozes que vieram de contextos distintos (cultural, social, etc.).

Levando-se em conta as considerações de Bakhtin, traçar um paralelo entre o Tropicalismo e o surgimento da Poesia Marginal não se caracteriza como um trabalho impossível, mesmo porque a enfática necessidade de não existir uma fórmula fechada para se fazer uma canção está relevantemente presente nos poemas dessa década, porém com o enfoque literário. O mesmo desentendimento estético é instalado e refletido na pluralidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, no caldeirão de paródias, alusões, apropriações,

montagens, pastiches, etc. Todos os recursos auxiliados, por sua vez, pela gula antropofágica voraz que adquire funcionalidade a partir da relação de alteridade, de diálogo com o Outro, como quis Bakhtin.

O decreto do AI-5, em dezembro de 1968, encerra oficialmente a ebulição tropicalista, justamente com o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso, seus dois maiores expoentes. Porém, e o que veremos a seguir comprovará esse fato, suas conquistas não passariam despercebidas aos artistas posteriores, em especial os da geração marginal que, pelo viés independente e alternativo, tiveram que explorar caminhos plurais para o resgate da força da palavra.

A conquista das novas formas de sensibilidade, através de um processo de reciclagem, via antropofagia, vai contaminar o próprio imbricamento dos poemas, revelando um salto produtivo. Fato que resulta na escolha do desmantelamento das distinções formais entre alta e baixa cultura e na sugestão de possibilidades de novos híbridos culturais para enfatizar a ânsia pela abertura, muito mais radical e violenta, do diálogo.

O Tropicalismo, como síntese crítica da originalidade nativa e da técnica cosmopolita, transformou seu “[...] sonho de abertura de um baú [...] que contém as quinquilharias [...] e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalçada” (WISNIK, 2004, p. 189) em força literária na geração dos poetas jovens. A poesia, ao efetuar uma transposição de sua condição até então de artefato erudito e institucionalizado para uma “curtição” existencial, sai da sombra da música popular e ajusta as lentes de apreciação das novas formas de sensibilidade que ressoam o movimento anterior.

Nessa direção, conseguiremos mapear como a junção dos estilhaços no movimento, sobretudo musical, atingiu a literatura no decorrer da década seguinte, elegendo a crise como poder crítico-constructivo que colocou a própria noção de distinção dos gêneros literários em dúvida. Nas palavras de Antonio Candido (1979, p. 25), essa literatura jovem, “[...] violentamente anti-convencional, que parece feita com sucata de cultura [...]”, vai ser a responsável por radicalizar a simultaneidade de tendências, cuja maior força reside na pluralidade.

Além disso, a geração 70 marca definitivamente o momento pós-utopia, em que a crença no futuro redentor, então vinculada às propostas vanguardistas, será completamente apagada em prol de uma tentativa de eleger a atitude de incorporação como fator essencial da ambiguidade artística. O caos estético que se instaura reflete a crise da modernidade e os próprios paradoxos

tão presentes no processo de industrialização em atropelo revigorado, drasticamente, na década de 60 e atingindo seu ápice justamente na década de 70, período do “milagre econômico”. A tônica da desierarquização artística paira na produção dessa década dominada pelo desbunde advindo da contracultura e pelos deleites da indústria cultural.

A presente pesquisa, portanto, marca as relações acerca dessas duas movimentações artísticas inseridas nesse panorama conturbado formado pelas décadas de 60 e 70. As reflexões desenvolvidas no decorrer do trabalho visam à tentativa de identificar as contribuições que as rachaduras éticas e estéticas fixadas pelos tropicalistas ocasionaram para toda uma geração de poetas que surgiu posteriormente, em especial Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), o Cacaso. Ao levar os desdobramentos tropicalistas ao espaço da página onde a divergência começa a ser sinônimo de processo criativo, o poeta mineiro avança na difusão de alternativas e possibilidades de exploração de gêneros, nem sempre em harmonia, mas, nem por isso, dispostos a destruir-se mutuamente.

A divisão dos capítulos da dissertação apresenta uma certa ordem cronológica, procurando tratar dos temas e das questões referenciais conforme elas foram surgindo. Porém, cabe ressaltar que esse não foi o intuito primordial da escolha e nem o objetivo central do trabalho. Assim, as discussões poderão extrapolar os limites temporais das respectivas seções as quais se inserem. Dessa forma, o capítulo I volta-se para uma contextualização geral de problemáticas políticas, comportamentais, geracionais e, sobretudo, culturais das décadas de 50 e 60 no Brasil. As informações apresentadas não tendem a um maior aprofundamento teórico sobre os assuntos, mas sim uma sedimentação informativa fundamental que servirá de base para a compreensão dos outros capítulos.

As propostas e os ecos da movimentação crítico-filosófica e, sobretudo musical, que foi o Tropicalismo rodearão as discussões expostas no segundo capítulo. Cabe aqui a intenção de ressaltar a análise dos textos tropicalistas enquanto manifestações literárias por necessidade e interesse de enfoque a ser abordado. Dessa forma, o intuito não gira em torno de abarcar o vocábulo canção, mas sim os *links* poéticos aliados a recursos estéticos revitalizados e reformulados, como, por exemplo, a alegoria, paródia, intertextualidade, montagem, etc., que foram responsáveis por inaugurar uma atitude de reciclagem da cultura brasileira¹. Por isso a

¹ Francisco Bosco, em artigo intitulado “Por uma ontologia da canção: poema e letra”, publicado pela *Revista Cult* (Cf. Referências), nos lança um esclarecimento oportuno para esta problemática. Bosco argumenta que o poema, au-

ênfase na antropofagia, teoria filosófico-cultural elaborada por Oswald de Andrade (1890-1954) que, reinserida na década de 60 com maior intensidade pelos tropicalistas, torna-se responsável por eleger a hibridização radical de gêneros, a tolerância como fatores norteantes da urgência de relativizações dos ideais estanques da cultura nacional, juntamente com a crise da utopia em favor da presentificação e multiplicidade.

Com isso, adentramo-nos no terceiro capítulo, responsável por expor como essa atitude de deglutição transitou para a poética da experiência dos poetas marginais da década de 70, em um momento que foi caracterizado como “vazio cultural” decorrente do AI-5. É exatamente nesse período que desponta a produção alternativa que reflete na impressão independente de livros mimeografados. Trata-se de livros surgidos em torno do biênio 1971-72, embebidos então por uma nova poética, a da “curtição”. Abordaremos a maneira pela qual as implicações presentes nos tropicalistas “invadem” a própria materialidade dos poemas e das atitudes nos marginais, sempre visando à proposta de inclusão como força-motora, como já citado.

Com o quarto capítulo, portanto, a poética de Cacaso é ressaltada para a exposição prática dos ecos estéticos e comportamentais dos tropicalistas. Veremos que a movimentação musical contamina os versos do poeta que também rompe, na poesia, com qualquer forma ou fórmula fixa e tradicionalista de trabalhar com a linguagem, incorporando a atitude de deglutição como forma de ressaltar a crise e a ambiguidade dos valores institucionalizados. Assim como Caetano e Gil fazem da canção popular o *locus* por excelência do debate e do entrecruzamento de diversos gêneros musicais, verbais e visuais, Cacaso, através da palavra, também opera de maneira a enfatizar a intersecção de inúmeras formas artísticas como esforço em demolir barreiras.

Para isso, foram escolhidos alguns poemas diversos e, em especial, seu segundo livro – *Grupo Escolar* (1974) – para estudo e seleção da poética cacaseana, fato que se concretizou por ser essa a obra que mais se assemelha às propostas do Tropicalismo, embora seja possível, vez ou outra, encontrar essas mesmas propostas em outros livros. Cacaso, além de ser o mentor dos poetas marginais, colocou em prática uma predisposição de pensar criticamente a arte e a cultura

totélico e estruturado por um discurso verbal, tem como objetivo “pôr-se de pé sozinho”, seguindo seus próprios recursos; por outro lado, a letra, heterotélica e estruturada por um discurso verbal e linguagem musical, tem como objetivo “por de pé a canção”. “Letra de música é, portanto, e necessariamente, letra para música [...]. É, portanto, neste para recíproco que se estabelece o fundamental de uma definição ontológica da canção. A canção é: letra-para-música, música-para-letra” (p. 54-55).

popular brasileiras. Esse lado participante dentro das reflexões teóricas também não ficará de lado no decorrer de nossa exposição.

Para embasar, portanto, esse trabalho teórico que mergulha na efervescência cultural das décadas em questão com a finalidade de ressaltar premissas em comum de duas movimentações artísticas que dialogaram, alguns autores e obras foram reiteradamente utilizados como alicerce de pensamento por oferecerem uma plêiade de sugestões instigantes que se mostraram muito ricas para sedimentações avaliativas de poemas/ canções e da própria modernidade brasileira.

Sem dúvida alguma, a obra de Cacaso reflete a já enfatizada crise tão predominantemente escancarada pelos tropicalistas. Em sua busca de efetuar uma participação considerável nos impasses da arte presente em tempos de fragmentação e morte de utopias, o poeta mineiro torna-se um dos maiores exemplos para a tentativa de apagar os julgamentos reducionistas que acompanham a Poesia Marginal, considerada, em muitos casos, uma mera revitalização de propostas modernistas ou um simples hedonismo inconsequente e ingênuo.

1. MAIS DO MESMO RENOVADO

1.1 “Criança, nunca, jamais, verás um país como este!”

É necessário, para situar os objetivos deste trabalho, apresentar um breve panorama histórico e literário do final dos anos 50 e, mais precisamente, dos 60, em que o Brasil encontrava-se em um momento de efervescência em todos os setores. Tantas dissonâncias

fizeram com que questões fundamentais de mobilização frente a contradições levantadas pelo processo de modernização entrassem na pauta do dia.

Roberto Schwarz (1978, p. 69), em um dos seus artigos mais lidos e comentados sobre o período em questão, se lembraria: “O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária [...]. O país estava irreconhecivelmente inteligente”. Com o mesmo intuito, Benedito Nunes (2009, p. 178) afirmaria que, naqueles tempos, “[...] tudo, no Brasil, se problematizava até a raiz: a poesia até a palavra, o pensamento filosófico até a existência social e histórica, a história até as grandes causas que a movem, luta de classes e desenvolvimento industrial, a política brasileira até a realidade nacional”.

Falar na década de 60 é trazer à tona, portanto, esse “vento revolucionário” em que a palavra, vista agora como eficaz arma política, estabelece uma relação direta entre arte e sociedade em um dos ambientes que carregou consigo uma das mais fecundas combustões artísticas desde a década de 20. A efervescência cultural gerou um enorme clima de participação e buscou essa dimensão reflexiva da consciência nacional com o intuito de colocar questões pulsantes que giravam em torno de industrialização, consumo, indústria cultural e, sobretudo, dependência. A década de 60 “[...] tematizou de maneira inigualável toda a contradição que os jovens experimentavam e [...] conseguiu reunir por detrás de um projeto revisionista as diversas linguagens pelas quais se podiam manifestar os artistas” (SANTIAGO, 1977, p. 07-08).

Porém, antes que houvesse uma penetração do fenômeno da esperança que refletiu nas letras da nossa *protest song*, antes da sociedade atingir esse período marcado por dimensões polivalentes de excessivo questionamento sócio-político-econômico e cultural e antes mesmo do espírito do desenvolvimento assombrar os estúdios de gravação, recuaremos alguns anos que antecederam esse momento.

1.2 A vontade de construir superou a vontade de expressar

O final da década de 50 é o marco para o começo das discussões que rodearam a dialética mais amplamente utilizada no Tropicalismo alguns anos depois: o Brasil arcaico sendo contaminado pelo seu novo reflexo, o Brasil moderno.

É nessa década que assistimos a uma penetração intensa de ideologias construtivistas e, sobretudo, da ideologia desenvolvimentista do período J.K². As implicações dessa ideologia, especialmente em quesitos concernentes à necessidade de apontar um futuro promissor a nortear o destino dos brasileiros será, de forma interessante, refletida em setores artísticos, cuja representação mais coerente, as vanguardas, vão dar conta de, na arte, enterrar por completo qualquer resquício daquele Brasil arcaico, imerso em valores ultrapassados e tradicionalistas.

Dentre os inúmeros movimentos considerados neovanguardistas, é no Concretismo que encontraremos a suma poética para a articulação de um projeto industrial cujo olho, na comunicação rápida, precisava ser redimensionado dentro de um urbanismo frenético e progressista. O “Plano-piloto da Poesia Concreta”, publicado originalmente na revista *Noigandres* n° 04, em 1958, revelaria, na esteira do “Plano-piloto” de Lúcio Costa para a construção de Brasília, “o poema-produto: objeto útil” (HOLLANDA, 1981, p. 151). “Os artistas de São Paulo passam, então, a adotar no concretismo um modelo nacionalista-desenvolvimentista, numa imitação do que o presidente Kubitschek fazia na política” (CARVALHO, 2008, p. 37) e o Brasil passadista rejuvenescia-se pela vacina da industrialização e do capital estrangeiro.

O que passa a ser relevante na atuação poética dos concretos é a atenção voltada para o horizonte técnico da sociedade industrial emergente, dos novos padrões advindos da comunicação não-verbal, das bancas de revista e sua linguagem publicitária e do *outdoor*. Assim, reflexo dessa racionalização e objetividade, os poemas são, acima de tudo, uma crítica ao pensamento discursivo e à própria concepção de linguagem. O objetivo é remapeado e a tônica recai sobre a técnica/ progresso como valores fundamentais de inovação. O interesse dos concretos para que o poema fosse consumido teve impacto essencial nas discussões que rodeavam o rompimento de fronteiras entre linguagens, possibilitando a tão almejada comunicação universal. É o que afirma Heloísa Buarque de Hollanda (1981, p. 43, grifo nosso),

² Os anos governados por Juscelino Kubitschek (1956-61) podem ser sintetizados pelo seu célebre lema “cinquenta anos em cinco”. É nesse período que se amplia, consideravelmente, a participação das grandes corporações estrangeiras no setor líder do processo de industrialização que fez com que o progresso virasse meta primordial no país. O clima de otimismo reinava e seu fruto direto, a construção de Brasília, tornar-se-ia a meta-síntese de toda a perspectiva e euforia desenvolvimentista. Porém, todo aquele “[...] dinamismo industrial brasileiro passou a depender da expansão capitalista dos países centrais e, especificamente, dos investimentos que aqui faziam as empresas multinacionais [...] especialmente a indústria de consumo durável – indústria automotiva, de eletrodomésticos, etc.” (SALLUM JR, 2000, p. 418). Como se sabe, poucos anos depois, as pressões externas causariam problemas para um país acostumado a funcionar através de estruturas agrário-exportadoras.

[...] a atuação da vanguarda concretista instalou definitivamente a necessidade de pensar não só a modernidade, mas também as relações do processo cultural brasileiro com a informação cultural estrangeira. [...] É importante lembrar que *a valorização dos meios de comunicação de massa, a necessidade de ser moderno, a utilização de elementos nacionais e estrangeiros* que marcam o tropicalismo, já consciente do processo de dependência cultural, retomam o debate a partir do equívoco mesmo do concretismo, mas não desprezam sua informação.

Essa urgência de se pensar o processo cultural brasileiro em termos de recepção e incorporação da cultura estrangeira, que será chamada de cultura “alienígena” pelos tropicalistas, é o que também contamina a música desse período. A bossa-nova surge e sua canção-manifesto “Chega de saudade”, gravada em 1959 por João Gilberto, representa o começo da reestruturação de nossa tradição musical, partindo mesmo do samba como base para criar, além de um gênero, um novo estilo que também traduzia as aspirações cosmopolitas da elite cultural brasileira no final da década de 50 e alteraria de forma irreversível o curso de nossa música popular.

O advento da bossa-nova teve enorme impacto na atmosfera cultural que a via como expressão máxima da modernidade musical. A informação contemporânea usada na recriação do gênero supostamente autêntico, o samba, fez com que Augusto de Campos (1968, p. 45) considerasse o seu surgimento como um “salto qualitativo”. O próprio Caetano Veloso (1997, p. 226-227) admitiria o que o estilo inaugural, presente na canção-manifesto, ocasionaria nele:

Sempre mais apaixonado pela religação feita por João Gilberto entre a ponta da modernidade e a melhor tradição brasileira – que foi o que fez a grande diferença da bossa nova em comparação à americanização algo tola dos seus predecessores dos anos 40 e 50 (e de alguns de seus supostos seguidores dos 60 em diante) –, eu via em “Chega de saudade” a canção-manifesto e a obra mestra do movimento: a nave-mãe [...] o regime geral da bossa nova, o mapa, o roteiro, a constituição.

Algumas décadas depois, Tom Zé também reconheceria a importância que esse “roteiro” que foi a bossa-nova ocasionara nos idos dos 60 e ainda ocasiona no panorama musical nacional por representar o símbolo do prestígio cultural frente ao contexto internacional. É o que salienta ao afirmar na canção “João nos tribunais”, gravada no CD *Estudando a bossa* (2008), que “o mundo curvou-se” diante do desafinado e tudo “até então louvado foi jogado numa cova”.

É a partir dessa premissa, portanto, que João Gilberto, através da bossa-nova, contribuiu com seu legado à história cultural brasileira: atualizar e revisar nosso histórico, “[...] trapacear e

comer o inimigo que se respeita, selecionar o que ele tem de mais forte [...]” (MONTEIRO, 2007, p.28) e, lutando contra a cópia, criar um encontro que engendrasses um produto inventivo, autêntico, pois condimentado pela sua própria tradição cultural e atualidade tecnológica e, sobretudo, competitivo frente à dominação estrangeira. Não é difícil o leitor notar que as contribuições dos bossanovistas assemelham-se fortemente ao que os concretistas propuseram.

Veja que a literatura e a música, nesse decorrer da década de 50, com o ímpeto de articular um projeto de criação nacional em confluência com o florescimento do progresso e da tentativa de difusão de um polo de desenvolvimento para a nação, são responsáveis pela criação de uma perspectiva completamente revista da então cultura brasileira que se encontrava marcada pelos estigmas do subdesenvolvimento. Cria-se uma complexidade teórica e prática do fazer artístico que, na década seguinte, vai ser contraposta pela canção de protesto e retomada pelo Tropicalismo de forma irrecuperável. Implosão responsável por acarretar discussões essenciais que refletiram a concepção da criação frente ao consumo de arte que se originaram, por sua vez, desses polos díspares de complementação que marcaram decididamente as gerações posteriores.

Interessante ressaltar também que tanto concretistas, quanto bossanovistas, juntamente com as outras vanguardas, com destaque para o Neoconcretismo, decididamente tentaram a consolidação de uma arte nacional autônoma frente a questões relacionadas à influência e assimilação estrangeira, não negando, mas partindo mesmo da incorporação como procedimento principal. A modernidade de fato havia atingido seu processo de consolidação no Brasil e esses movimentos propuseram não mais enxergá-la como um confronto de ideias xenófobas e radicais, mas sim através de um anseio de maior sedimentação no terreno das incertezas culturais em que a década de 60 se instaurou. É o que constata Wisnik (2004, p. 216-217):

[...] a bossa nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960, em que a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massa internacional e as ‘raízes’ nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo. A compreensão e a agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento da Tropicália, de 1967-8.

A bossa-nova não sustentou intactos por muito tempo seu intimismo urbano e sua contemplação otimista do país progressista. As implicações de projetos políticos populistas que se opunham ao desenvolvimentismo dependente fizeram com que ela se desdobrasse numa

música de tipo regional e rural, baseada na moda de viola e na toada. Um outro *ethos* despontou, revelou Edu Lobo, Vandr , Chico Buarque, etc., e elegeu a tematiza o da justiça social e da conscientiza o no despertar do horizonte salvacionista brasileiro nos palcos dos Festivais.

Além disso, após a atua o de João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius, entre outros, a música popular brasileira torna-se o veículo por excelência dos impasses/afirma es de identidade nacional do país. Emblema para as mensagens do Brasil, a can o, pela sua considerável capacidade de penetra o social, delinea, na sua própria tessitura, as linhas da cultura e se torna um espelho das implica es que o desenvolvimento estrutural do país ocasiona. Não   por acaso que, no momento em que o país passava pela maior efervescência cultural/ política, o porta-voz dos anseios da na o deu-se em cima do palco da chamada “Era dos Festivais”. A partir daí, segundo Bosco (2006, p. 55), “a can o popular tornou-se, no decorrer do século, uma força da cultura brasileira, uma força de representatividade internacional”.

1.3 Viva a vaia: “fora da arte política não há arte popular”

“[...] tempos de formas simples e de mensagens claras,
mas sobretudo – infelizmente – tempos de maus poemas”

Antônio Carlos Secchin

O Brasil, na sinopse do início da década de 60,   atingido pelo colapso do populismo. “O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobiliza o esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil” (SCHWARZ, 1978, p. 61). Em consequência, a direita mergulha o país em uma ditadura a partir de 1964, responsável por gerar, como fruto imediato, um desenvolvimento econômico modernizante e, ironicamente, conservador. Podemos resumir o interesse do Estado, dominado pelos militares pr -imperialistas e nacionalistas, com uma frase célebre de Juracy Magalhães, então ministro de rela es exteriores do governo do general Castelo Branco (1964-67): “O que   bom para os Estados Unidos   bom para o Brasil” (*apud* PAES, 1995, p.48).

  nesse lema que se apoia a ditadura. Assim, os generais escancaram a entrada do capital estrangeiro, advindo das multinacionais; o aumento da interven o do Estado, o que vai gerar, posteriormente, o decreto do AI-5; o ufanismo exacerbado; a moderniza o em atropelo e, todos esses fatos, aliados   repressão e   censura não são aos direitos políticos e civis e às publica es e

manifestações artísticas/ contestatórias, mas, sobretudo, à ideologia e ao comportamento.

Concomitantemente, surge um intenso investimento em telecomunicações, tecnologia e propaganda, iniciando um processo de exaustão de estereótipos da indústria cultural que, caminhando a largos passos, atinge seu ápice com o “milagre econômico” (1969-72) na virada da década, período em que as esperanças redentoras no progresso revelam-se na mais profunda “modernização autoritária” (PEREIRA, 2006, p. 90) para a nossa autonomia.

O golpe, no decorrer de seus anos iniciais, poupa a intelectualidade, porém “[...] cortadas [...] as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita, floresceu extraordinariamente” (SCHWARZ, 1978, p. 63). Considerado um tiro certo da estratégia política do governo Castelo Branco, os intelectuais, enquanto bradavam ideologias de combate político efetivo, obtinham como resultado produções e expressões para consumo próprio, pois o povo, a massa operária ou camponesa estava sendo bombardeada por outro meio extremamente eficiente: a televisão e sua propaganda daquela utopia incansável do “Brasil grande” e imponente.

Exige-se, a partir daí, uma função pedagógica para a arte, que ressoa nos ‘Centros Populares de Cultura’ (CPCs). Filiados à UNE e criados em 1962, esses centros tinham a finalidade de colocar em atuação o ativismo cultural a partir de inúmeros projetos, incluindo programas de alfabetização, atividades musicais, teatrais e plásticas. Porém, com sua eficiência restrita, dos protestos, passeatas e gritos de liberdade dos artistas ligados à cultura de protesto, “[...] restava uma espécie de diálogo de comadres” (SÜSSEKIND, 2004, p. 23).

Destaca-se na produção do CPC a publicação da série intitulada *Violão de Rua* (1962 – primeiro e segundo volumes; 1963 – terceiro). Ideia original do poeta Moacyr Félix, os três livros editados pela Civilização Brasileira reúnem alguns poetas e poemas³ representativos do lema tão difundido e aclamado da arte engajada: “Fora da arte política não há arte popular” (HOLLANDA, 1981, p. 17). Poemas que se revelam como uma “tentativa de manter uma posição de vanguarda sem comprometimento com o formalismo estético” (SANT’ANNA, 1980, p. 152).

Até então, não existira um grau de empenho tão agudo entre política e poesia na cultura brasileira, sobretudo dentre a mais recente classe: os estudantes universitários⁴. Essa aparição de uma juventude como segmento social, apoia-se nos artistas de protesto para colocarem em pauta

³ Alguns artistas participantes do *Violão de Rua*: Vinicius de Moraes, Ferreira Gullar, Moacyr Félix de Souza, Cassiano Ricardo, Geir Campos, Félix Ataíde, José Paulo Paes, Oscar Niemeyer, Paulo Mendes Campos e outros.

“questões relativas ao nacionalismo, à internacionalização da cultura, à dependência econômica do país, ao consumo de idéias importadas e à conscientização da realidade sócio-político-econômico e cultural [...]” (ANDRADE, 2002, p. 31). O vital era intensificar o clima de mobilização política e ser um artista/ ouvinte compromissado com a conscientização da massa e da situação de dependência. E nenhum outro lugar melhor para soltar o verbo didático para atingir resultados maiores e mais amplos que os palcos dos festivais. Verdadeiras arenas políticas, os festivais de MPB, promovidos pelas redes de televisão com torcidas organizadas notoriamente atuantes, eram autênticos espaços de manifestação dos ideários revolucionários: “[...] em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas da afirmação nacional, de justiça social e de avanço da modernização” (VELOSO, 1997, p. 177).

Posto isso, compreende-se a exaustão de temas caros aos engajados (nordeste, operários, injustiças sociais, favelas, etc.), temas que agora representavam a consequência imediata do processo do desenvolvimentismo a qualquer preço instaurado na década anterior – e que, aliados ao sentimentalismo e à retórica, postulavam a arte amalgamada “a utopia marxista com a utopia romântica da identidade nacional, afinando-se com o romantismo revolucionário que fundamentava o projeto de emancipação social [...]” (VIEIRA, 2007, p.93-94). Tudo isso vinculado a uma esperança no futuro, ao anúncio do novo dia que trará a redenção popular.

Vê-se que o panorama da década de 60, portanto, se articula, do ponto de vista artístico, em torno de uma linha tênue e tensa. Por um lado, a vanguarda e seu imperativo em destacar a própria função artística em sua exploração da materialidade estética em consonância com a modernidade advinda dos novos aparatos comunicacionais; por outro, a arte submetida à vinculação das tradições folclórico-populares como forma de resistência política, sob circunstâncias éticas cujo objetivo visava um retorno ao suposto “brasileirismo”, aliado ao estarecimento afetivo do ouvinte. O que se destacará será um terceiro polo, que é a perspicaz

⁴ Essa questão da utilização da arte como uma resposta política foi incansavelmente discutida, muitas vezes pejorativamente, por diversos críticos, com destaque para Augusto de Campos (1968, p. 49) e sua constatação do suposto retorno dos engajados à “[...] concepção ‘verde-amarela’ que Oswald [...] estigmatizou em literatura como ‘triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas’”; Caetano Veloso (1997, p. 87) ao considerar que aquilo tudo “[...] pouco ou nada tinha a ver com [...] propor [...] soluções originais para os problemas do homem e do mundo” e até mesmo Cacaso (1997, p. 84) que sintetiza a arte de protesto difusora da crítica que “[...] se esmera no uso de imagens inconvincentes e gastas, oscilando entre a esperança no futuro e um moralismo agressivo e imediatista ante o presente”. Como nosso estudo não visa essa discussão, não nos adentraremos na defesa/ contestação dessas avaliações. Porém, para contrapor as visadas negativas, apropriamo-nos de uma declaração de Arnaldo Jabor (*apud* HOLLANDA, 1981, p. 28) para efeito de contraposição: “o que ficou foi esta inédita, incrível, infantil, generosa, genialmente ridícula crença nos poderes transformadores da arte. Nunca se acreditou tanto na arte como força política no mundo”.

integração da arte ao mercado de consumo, exigida pela necessidade do aniquilamento da ignorância em relação à standardização artística provinda da sucção grosseira dos novos veículos de comunicação, em especial, a televisão. Assim, o Tropicalismo dispõe a destacar novos matizes ideológicos e romper com o discurso explicitamente político para retomar a ênfase na pesquisa e olhar o país com novos olhos.

Esse novo olhar, portanto, vai exigir outros procedimentos estéticos e avaliativos que, como veremos, ocasionará uma reviravolta nos conceitos antes delimitados por critérios dualistas e que, agora, partirão da instabilidade como força maior. O Tropicalismo, exatamente pela denúncia da pretensão à pureza dos engajados, a desconfiança frente a questões institucionais, bem como a eleição da ambiguidade necessariamente presente dentro do processo de modernização, ocasionará um corte na cultura nacional que servirá como um choque entre disparidades que, até então, não era almejado. Agindo em sentido oposto, os artistas elegerão não mais uma identidade absoluta ou de diferença extrema, pois conscientes de cairmos em uma visão estanque da arte. O país passa a ser uma espécie de imagem caleidoscópica.

Os tropicalistas, ecoando o sentido pioneiro concretista e bossanovista de comunicação universalizante, vão encaminhar a criação envolta pela relação da alteridade, partindo do pressuposto mesmo de que a própria noção de gênese cultural brasileira foi consolidada através de hibridizações e intercruzamentos de diferentes culturas/ linguagens. Por isso o reflorescimento da antropofagia como força maior para essa postura que enxergará a cultura como uma aglomeração de gêneros. Vejamos, por ora, de que forma a poesia desvincula-se do papel e, seguindo a onda dos acordes reivindicatórios, perpetua-se, com mais ardor e ardil, nas canções.

2. INSTAURAÇÃO TROPICAL

2.1 Tropicalismo: “você não está entendendo nada”

Nenhuma revolução literária, musical, teatral, enfim, artística se prova revolução sem mudar a linguagem. Tendo isso em mente, os tropicalistas irrompem na atmosfera cultural, em fins de década de sessenta, com o intuito de questionar a fundo e com maior clareza a concepção mesma de modernidade dentro do país. Colocando em prática um relativismo dentro daquele

confronto de posições díspares, a movimentação⁵ percebe impasses no processo cultural e industrial brasileiros e propõe um maior enfrentamento acerca da urgência de se discutir a maneira adequada de lidar com os mais revolucionários aparatos comunicativos frente ao exagero e, até certo ponto, inocência do resgate da nossa tradição como arma diante do “ataque” estrangeiro via indústria cultural.

Por conta disso, ao partir de uma “retomada da linha evolutiva”, inaugurada, anteriormente, pelo outro baiano, João Gilberto, muitos não compreenderam as reais intenções dos artistas. As escandalosas performances visuais, aliadas às roupas extravagantes, à exploração do corpo como elemento constitutivo e à violência com a qual manifestavam suas crenças através de um deboche anarquista, de inspiração oswaldiana, norteavam a desmistificação de um Brasil teoricamente progressista e moderno.

O espetáculo de anacronismo social e fantasmagoria cotidiana seria inicialmente repudiado por boa parte da crítica e, sobretudo, pela plateia dos festivais, majoritariamente composta por estudantes. A atitude dos cantores, vista ingenuamente como “descompromissada” em relação, sobretudo, a valores políticos, vale destacar, em relação à concepção de arte como ação política por intermédio de poemas, canções e filmes, ocasionou rebuscadas críticas, como, por exemplo, a de Augusto Boal (2007, p. 272) em artigo publicado em 1968: “Que pensa você do teatro brasileiro?”. O dramaturgo destaca cinco “coordenadas” que seriam representativas da postura “retrógrada e antipovo” presente nos novos artistas. Destacamos a de número quatro:

4. O tropicalismo é tímido e gentil [...]. Eu vou começar a acreditar um pouco mais nesse movimento quando um tropicalista tiver a coragem de fazer o que Baudelaire já fazia no século passado: andava com os cabelos pintados de verde e uma tartaruga colorida atada por uma fitinha cor de rosa. No dia em que um deles fizer coisa parecida é capaz até de dar uma boa dor de cabeça a algum policial (será sem dúvida uma contribuição para a revolução brasileira).

⁵ Cabe ressaltar o motivo pelo qual o Tropicalismo não se efetuou através de um movimento. Segundo Santuza Cambraia Naves (2004, p. 10), “[...] movimento – cultural, estético ou político –, no sentido sociológico do termo, pressupõe um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas”. Ao contrário do que esse conceito sugere, ocorreu, entre 1967-68, uma intensa reorganização do campo cultural nacional em torno de temas e intuídos inovadores em diversas áreas da expressão artística que fez com que o Tropicalismo se definisse muito mais como uma aglomeração criativa de contradições do que a confluência de consensos. Por isso julgamos mais coerente considerá-lo como uma movimentação no campo cultural brasileiro.

Com a mesma veemência, Fausto Wolff, no seu artigo “Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade”, embora reconheça uma “sanha destruidora” na atitude tropicalista, finaliza seu texto enfatizando: “artisticamente, é um acontecimento, mas, politicamente, façam-me o favor, não passa de uma piada” (2007, p. 276).

Não é difícil notar que as críticas ferrenhas acima norteiam questões enfáticas acerca da postura **política** em diálogo com o artístico. Lembremos que a atmosfera cultural, como já exposto, era reinada pelo imperativo da visão conscientizadora da arte que perdurou durante todo o governo populista de João Goulart (1961-64), atravessou o golpe e virou trilha sonora oficial dos festivais. Por isso, em alguma extensão, a exigência de alguns críticos em manter esse alvo encobriu a visada da Tropicália que privilegiava uma nova forma de arquitetar essas questões: a crítica permanente e desconstrutora de ideologias.

Como ressaltou Celso Favaretto (2000, p. 30): “[...] o político não é ordenado por um trabalho que se inscreva nos modos institucionalizados, mas [...] um conjunto de experiências não variadas, ainda não determinadas, e tidas como ‘não sérias’”. Revertendo, portanto, o enfoque de Boal, o político, agora de modo indireto, entra em uma estratégia de diálogo assistemático que permitia a denúncia nas entrelinhas da reformulação estética, revelando os problemas do subdesenvolvimento no próprio caráter construtivo da mensagem, nos “problemas estéticos” das obras, canções, filmes, ao usarem, por exemplo, aparatos considerados alienígenas e subversivos (guitarra, *rock*, roupas coloridas, gritos, etc.).

Assim, o político é remodelado, inclusive, em relação ao comportamento, que mostrará a mudança de foco através da prática das experiências “não sérias”, de que fala Favaretto, e das novas confusões dos valores reestabelecidos, provenientes da Contracultura. Esses aspectos levarão, como veremos a seguir, a completa fragmentação e dispersão artística, gerando um estado de constante presentificação.

Com o imperativo cronológico, fica visivelmente admitido que o Tropicalismo, diferente do que Boal apressadamente afirmou, tentou, de todas as maneiras, esfumçar o radicalismo das expressões da década de 60. Sua mais rica contribuição é ainda hoje sentida e consolidada, sobretudo em relação às novas reviravoltas em questões até então hegemônicas, concernentes à modernidade e à crise das utopias. É o que destaca Xavier (*apud* DUNN, 2009, p. 244) apontando

que a produção cultural do final dos anos 60 mostra-se uma “situação de fronteira”, marcado pelo “estágio final” do Modernismo e o limiar da “condição pós-moderna” no Brasil.

Os Tropicalistas, ao criticar os vários discursos de brasilidade - o moderno-progressista, veiculado pelos militares, assim como o nacional-engajado sintetizados pelas propostas dos CPCs - colocam em dúvida a própria ideia do elemento puro na cultura brasileira, propondo um enfrentamento produtivo mais tolerante e, acima de tudo, universal para a expressão artística nacional. “Ao questionar as noções predominantes de autenticidade, o movimento abriu novos direcionamentos na música popular e introduziu várias práticas contraculturais que dialogavam com fenômenos correlatos na esfera internacional” (DUNN, 2009, p.245).

O que objetivamos demonstrar, nas seguintes páginas, envolverá o intuito de ressaltar de que forma esse “projeto ambíguo” e radicalmente contestador desestruturou questões então concretas acerca das recepções estéticas e criteriosas, destruindo o pêndulo que girava entre tradição/nacionalismo, internacionalização/modernidade e que, ao misturar-se com a onda internacional, reciclou por completo a cultura brasileira e instaurou novas formas de vivência e contestação, marcando de forma indefensável as redefinições das prioridades culturais, comportamentais e políticas da geração posterior.

2.2 “Uma maionese musical vulgarmente palatável”

“Existem várias formas de se fazer música popular. Eu prefiro todas.”
Gilberto Gil

O Tropicalismo, não apartado de controvérsias, como vimos anteriormente, surge, de forma não planejada, como uma tentativa de trazer à tona uma nova sensibilidade, distinta do sectarismo que reinava até a sua eclosão, embora seu núcleo ainda mantivesse relações com as vanguardas predecessoras, bem como o diálogo com nossa tradição nacional.

Expressões como “explosão tropicalista”, cunhada por Celso Favaretto, ou “susto tropicalista”, por Heloísa Buarque de Hollanda remetem-nos ao impacto do ano de 1967, considerado seu marco. Esse é o ano em que surge a instalação de Hélio Oiticica intitulada *Tropicália* no Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro (MAM-RJ) que, posteriormente, tornar-se-ia inspiração para o surgimento do nome da movimentação. É o ano também de outros

acontecimentos relevantes em gêneros distintos que contribuíram, da mesma forma, para afirmar um novo cenário: no teatro, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, o marco se deu principalmente na montagem da peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*; no cinema, a polêmica é provocada pela aparição de *Terra em transe*, de Glauber Rocha; na música popular, é a vez da entrada de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, etc., nos Festivais de Música Popular Brasileira⁶, organizados pela TV Record. Outras fontes residiriam na contracultura, incluindo o *rock'n roll* (Beatles, Rolling Stones, etc.), a psicodelia e, sobretudo, questões comportamentais e institucionais colocadas em pauta pelos *hippies* e seu *flower power*.

Em todos, nota-se uma recuperação da proposta antropofágica oswaldiana, ou seja, a adoção de uma “atitude incorporativa” (CARVALHO, 2008, p. 24), inclusive em relação ao repertório cultural nacional, bem como uma intervenção beirando a carnavalização diante do mundo, isto é, “[...] a inversão de hierarquias, [...] mistura de valores, de reversão de papéis sociais – tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência” (FAVARETTO, 2000, p. 133).

Em artigo intitulado “Tropicalismo para principiantes” publicado originalmente em 1968, Torquato Neto (2011) lança-nos uma possível definição:

[...] à procura de um movimento pop autenticamente brasileiro, um grupo de intelectuais reunidos no Rio [...] resolveu lançar o Tropicalismo. O que é? Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafone ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é.

Estava, portanto, explicado! Os ídolos claramente selecionados (Beatles, Marylin, Che, Sinatra), o papa (José Celso Martinez Corrêa) e o gênio (Chacrinha). O “assumir completamente tudo”, também revela-se o ponto fundamental para a análise de João Adolfo Hansen (2006, p. 74): “A dissonância do jazz da bossa nova + a ironia do Drummond + pedaços da prosa e poesia

⁶ Destaque para o III Festival, realizado em São Paulo, em outubro de 1967. Caetano Veloso e Gilberto Gil, surpreendendo a plateia e o júri, apresentam “Alegria, alegria” (finalizada em 4º lugar), acompanhado da banda estrangeira Beat Boys e considerada hino do imprevisto da realidade urbana, e “Domingo no parque” (2º lugar), também acompanhado de uma banda de rock, Os Mutantes, cujo confronto entre berimbau e sons eletrificados em uma *assemblage* de fragmentos referenciais efetua a largada do que seria, posteriormente, intitulado de “som universal”. Se considerarmos a afirmação de José Miguel Wisnik (2004, p. 176) em relação à música popular brasileira que, “[...] pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial”, podemos considerá-la, portanto, uma sinédoque para pensarmos em outros gêneros culturais que, também comprometidos com a nova proposta, refletiam os impasses da sociedade brasileira.

de Oswald de Andrade + processos formais do concretismo [...] + Beatles [...]. Baião pop na guitarra elétrica sertaneja. Era música popular a aparecia como algo novo”.

Se considerarmos tanto os primeiros álbuns dos cantores até o estopim com o lançamento do disco-manifesto em 1968 – *Tropicália ou Panis et Circencis*⁷ -, veremos essa imagem da “maionese musical” (VELOSO, 1997, p. 64) ou o que Torquato Neto e Gil tão bem sintetizaram e retrataram como “Geléia geral”. As principais tendências já podem ser notadas nas canções “pioneiras”, “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, como mostrou, no calor da hora, Augusto de Campos (1968, p. 123) ao considerar o III Festival uma abertura decisiva na tradição musical nacional. Caetano e Gil teriam liquidado definitivamente “[...] a velha pendência entre nacionalismo *versus* cosmopolitismo [...] provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que estamos todos diante de um mercado comum de significados, de um verdadeiro internacionalismo artístico” (CAMPOS, 1968, p., 123).

“Alegria, alegria”, por exemplo, sustenta um narrador que mais parece um *flâneur* tropical, completamente despreocupado, perambulando nas ruas da metrópole e “atacado” por ícones de uma realidade retalhada, confusa e presa em um caleidoscópio verbal de produtos de consumo e dos ícones da standardização. A marchinha, acompanhada a toque de guitarra, já contrapõe fluxos de informações de denso peso semântico e visual do mundo contemporâneo (“espaçonaves”; “Brigitte Bardot”; “notícia”; “coca-cola”, etc.), numa absorção frenética, que será, posteriormente, o mote das implicações dialéticas na estética tropicalista.

Da mesma maneira, e sempre enfatizando em diversas entrevistas que a invenção deve somar as mais variadas experiências, Gil, ao colocar em prática uma sucessão de palavras-cenas dentro de uma miríade de perspectivas inesgotáveis, recheada de ricos recursos distintos, tanto da série musical quanto da literária, ambienta o trágico desfecho de João, José e Juliana em um panorama que podemos sintetizar como uma hibridização de esferas culturais opostas, fundindo nossos mais precisos elementos telúricos e folclóricos em uma interpretação à luz das práticas internacionais, na defesa de um compromisso total com o mundo contemporâneo.

⁷ Esse disco seria considerado a síntese da postura de incorporação de que fala Carvalho: “O Lp trazia uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições [...] pode-se ouvir diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, num mosaico cultural saturado de crítica ideológica: Danúbio Azul, Frank Sinatra, a Internacional, Quero que tudo vá pro inferno, Beatles, ponto de umbanda, hino religioso, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha, etc. [...]” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 2010).

Por isso a existência de elementos puramente arcaicos e nordestinos que a canção expõe em um ataque de representações sonoras, verbais e plásticas, eletrificados na técnica cinematográfica. “O Domingo no Parque de Gil fora concebido quase como um filme” (VELOSO, 1997, p. 171). Daí a justificativa da utilização do processo cinematográfico na canção que “[...] lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação” (FAVARETTO, 2000, p. 22)⁸.

Através do manuseio de determinadas alternativas formais, Gil privilegiou a operação sobre uma confluência de closes, fusões, cortes, justaposições que fazem surgir um sentimento vivo suscitado pela própria agregação dos quadros representativos na canção⁹. Esse cinema musical-literário ao avesso criado por Gil pela agregação de planos, superposições e simultaneidade, gera novas perspectivas da realidade, agora completamente desconfigurada e implodida, cujos cacos têm de ser recolhidos pelo ouvinte para que haja uma abertura de compreensão. Por isso, baseando-nos em Arlindo Machado (1982, p. 43) que, ao destrinchar a teoria cinematográfica, destaca claramente essa mudança de postura da recepção dos filmes e que, para nossa finalidade, utilizamos para a referência às canções:

Era preciso que o público refizesse o percurso do autor, para que as articulações se completassem e fizessem sentido. Por essa razão o espectador de Eisenstein não é receptáculo vazio de ideologias alheias, mas é sujeito ativo (se não for, não entenderá nada) e por isso mesmo intelectualmente livre para aceitar ou rejeitar.

Inclusive, os princípios estéticos do Tropicalismo vão partir exatamente desse reajuste do espectador para que remapeie a realidade e desvende o quebra-cabeças instaurado pelo espetáculo de indeterminações aparentemente caóticas, cujo exemplo encontra-se nas canções citadas.

⁸ Sergei Eisenstein (1898-1948) cineasta russo, revolucionou a concepção da montagem cinematográfica no início do século XX. Para o cineasta, o *modo* pelo qual é narrada uma história deveria ser privilegiado. Assim, tendo a justaposição no cerne desse processo, dois fragmentos autônomos de um filme, dispostos um ao lado do outro, gerariam uma imagem, um produto final e se tornariam correlatos. Esse procedimento, por possibilitar uma alteração abrupta de direções de olhares e ritmos, concederia ao cinema/ poema raciocínio e a construção de associações intelectuais de alta elaboração. Caberia então ao espectador, saindo do estado de inércia, deixar-se estimular pelo surgimento da mais completa imagem do tema nas suas percepções.

⁹ Para efeito de exemplificação, destacamos um trecho da canção de Gil: “o sorvete é morango – é vermelho/ oi girando e a rosa – é vermelha/ oi girando, girando – olha a faca/ olha o sangue na mão – ê José/ Juliana no chão – ê José/ outro corpo caído – ê José/ seu amigo João – ê José” (CAMPOS, 1968, p. 135). Assim, o sorvete se funde com o morango, com a cor vermelha, com o movimento da roda gigante “girando”, com a rosa e suas características (cor, espinho, beleza, medo, fascinação), em uma transposição fonética, sonora e imagética frenética, gerando a imagem completa da morte de João e de toda a dramatização ao redor dela. Gil “escreve”, segundo o termo de José Lino Grünwald (CAMPOS, 1968, p.151), a “necessária experiência emocional no leitor” (EISENSTEIN, 2002, p.37).

Por conta disso compreendemos a criação a partir da tradição popular brasileira embebida dos elementos que a modernização oferecia, visando interpretar a realidade cultural nacional através de equações sob outros ângulos. A opção pela incorporação destaca-se e faz com que os artistas partam de uma extensão de conquistas e utilizem um ilimitado número de vozes e recursos advindos de várias manifestações anteriores e “alienígenas” criando uma desordem como suporte de confronto crítico.

Portanto, muito foi enfatizado em relação à necessidade de repensar a arte nacional não mais apartada de uma demanda de internacionalização, mas sim objetivando enquadrá-la nas implicações universais, através de uma interdisciplinaridade crônica. Augusto de Campos, como já citado, preocupa-se insistentemente, em seu considerado “livro-manifesto” (NAPOLITANO; VILAÇA, 2010) *O balanço da bossa*, em ressaltar essa urgência de abrir os horizontes para outras imersões na cultura nacional: “É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual, um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida” (CAMPOS, 1968, p. 156). O próprio Gil (*apud* NAPOLITANO; VILAÇA, 2010), em plena efervescência do III Festival, já notara essa urgência de uma postura mais coerente para as questões em ebulição:

A demarcação dos interesses de uma nacionalidade está muito difusa. [...]. Em nome do nacionalismo, adota-se uma posição ufanista bem próxima à mentalidade nazista que deveria obrigar as pessoas de determinada nação a simplesmente ignorar qualquer tipo de influência que a cultura e os costumes de outros povos pudessem exercer sobre ela.

Portanto, essa questão de “abrir as portas” e atualizar a linguagem nacional que passa a ser embebida de tudo o que viesse coloca-nos em uma questão de suma importância e que ocasiona uma reviravolta em parâmetros então intocáveis. Como bem destacou Arantes (1983, p. 18) o processo de internacionalização do mercado e da cultura tão avassalador no final dos anos 60, “[...] torna cada vez mais obsoleta esta oposição nacional X internacional e ilusória, senão conservadora, toda uma proposta de uma arte de resistência”. E conclui que clamores pela “identidade absoluta” ou “diferença racial” pode nos encerrar numa estagnação artística.

Atentos a isso, fica claro o motivo pelo qual a desconfiança torna-se princípio de atuação dos tropicalistas. Desconfiança em relação ao discurso mítico-nacionalista e patriótico dos militares; desconfiança em relação ao processo de modernização vinculado a ele, bem como a desconfiança às exigências de revitalizações folclóricas e tradicionais dos artistas de protesto, utilizando-se da expressão artística como arma de atuação política. Essa ambiguidade instaurada

no cerne da expressão do Tropicalismo vai iniciar uma explosão em conceitos de nacionalidade e modernidade que marcará profundamente a virada da década. Questões essas que confluem num ponto: crise terminal do nacional-popular como eixo da cultura/ política, bem como o começo do eclipse de desejos coletivos e projetos de transformação. Fatos que vão contribuir para a transformação dos impasses em aporias na geração posterior, a marginal, além da consolidação da desconfiança como aparato fundamental para os questionamentos emergentes.

Dessa maneira, também passamos a compreender o motivo dessa “geléia geral” aparecer como suporte crítico e estrutural, pois, simbolicamente, ela era a alternativa fundamental para a tal internacionalização, a arma contra a “visão paralisante”. Portanto, musicalmente, ela manifesta-se no eterno confronto de diferentes vozes, ritmos e estilos: bossa, baião, rock, sambacção, tango, rumba, iê-iê-iê, a música de protesto, o frevo, a música eletrônica, etc, todos integrando um cosmopolitismo pulsante que atçava a todos inseridos no mais recente universo *pop* – quanto às referências dos astros da música “alienígena” (os Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones) e os nacionais (Carmem Miranda, Chacrinha, Luiz Gonzaga). Tudo isso submetido a um processo novo de interatividade, da televisão e das bancas de revista, pois, para o próprio Caetano (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 39), “[...] a música brasileira se moderniza[ria] e continua[ria] brasileira, à medida que toda informação é[fosse] aproveitada – e entendida – da vivência e da compreensão da realidade brasileira”. Retalhos musicais dentro da pluralidade de discursos.

Esteticamente e em termos de comportamento, por sua vez, a “geléia” espelha-se em referências a índices político-sociais, elementos eruditos, populares e advindos da então cultura de massa, o psicodelismo, o comportamento *hippie*, o sexo, o corpo como arma estética, a androginia, a valorização da experiência, espírito de liberação do desejo de reinvenção da vida através da abertura de uma dimensão transcendental, fatores advindos dos escritores da geração *beat*, arcaísmos brasileiros pejorativamente reconhecidos como elementos “cafonas”, o *kitsch*, procedimentos *pop* eletrônicos, etc. Tudo isso adicionado a técnicas cinematográficas, plásticas, teatrais, poéticas, musicais, tanto originárias das vanguardas (dadaísmo, futurismo, cubismo, etc.) e neovanguardas nacionais (concretismo, processo, práxis, etc.), quanto do Modernismo de 22, sobretudo o de vertente oswaldiana. Baseando-se, de forma marcante, no humor, no pastiche, na paródia e na sátira, os artistas, ao privilegiarem a intertextualidade e seu mosaico de citações

confluentes, desorganizam valores institucionalizados e rejeitam fórmulas prescritivas para as esferas sociais, políticas, comportamentais, sociais e artísticas, alegorizando um novo Brasil.

Inclusive, esse novo Brasil será também destacado como singularidade. Sua maneira inovadora de se aproximar da realidade nacional, desestabilizando qualquer referência concreta, acaba por esvaziá-la por completo¹⁰. Assim, carente de propostas libertárias e utópicas, a manifestação plural notabiliza-se como “[...] uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60” (FAVARETTO, 2000, p. 28). Processo que então acaba por redimensionar questões hegemônicas fundamentais.

Inclusive, é o mesmo Celso Favaretto quem vai sintetizar as principais tendências em seu livro referência para o assunto, *Tropicália: alegoria, alegria* (2000). Esse modo de salientar a hibridização das esferas culturais, segundo o autor, vai gerar uma suma de caráter antropofágico em que as contradições históricas, ideológicas e, sobretudo, do processo de modernização em andamento, serão desmistificadas. Em outras palavras, “o objetivo era fazer uma mistura de gêneros, estilos e, mais radicalmente do próprio veículo [...]” (FAVARETTO, 2000, p. 41).

O que resultava disso tudo, portanto, clamava por um ecletismo gritante a ponto de Carvalho (2008, p. 25) descrever o Tropicalismo como uma “vanguarda poética sem estilo”, pois seu maior alicerce encontrava-se no entrecruzamento crítico de várias linguagens. Assim, considerados verdadeiros revisionistas, os tropicalistas assumem outros matizes ideológicos e exigem outras lentes de apreciação estética, bem como novas categorias de compreensão.

O momento, portanto, era de síntese e reenquadramento de valores: “incorporar, deglutir, transformar – eis a proposta contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo” (ARANTES, 1983, p.14). Não há, portanto, como não associar essa atitude incorporativa às propostas teorizadas por Oswald de Andrade e sua antropofagia. Essa aproximação foi realizada pela crítica e por eles próprios, como se nota nessa declaração de Caetano Veloso no seu livro de memórias acerca do Tropicalismo, *Verdade Tropical* (1997, p. 248), ao considerar que a “[...] idéia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’

¹⁰ A crítica realizada por Roberto Schwarz no seu tão referido ensaio clássico, “Cultura e política: 1964-1969”, vai pautar-se exatamente na análise do uso da alegoria benjaminiana como suporte crítico no Tropicalismo, Schwarz considera que esse aparato faz resultar uma imagem atemporal do país, sendo os tropicalistas responsáveis por afogar o horizonte do futuro e transformar o Brasil em uma tragédia surreal: “a imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la” (1978, p.78). Essa postura que visava uma perspectiva finalista para a obra de arte seria confrontada posteriormente por vários críticos, com destaque para Heloísa Buarque (1981), Dunn (2009) e o próprio Favaretto (2000).

os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva” (VELOSO, 1997, p. 248).

O poeta modernista parece tornar-se um papa para grande parte da produção da década de 1960. Com sua revitalização realizada pelos poetas concretistas, as ideias de Oswald ressurgem com tamanha ênfase que faz com que o mesmo Caetano chegue a ponto de conceituar o Tropicalismo como um “neo-antropofagismo” em entrevista a Augusto de Campos (1968, p. 195). Pela atualidade de suas proposições, o poeta e sua teoria são de fato reinseridos no contexto da década de 60 e a devoração, admitida um papel mais que fundamental. Oswald

[...] operava uma montagem de signos extraídos de diversos contextos, linguagens e tradições, efetuando em suas colagens uma contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, da alta e da baixa cultura, do moderno e do arcaico, numa dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, em contraposição a uma ideia mítica de raízes nacionais. Ao fazê-lo [...], apresentava uma modernização do entendimento da questão nacional (XAVIER *apud* VIEIRA, 2007, p. 97).

O acontecimento que respeitava tudo e não respeitava nada engendrará um legado segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, que servirá como exemplo de que a abertura de novos caminhos, somando-se aos já conhecidos, só faz fortalecer a construção de uma cultura e ajudar na superação do atraso e da estagnação em todos os setores. Portanto, veremos a maneira pela qual o resgate da deglutição ocasionou uma transformação geral nas artes nacionais e estabeleceu uma relação interdisciplinar entre os gêneros, na qual as peculiaridades, inquietações e provocações inerentes tanto à literatura quanto à música encaminhavam-se para a formação de linhas de diálogos que romperam regiões fronteiriças antes inabaláveis.

2.3 Pra não dizer que não falei de Antropofagia

“Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo.”

Caetano Veloso

“Há, aliás, toda uma correspondência viva e direta entre as artes hoje e o nosso tempo tão diverso dos tempos idos.”

Oswald de Andrade

Embora a Antropofagia – formulada sobretudo através do *Manifesto Antropófago* - não seja, *a priori*, um projeto sistemático, baseado em um discurso teórico, seu viés filosófico e cultural adquire vasto apelo pelas fortes sugestões desafiadoras, em que, pela primeira vez, a noção de influência ganha a versão de convergência, rompendo com a ênfase da tradição e fonte de domínio cultural como fatores inabaláveis e herméticos. Por isso ela ter sido associada, atuando em suas respectivas intenções, por inúmeros movimentos artísticos. Acreditamos ser, dessa forma, coerente nosso destaque por ela ter sido responsável por atuar como catalisador das fórmulas estanques e, especialmente, por visar a Literatura como constante troca cultural.

Tendo em vista que o mundo encaminhava-se para uma interdependência universal, o *poète maudit* (FREITAS FILHO, 1980, p. 98) do modernismo deixou de lado a estreiteza nacional, aguçou o olho crítico à síntese de uma nova poesia, do tipo industrial, que chegava violentamente “[...] em termos de tomada de consciência de um processo geral de atualização do sistema de comunicação pôsto em xeque pela revolução industrial” (CAMPOS, 1966, p. 46), isto é, os novos aparatos de reprodução da informação da era tecnológica do início da década de 20 (técnicas de impressão, fotografia e, sobretudo, o cinema) tão exaltados, como no caso do Futurismo, e, posteriormente, colocados em confronto nas outras vanguardas europeias de início do século XX.

A “poética da radicalidade”, assim definida por Haroldo de Campos (1966, p. 7), presente nos manifestos, na poesia e nos “romances invenções” (IANNONE, 1973, p. 12) – *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim ponte grande* (1933) -, representa uma virada arrebatadora no *status quo* vigente. A linguagem literária, então carro-chefe do artesanato e dos convencionalismos acionados pelos parnasianos, é substituída por uma atividade poética que inaugura uma “ressemantização” da poesia como produto subversivo, criando uma indústria da poética brasileira em que a tomada de consciência de uma necessidade de possuir “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” produziu poemas que exigissem a reorganização dos signos em moldes mais adequados à realidade da civilização técnica:

[...] assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos [...] que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional como produto de exportação [...] (CAMPOS, 1966, p. 28-29)

Portanto, é com a antropofagia¹¹, símbolo da vida, que é devoração pura, que Oswald inaugura um capítulo inegável na autonomia da cultura brasileira como força maior da violência que Caetano reconhecera, posteriormente, estar no centro da poética do agir contra as “coisas da estagnação e seriedade”. O seu famoso discurso durante a execução da canção “É proibido proibir”¹², radicalização dessa ação, nos deixaria a prova dessa atitude.

É exatamente na elaboração de sua tese intitulada *A crise da filosofia messiânica*, publicada em 1950, que Oswald, já de volta ao intuito de aprimorar as questões contidas nos Manifestos publicados respectivamente em 1924 e 1928¹³, encaminha-se para a reflexão acerca de dois hemisférios culturais opostos: por um lado, a sociedade Matriarcal, onde predomina a “[...] cultura antropófago-tecnológica, na qual o homem natural tecnizado, [...]” (CAMPOS, 1967, p.18) deixaria o estado de negatividade em que se encontra e atingiria a felicidade social, o instinto lúdico e o ócio, pai da preguiça inata e da invenção; e, por outro, a Patriarcal, messiânica por natureza, e símbolo da “descoberta da bomba de hidrogênio e que tem como sua carta de identificação o capitalismo” (ANDRADE, 1970a, p. 189).

Oswald, portanto, clama pela volta ao “Matriarcado de Pindorama¹⁴”, que compreende a vida como devoração pura e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão, liberação dos impulsos primários. Dessa forma, a sociedade regida por esse princípio caracteriza-se por uma ausência de hierarquias, um Estado sem classes em que se destaca o apagamento de fronteiras em

¹¹ O próprio Oswald salienta a diferença entre a antropofagia e o canibalismo. A devoração antropofágica “[...] contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos” (ANDRADE, 1970a, p.77). Portanto, a devoração ritualística presente na antropofagia revela-se um processo cultural dialético, e não meramente fisiológico.

¹² Canção apresentada no III Festival Internacional da Canção, o FIC, evento ocorrido em 1968, em São Paulo e promovido pela TV Globo do Rio de Janeiro. No momento em que Caetano se apresentava em uma das eliminatórias, em resposta às vaias e ao clima hostil e violento advindo da plateia, o cantor improvisa um *happening* e discursa acerca de suas convicções em relação àquela atitude dos espectadores vista por ele como um policiamento na música brasileira. Está presente neste discurso uma das frases mais célebres de Caetano: “Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!” (VELOSO *apud* BASUALDO, 2007, p. 244).

¹³ Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) e Manifesto Antropófago (1928). Este último, segundo Haroldo de Campos (1967, p. 17) caracteriza-se por ser complemento natural do primeiro, “[...] caminhando para uma visão brasileira do mundo sob espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, e alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens”.

¹⁴ Pindorama é uma designação indígena da era colonial para o que ficou conhecido, posteriormente, com o nome de Brasil. Em tupi-guarani *pindó-rama* ou *pindó-retama* que significa terra, lugar ou região das palmeiras.

prol de uma comunhão livre de senhores e escravos, em que seriam banidas a opulência e a pobreza, igualando todas as classes. Para atingir esse retorno ao hemisfério da inventividade, a única possibilidade seria resgatar a deglutição como valor absoluto de superação.

Atitude oposta à inércia ideológica e cultural, a antropofagia representaria, dessa forma, a possibilidade de se apropriar do saber europeu (universal) e incorporá-lo não mais de um modo mecânico, mas sim o assimilando dialeticamente na tentativa de repensar nossa cultura dita “abrasileirada”, concedendo-lhe uma identidade (regional; nacional) e projetando-a em uma atitude estético-cultural que, através e pela arte, aniquilaria aquela civilização patriarcal, com suas normas rígidas e os seus recalques impostos no plano psicológico, pois concederia ao mais recente produto brasileiro, condimentado pelo sincretismo tupiniquim, condições de competir frente à influência do estrangeiro. “É, pois, um gesto do colonizado no sentido de dessacralizar a herança cultural do colonizador para inaugurar uma nova tradição” (MALTZ, 1993, p. 11).

Uma prática ritualística que chega à poética de Oswald para desenterrar um passado esquecido, lutar “contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 1977a, p.294), e partir da tradição renovada como premissa, instaurando em Pindorama sua identidade cultural e histórica, transformando-as em imaginário poético¹⁵. Entende-se, portanto, o motivo pelo qual Oswald (1970a, p. 129) encerra sua tese afirmando que “só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia”.

Repare que Oswald via a antropofagia como a já citada detonação de uma suposta epidemia de barreiras reinante dentro de uma sociedade - o Matriarcado - subordinada a um ofuscamento de fronteiras em prol de uma comunhão livre. O poeta, avesso à aproximação ao vírus nacionalista da roupagem ideológica, cicatriz existente desde o Romantismo, mantém em confronto uma visão a qual servirá ao grupo baiano: aquela norteadada pela negatividade que exalta, a todo momento, nosso dependente desconforto cultural como força construtora crítica. “A antropofagia tem do Brasil uma imagem descontente e pontilhada de rebeldia humorística, não perdendo nunca de vista a crítica ao repressivo arcabouço cultural de nossa sociedade” (VASCONCELLOS, 1977, p. 62).

¹⁵ Um poema intitulado “Escapulário”, inserido no livro *Pau-Brasil*, publicado em 1925, exemplifica claramente o processo ritualístico de dessacralização, feito pela antropofagia, da violência, inclusive estética, disseminada pelo colonizador: No Pão de Açúcar/ De cada dia/ Dai-nos Senhor/ A Poesia/ De Cada Dia/ (ANDRADE *apud* CAMPOS, 1967, p. 21). Caetano Veloso, inclusive, musicou esse poema em seu álbum de 1975, *Jóia*.

Além disso, merece especial destaque Oswald afirmar que o habitante desse matriarcado retornado com outra configuração se revela um ser **consciente** das novas relações tecnológicas que rodeiam o mundo no qual se insere. Os tropicalistas, e por extensão, os marginais, mais que conscientes das imposições da indústria cultural, “[...] não ignoravam a discussão; antes partiram dela, tomando o aspecto comercial de sua atividade como um dado” (FAVARETTO, 2000, p. 139). Por isso a contradição: apropriavam-se dos veículos de comunicação para criticar esses próprios veículos. Fato que foi incompreendido e rechaçado de maneira violenta pela grande maioria dos artistas de protesto e também por boa parte da crítica.

Com tudo isso, a discussão não abarca, novamente, o conceito de novo como primado fundamental. Oswald transporta seu questionamento em relação à cultura brasileira e o que ela significou como imposição e destruição dos valores nativos no processo de colonização. Tendo em vista que as literaturas americanas já nasceram a partir do confronto de discursos que não lhes eram próprios, de civilizações que já possuíam tradições e expressões particulares, as propostas de Oswald tornam-se inegavelmente atraentes no momento em que, para superar essa dívida cultural que nos comprime e a ânsia da dependência - tendo em mente que quando a filiação se trata de termos artísticos a independência é impossível - o poeta propõe o equilíbrio pela atuação plena do explorado para a abertura consciente para o alheio. É o que bem notou Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 98-99, *grifo nosso*), ao afirmar que Oswald inaugura a permissão para

[...] resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura européia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo ‘autenticamente nacional’. Porque aí não se trata de uma atitude passiva do colonizado cultural, mas de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica. Sem abertura, nenhuma cultura, nenhuma literatura pode existir. [...] Só a antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original. *Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo*”.

Portanto, como se vê, não há mais coerência em defender a criação de algo puramente nacional. Não há mais espaço para o elemento intocável, para uma “essência” nacional, mas elementos, processos de colonização, que, pela própria gênese, foram erguidos num gesto de assimilação com relação às premissas europeias de institucionalização.

Não há como não pensarmos imediatamente nas propostas do Tropicalismo. O que destacamos, anteriormente, foi que a força maior dessa movimentação rodeou a estética

construída na manifestação estilística plural, formada por uma combinação de signos contraditórios, dentro de uma confluência inquieta de códigos e gêneros diversos cuja interrelação em pé de igualdade destrói, visceralmente, qualquer possibilidade de delimitações, centramento e posturas entorpecidas de ideologias reducionistas que pouco ou nada tinham a ver com o pensar criticamente a força criadora da forma. Partindo de um projeto de revisão cultural, como já mencionado, esses artistas seguiram os passos de Oswald no que diz respeito àquilo que chamamos de pensar “novas formas de sensibilidade” através mesmo da incorporação de tudo, para o retorno ao Matriarcado, ou seja, lugar do ofuscamento de imperativos por excelência.

Embora Caetano tenha tido seu primeiro contato com a obra oswaldiana através da montagem da peça *O rei da vela* pelo teatro Oficina em 1967, ano em que o Tropicalismo já estava na atmosfera nacional, suas diversas afirmações condizentes acerca de Oswald tornam-se pertinentes ao que estamos discutindo: “[...] a antropofagia [...] é antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade no Brasil [...] é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão (VELOSO, 1997, p.249). Torna-se, portanto, evidente a enfática afirmação de Augusto de Campos (1968, p. 140):

[...] recusando-se à falsa alternativa de optar pela ‘guerra santa’ ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos [...] por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa ‘música jovem’), Caetano Veloso e Gilberto Gil [...] se propuseram, oswaldianamente, ‘deglutir’ o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições [...].

Não mais procurar mudar a arte e seu estilo, mas transformar o “atuar sobre” os valores já instituídos, automatizados, juntamente com as suas regras sociais e estéticas, inseridos em um discurso que se quis afirmar moderno e revolucionário com seus alicerces ideológicos completamente dilacerados na década de 60. Dessa maneira, a apresentação escancarada e violenta dos efeitos grotescos resultantes da dependência da nossa sociedade torna-se alvo.

Gritava-se pela necessidade de se redescobrir brasileiro e, como consequência, achar radicalmente a ideia crônica de “rendição telúrica”, como bem colocou José Guilherme Merquior (*apud* VASCONCELLOS, 1977, p. 60), ou seja, aquele fascínio do “canto da terra” que dominara nossa literatura mascarado por várias nuances do nacionalismo. Para Vasconcellos, Oswald teria sido o primeiro a tentar escapar aos imperativos do lambuzar-se de ufanismo, representado então

pelo verde-amarelismo, e lutar por colocar em confronto um polo crítico do desencanto telúrico e resolver aquilo que Perrone-Moisés chamou de “má consciência patriótica”.

O grupo baiano, embora se distanciando do imperativo teórico e programático dos Manifestos do poeta, os teria fortalecido como forças propulsoras de toda uma postura cultural nacional e, posteriormente, autônoma, de enfrentamento também da “rendição telúrica” que voltou à tona com todo vigor nas expressões engajadas e participativas da década de 60. É o que Vasconcellos (1977, p. 63) salienta, ao admitir a força do Tropicalismo para

[...] descartar-se (e para isso se valeu sobretudo do recurso parodístico) do tradicional fascínio – lírico, verborrágico ou por vezes tragicômico – colado ao afirmativo canto telúrico que volta e meia persegue, como diz Caetano, os ‘pobres tristes corações amantes do nosso Brasil’.

Esse distanciamento em relação ao ufanismo, à terra, vai se aprofundar na já citada ideia do desacordo. Agora, o Patriarcado intensifica-se e se revela em um poder ortodoxo, tradicionalista e submisso aos ditames da própria “[...] lógica que criara e que viera trazendo [...] a luz decisiva do progresso” (ANDRADE, 1970a, p. 190) colocado em prática, exaustivamente, pelos militares. Dominação também presente nos mais recentes aparatos ideológicos em que a propaganda de um Brasil que “tentava ir pra frente” a qualquer custo contribuía para que um possível retorno ao tão aclamado Matriarcado de Pindorama, não fosse realizado.

Os artistas tropicalistas, assim como o poeta, estenderam na expressão artística um processo de assimilação espontânea e concomitante da cultura intelectual e acadêmica, da cultura nativa e da tecnologia, assim como da cultura erudita, massiva e popular. Essa série de desentendimentos estéticos, comportamentais, políticos e sociais que beiram a desconstrução elaborada por Oswald que se une a “[...] uma visão problemática da cultura brasileira, de raízes imersas tanto aqui quanto lá, mas reivindicando para o aqui um processo de transformação que autonomize a condição do pensar brasileiro” (VASCONCELLOS, 1977, p. 11), remete-nos, novamente, à urgência de internacionalização como fator crítico-constutivo de sobrevivência.

Por fim, e este é um fato de extrema importância e que merece clareza especial, o retorno da antropofagia ativado pelos tropicalistas nos embates da década de 60 não foi um mero resgate que, transportado, foi passível de aplicação, diferenciando-se, simplesmente, no quesito cronológico. É preciso que se tenha discernimento apurado em relação ao novo contexto de aplicação do ritual metafísico/estético que o próprio Caetano (1997, p. 248), coerentemente,

reconheceu ao afirmar que: “nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60”.

O eco da poesia cortante e extraordinariamente concentrada de Oswald atinge o Tropicalismo com uma transmutação. As discussões sobre o retorno à originalidade nativa, que inauguraria uma nova sociedade Matriarcal, visavam à integração dos fatos ditos “primitivos” da cultura nacional, aqueles outrora marginalizados pela *intelligentsia* nacional de então: fatos étnicos (a formação híbrida), linguísticos (a “contribuição milionária de todos os erros”), históricos (colonização), culinários (a cozinha, o vatapá, etc.), econômicos (a riqueza vegetal, o minério) – a uma perspectiva moderna, propiciada pelo início da industrialização e, esteticamente, pelas técnicas de vanguarda - surrealismo (livre associação), cubismo (a síntese, a acabamento técnico), dadaísmo (agressividade, violência, descentramento) e, sobretudo, futurismo (imaginação sem fio, louvores à técnica).

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito (FAVARETTO, 2000, p. 57).

Dessa forma, o primitivismo antropofágico é deslocado para o debate da indústria cultural, modificando seu enfoque. Assim, aquele conflito que surge entre o choque do resgate de elementos autenticamente puros e novos aparatos modernizantes, passa, necessariamente, a se relacionar com novas questões ideológicas (engajamento, participação, utopia), comportamentais (Contracultura, desbunde, subjetivismo), políticas (neoimperialismo, desenvolvimentismo, populismo, ditadura), musicais (Beatles, Carmem Miranda, rock, samba, viola, bossa), massivas (indústria cultural, fonográfica, *pop art*, novos veículos de comunicação, em especial a televisão), repressivas (censura, tortura) econômicas (subdesenvolvimento) e artísticas (Neovanguardas) intensificadas, sobretudo, após a eclosão da ditadura a partir de 1964.

Porém, apesar dessa recontextualização da antropofagia, encontra-se no movimento tropical, com a mesma sagacidade e intensidade, o uso da devoração oswaldiana como força anti-submissão àquela sociedade patriarcal e pró-reflexão crítica acerca da necessidade de atualização da cultura brasileira em termos nossos, sem deixar de lado o olhar perspicaz frente ao atual, ao

contemporâneo, gerando, como consequência absoluta, a quebra de uma série de oposições clássicas e o privilégio pelo embaçamento de hierarquias tão citado no decorrer deste trabalho.

De qualquer modo, em nome de uma identidade, a Antropofagia veio para desconcertar o rastro cultural deixado pela hegemonia branco-européia. Veio para reagir. E forte: destruidora, corrosiva, irônica [...]. E astuta: chegou com a bandeira justamente de uma prática ritualística rejeitada pela ética da nova civilização. Chegou para desenterrar um passado soterrado, de um lado por imposição do colonizador e, de outro, por inércia do colonizado [...] Veio, enfim, para ajustar contas com o atraso (MALTZ, 1993, p. 15).

Atraso que ainda existia fortemente na década de 60, pois os mesmos embates continuavam atravancando a maturidade criativa e a identidade artística. O poeta modernista, mais do que um mero *provocateur*, foi o responsável por provar a grande amplitude crítica que a deglutição é capaz de fornecer, aniquilando a ideia de um mero modismo importado, ou o que Caetano chamou de “panacéia” para os males nacionais, pois tanto Oswald quanto os cantores lutavam por equiparar essas pulsões naturais com os avanços das imposições contemporânea.

A contínua reciclagem da antropofagia em períodos literários posteriores, com destaque para os poetas marginais, que será apresentado no seguinte capítulo, comprovará que ela continua sendo um modelo coerente de avaliação da própria formação da cultura nacional como conciliadora de interesses discrepantes, cumprindo seu papel de mediadora de impasses.

2.4 Deglutição: a aspirina ou a cura?

“O sonho acabou
Quem não dormiu no *sleeping bag* nem sequer
sonhou”

Gilberto Gil

Vimos, no item anterior, que a antropofagia foi a responsável por romper qualquer orientação segundo uma perspectiva unilateral que atribuísse à nossa criação artística a posição de receptor passivo frente aos “empréstimos” estrangeiros que, na década de 60, eram também vinculados à indústria cultural.

Clamando por uma postura oposta, a teoria oswaldiana privilegiava a avaliação bilateral, em que o receptor torna-se agente e, assimilando a “influência” externa, ressalta o detalhe brasileiro com o mesmo vigor. Nossa vida artística e intelectual deveria atuar, portanto, na

mescla do aproveitamento de aspectos “bárbaros”, primitivos com a dos ultra-modernos do universo tecnológico, a razão. Com isso, nossa originalidade nativa seria, portanto, uma aglomeração de fatores estéticos de diversas origens significativamente digeridos atingindo o que Benedito Nunes (1979, p. 32) chamou de “estética do equilíbrio”. Eis, portanto, a maior contribuição dos tropicalistas no momento em que, seguindo os passos de Oswald na tentativa de emancipar a autonomia da cultura nacional, partiram da celebração irreverente de tudo, através de um diálogo constante com o outro, gerando papéis de revisionistas dos retalhos culturais.

Julia Kristeva, retomando as propostas de Bakhtin, concebe e nomeia a teoria da intertextualidade como o norte de todo texto. De acordo com essa concepção, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos” (KRISTEVA *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Portanto, cabe à intertextualidade o reinado de um gigantesco sistema de trocas, onde não há mais espaço para qualquer alegação de que determinado texto, ou qualquer outra forma de expressão cultural, seja original e independente. Ela passa a “abrir” o texto para a referência. Cada discurso, portanto, parte de um “plágio” de outros discursos em alguma extensão.

Tom Zé elaborara, a partir do lançamento do CD *Com defeito de fabricação* (1998), um termo que seria a correspondência direta para a intertextualidade: “estética do arrastão”. Segundo sua explicação, presente na contra-capa do encarte do CD, o “arrastão” seria uma metáfora para a “estética do plágio” que, “sampleando” retalhos e referências, partiria de uma reciclagem da sinfonia cotidiana do lixo civilizado pela reconfiguração de detritos simbólicos, gerando um conflito dinâmico de estilos e vozes. Admitindo um esgotamento geral nas artes, o cantor conclui afirmando não existir mais compositor autoral original, e sim a “era do plagiocombinador, processando-se uma entropia acelerada” que atua a partir de apropriações de uma rede de alusões a outras composições, textos, estilos e gêneros.

Embora Tom Zé tenha admitido, inúmeras vezes, que nunca lera Oswald e sua teoria da deglutição, não há como não sugerirmos o arrastão ser uma atualização da antropofagia e sua proposta de receptividade e escolha crítica frente às supostas influências. Assim como a intertextualidade e a devoração cultural, o “arrastão” também reconhece aquilo que Perrone-Moisés afirmou: “a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo”.

A partir dessas constatações, podemos crer que, com o Tropicalismo, as questões de propriedade e originalidade esvaem-se completamente. Com a atuação a partir da reciclagem, a ênfase pela singularidade torna-se impertinente. Se o que importa agora é destacar de que forma as fontes foram reutilizadas e repensadas, ou “plagiocombinadas”, cuja ressonância passa a ser assimilada através de um confronto produtivo com o “outro”, sem que haja estipulações de hierarquias valorativas, entende-se, dessa forma, a recontextualização da antropofagia, no contexto brasileiro, inaugurando essa rede de relativizações de imperativos em que o novo já não existe como proposta norteadora. “A antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95). Foi com ela que os artistas, já em meados da década de 60, enterram a utopia e a crença no futuro como rendição, tão presentes nas vanguardas precedentes.

Esse fato é o objetivo da constatação de Haroldo de Campos ao afirmar que o momento cultural em que vivemos, que se iniciara desde os anos 60, é “pós-utópico” em oposição ao período utópico, aquele direcionado pelo “princípio-esperança”, programático, coletivo e que “permite entrever no futuro a realização adiada do presente, que anima a suposição de que, no limite, a ‘poesia universal progressiva’ possa ocupar o lugar socializado do jornal” (CAMPOS, 1997, p. 265). Vimos que o espírito que seduziu as preferências estéticas da modernidade, manifestados metaforicamente nas vanguardas, e que, segundo Habermas (1989, p. 86), caracterizam-se como “[...] invasoras de territórios desconhecidos, expondo-se a riscos e surpresas, experiências de choque, conquistando um futuro jamais ocupado”, reuniu as regras e ditames estéticos em prol do coletivo em um ambiente favorável no país (Brasília, luta de classes, desenvolvimentismo) que refletia o momento de otimismo projetual.

Porém, a partir do final de década de 60, a decepção de tomadas políticas redentoras, a intensa ambiguidade no processo de industrialização nacional, a utilização da técnica como instrumento de castração em todos os níveis, a frustração pós AI-5 colocaram a crise como fator principal e oficializaram o esvaziamento da função utópica tanto nas artes, quanto na política e no comportamento. Ao contrário do que pretendia Ezra Pound com seu *make-it-new*, já não existe um lugar para a exacerbação do grande ideal romântico em que a ânsia pelo traço distintivo gera aquela crença no porvir. A partir dos tropicalistas, é ressaltada uma constante mixórdia como panorama de um jogo de não apelo ao radicalmente novo. Daí compreende-se a eleição da

pluralidade, mediania, juntamente com uma “refacção programada de estilos pretéritos”, segundo Bosi (2001, p. 173), como força de relativização da tradição e da inovação.

É interessante notar também que, já naquela altura, existia uma pré-consciência da força do *make-it-new* associado à descartabilidade de todas as coisas dentro do sistema consumista, o que fez com que, segundo Carlos Felipe Moisés (2007, p. 55), a arte moderna não conseguisse se imunizar dos efeitos dessa degradação do singular a todo custo. Com isso, nos dias atuais, sob o domínio tecnológico, “[...] do *diferente* a todo custo, da banalização do novo, [...] assim como da dominação sem fronteiras, são ao mesmo tempo a prova e a causa, assim como a justificativa para seguirmos obedecendo, sem hesitar, à ordem formulada por Pound”.

O conceito de “novo pelo novo”, objetivo que se destacou na modernidade, passa a ser associado, no decorrer da década de 60, ao progresso tecnológico tão aclamado pelos militares, bem como ao consumo em massa e se torna o carro-chefe para uma estratégia de não tornar os produtos obsoletos, uma atitude sabiamente articulada pelos centros de poder da sociedade capitalista. Segundo Marshall Berman (2007, p.123),

[...] tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. ‘Tudo que é sólido’ – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros [...] tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, [...] a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante [...].

Assim, o que está na raiz do desenvolvimento da sociedade de lucros é exatamente o novo como um eterno fetiche, “[...] segundo o qual toda novidade é intrinsecamente boa, supera e torna obsoleto o que havia antes” (MOISES, 2001, p. 167), ou seja, a necessidade incansável de inovar simplesmente para manter os negócios à tona e iludir a massa consumidora. Daí Oiticica (2010, p. 03) afirmar que “pintura passou a ser pet da burguesia conservadora”. Esse fato, como veremos no próximo capítulo, será um dos eixos fundamentais do que Messeder Pereira diagnostica acerca da reorientação cultural ocasionada pelos poetas marginais e que ele intitula de “antitecnicismo”, o que nos remete, por extensão, à problemática principal do estudo realizado por Alfredo Bosi (1977, p.142), “Poesia e resistência”: “ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes?”.

A partir dos tropicalistas, portanto, há um enfático despedaçamento que será colocado em discussão através de uma coleta de referências cujo instantâneo é privilegiado em lugar do projeto. As manifestações do grupo baiano se esgotavam no momento em que eram produzidas. Por isso essa morte de tantas ideologias que irá rodear o comportamento dos artistas ser válida, pois condimentada exatamente pelo não intuito de sugerir ou salvar o homem pela arte. Por isso ser tão emblemática a citação de Caetano (*apud* HOLLANDA; GOLÇALVES, 1995, p. 52) em 1966 quando diz que: “Sei que a arte que eu faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a Arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma de nossas faces”.

Assim, superar o nosso subdesenvolvimento não era apresentar nenhuma nova proposta prévia ou/e projetos que resgatassem nossas raízes telúricas estigmatizadas, nosso passado tupiniquim esquecido. Nem mesmo receitar manifestos altamente didáticos para o percurso da arte nacional, passando por cima do quesito dependência e priorizando as virtualidades da forma. Transcender nossa condição histórica de país “arcaico” era efetuar uma denúncia a partir mesmo do cafona da nossa cultura, do país-cena da fantasmagoria, do sujo e do mal digerido, fundido ao que houvesse de representativo desse império que nos comprimia, ou seja, do mais avançado industrialmente. O Brasil como sensação de estranheza, descentrado:

Antes portanto de a diferença ser apenas a descrição de uma ‘crise atemporal’, ausência de manifestação do ‘horizonte do futuro’, a crise de que a diferença fala é a própria crise do pensamento revolucionário hoje, incapaz de pensar qualquer caminho em que se esboce o riso como possível manejo da realidade histórica (SANTIAGO *apud* VASCONCELLOS, 1977, p. 12).

Novamente a crise como premissa para a nova etapa de construção de relações entre arte, utopia, progresso, autor e público. Novamente a crise ante a situação caótica que sobreveio logo após o colapso do populismo e que gerou o desencanto beirando a busca por novas formas de sensibilidade, novas reformulações dentro de uma persistente presentificação e redimensionamento do indivíduo não mais inserido em um projeto de coletividade.

Os artistas começam a insistir que as verdadeiras revoluções teriam que ser transformadoras no plano da consciência e, sobretudo, da linguagem. Por isso o desaparecimento dos temas engajados, em favor dos temas da urbe alucinante e a aparente opção por desvencilhar-se da “aurora redentora”, almejada via denúncia e combate, como visto. Cada atitude agora é valorizada pela recriação e pela descentralização. Nada mais ilustrativo que nos referirmos,

novamente, à canção “Alegria, alegria”. Aquele “sem lenço, sem documento” torna-se mais que sugestivo para a exemplificação do redimensionamento das novas preocupações e da remodelagem da relação do homem com o mundo, ou, de acordo com Veloso (MORAES, 2006): “aquelas palavras que abrem a canção [...] dá logo aquele destaque da individualidade, porque o cara tá andando, não tá compromissado com nada, mas tem um, existe um impulso de mudar o mundo, uma atração pelas organizações que queriam mudar o mundo”. A subjetividade, a ênfase nas questões existenciais, a completa inexistência do “princípio-esperança”, da dispersão/fragmentação tanto ética, quanto estética vão ser os carros-chefe para a geração posterior.

A partir de 67, portanto, com esse surgimento da “crise literária”, vamos nos desligando gradativamente do novo e abrindo um confronto de revitalizações, por inúmeros caminhos, cuja intertextualidade, antropofagia ou “arrastão” são os pontos em comum: um processo de revisitação do “já-feito” em uma confluência de códigos cujo descentramento é sua maior força.

A troca do novo pela renovação, recriação e experimentação na expressão artística gerará esse caos de relações e referências construtivas. A vontade intrínseca de trabalhar através da afirmação de novas relações estruturais, conjugada paradoxalmente a uma antiformalização desintegradora, será de tal forma colocada em prática na geração seguinte que a própria noção de gênero começa a ser definitivamente abalada.

Julgamos que, a partir da guinada em relação a opção de partir do diálogo da alteridade, o novo momento volta-se, segundo Haroldo de Campos (1997, p. 269), para a “pluralização das poéticas possíveis”, confirmando a presentificação, ou “agoridade”. Esta, por sua vez, com sua força de revigorar a singularidade, justifica e efervescência do surgimento de inúmeros poetas com tamanha variação de estilos e publicações. O mais relevante legado ocasionado pelo Tropicalismo deu-se através mesmo da antropofagia e seu reino da crise como aparato crítico e intertextual de construção artística.

Portanto, veremos que Cacaso coloca em questão essa racionalidade, essa “competência” frente à experimentação sem fronteiras, expondo a necessidade da troca da eterna inovação criativa por uma arte que enfatizasse as experiências individuais como fonte de resistência ao outro “novo”. Da mesma maneira, a Geração Marginal vai ser a maior representante da hibridização geral de gêneros, em uma total perda de referência envolta nesse processo de resgate e manejo antropofágico. O Matriarcado estético, bem como queria Oswald.

3. “Crise, *mon amour!*”

3.1 “Como é que é meu caro Ezra Pound?”

Gostaríamos de iniciar esse terceiro capítulo com uma citação de Santiago pertencente à apresentação do livro de Gilberto Vasconcellos (1977, p. 12) já referido neste trabalho:

O essencial é perceber que às vezes certas posturas radicais carregam em si tal dose de europeocentrismo que ao se rebaterem contra o objeto ‘brasileiro’ revolucionário, simplesmente porque não segue de perto o *modelo*, minimiza-o, a ponto mesmo de aniquilar o seu potencial guerreiro.

Santiago expõe a hipótese que traduz sucintamente todo o intuito que tentaremos ressaltar. Dentro do bombardeio de interpretações e vícios reducionistas cujo alvo aponta para a Poesia Marginal da década de 70, acreditamos que eleger esse “potencial guerreiro” seja o motivo principal para a busca de uma leitura crítica que, não se contendo apenas em repetir ambiguidades e posições não relativistas, ressalte a impressão do discernimento e invista em uma nova rede conceitual que abarque uma sedimentação maior no papel que os poetas marginais garantiram no panorama de então, expulsando qualquer possibilidade de inércia cognitiva.

A Poesia Marginal, encarada como síntese dos contrários, dilacera e consolida o que havia se iniciado anos antes no Tropicalismo. Os poetas dessa geração relativizam completamente o binarismo radical então emergente – vanguardas *versus* engajamento - e exigem que outras formas de abordagem sejam imperativas. Dentro desse universo em que a mescla crônica reina, almejaremos a busca de um parâmetro crítico que encubra os princípios órfãos de elementos das análises não convencionais, empurrando-nos para uma criação de uma categoria analítica que ainda se encontra em fase embrionária.

Assim, a questão primordial – de que forma avaliar os poetas marginais? – nos transfere para um patamar de busca de saídas de compreensão dessa manifestação e não de nomeações simplistas, como as que os difama como simples etiqueta literária. A brutalidade da experiência, dentro de todo o contexto político e ideológico de castrações e, por extensão, a contaminação dos elementos externos nas poéticas revelam exatamente a luta para achar um norte e ajustar nossos

parâmetros para iluminar a profunda significação de toda uma mudança de perspectiva utópica. Os novos poetas efetuam definitivamente esse giro que enterra o ciclo da coletividade e da esperança, elegendo a força da manifestação pessoal dentro de uma produção gritantemente discrepante, irregular e radicalmente presentificada.

A entrada de novos produtores de bens simbólicos, arrastando a mesma relação ambígua com o mercado inserida no Tropicalismo, a transformação do leitor em atuante e, ao mesmo tempo, consumidor do livro-mercadoria, e o próprio questionamento das delimitações dos gêneros literários de fato foram responsáveis por, hoje, nos levar a novos percursos para investigar, no almejo mais coerente possível, as ressonâncias fundamentais das propostas tropicalistas dentro desse novo panorama.

Nesse sentido, faz-se de extrema relevância salientar o que Octavio Paz (1982, p. 229) observa em relação à poesia, sociedade e história. O autor considera que o poema “é um produto social”, pertence a um povo, a um momento da fala desse povo e se relaciona com o contexto em que foi produzido, mesmo quando o nega ou condena. Porém, ao mesmo tempo, “ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema” (1982, p. 226). Assim, o poema, sendo histórico, transcende e também faz história no momento em que se torna responsável por produzir ideologia e representação do mundo. “Se a consciência, a sociedade e o mundo são um produto da linguagem, então a operação feita pelo poema, a criação e a transformação da linguagem, é transformação do real [...]” (WILLER, 2005, p.08).

Portanto, os marginais dão continuidade ao papel inerente da atividade poética, revolucionária por natureza, por conta mesmo dessa característica dupla, de ser histórico e fazer história simultaneamente. Isto é, transformar a linguagem a fim de alterar o olhar para transformar o todo restante. A palavra, carregada de uma potencialidade latente de realização de mudança de direções e sentidos, cumpre seu papel de ir além do histórico e abre um leque para uma possível consciência da realidade que cerca o leitor.

De fato, os marginais tentaram, pelas frestas, denunciar uma enorme desconfiança do discurso de modernização do regime militar e da necessidade de vasculhar outras formas de criação poética como guerrilha estética para combater a asfixia ideológica partindo mesmo da ambiguidade e da contradição como forças-motoras da criação. Como os tropicalistas, propuseram e elegeram a atitude de incorporação como um dado estético e, sobretudo,

comportamental frente à criação de uma arte que, puramente nacional, fosse universal em seu propósito. Diluindo, com isso, funções, parâmetros, conceitos e representações tidas como exemplares e até então inabaláveis, podemos pensar até que ponto, como bem colocou Arantes (1983, p. 19-20), as diversas poéticas não começavam a enfatizar a instauração de uma “[...] nova categoria estética, tão discutível quanto a de Beleza, e que, ao contrário de se confundir com tudo o mais como pretende, esconde um perigoso aspecto iniciático?”.

O Tropicalismo, articulando seu papel de se manifestar inicialmente como a primeira tentativa consciente de impor a eliminação de limites e barreiras nos gêneros, em busca da quebra das amarras da comunicação – como ensinou Oswald – em uma época onde se oscilavam tendências opostas, elege a mescla como arma de superar bloqueios restritivos na revolução comportamental e, com isso, deixa o legado aos marginais.

Estes, por sua vez, intensificando esse processo, cujo sistema inclui, novamente, a postura anárquica em relação aos valores tacanhos, o reino de um cosmopolitismo estilístico e um embaçamento de gêneros literários e até biológicos, elege o descompromisso como forma de trabalhar a linguagem a partir de um exercício de mistura radical que arruína o automatismo elidido pelo uso comum da língua e a consolidação arte-vida como formas de superar o silêncio. O objetivo era deslocar a forma de compreensão do objeto artístico e traduzir a curtição como uma rebelião nas “microestruturas, na política do cotidiano, no plano individual e das minorias [...]” (ANDRADE, 2002, p.154). Consequentemente, aquele “pós-utópico” de que fala Campos traduz-se em um labirinto de busca de novas subjetividades em que o inacabamento traz à tona uma atmosfera que parece, *a priori*, que a própria poesia não existe mais como força literária.

Obviamente, não perdemos de vista que as produções marginais acrescentaram novos matizes, cujas características de singularização e individualização ressoam, significativamente, em enfoques distintos, pois condimentados de uma nova realidade poetizada. Porém, seguiremos o traçado lançado, mais uma vez, por Silviano Santiago em seu artigo intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano” ao também nos distanciarmos da avaliação das duas movimentações em termos de influência *versus* fonte. O crítico, ao enfatizar que tal dicotomia só faz ecoar a indigência de uma arte já pobre por questões econômicas, assim como mantém a submissão dos artistas à apropriação de modelos impostos, reduzindo-os a criar “obras-parasitas”, incita-nos a manter uma posição de avaliação apartada dessa lógica. A fonte, também chamada de

“estrela intangível”, seria responsável por manter a noção de ideia roubada, “[...] como se a verdade de um texto só pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação”. E, concluindo, cita Paul Valéry: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (SANTIAGO, 2000, p. 18-19).

É com esse intuito que aproximaremos Tropicalismo e Poesia Marginal: excitar o leitor a deparar-se com “textos escrevíveis”, ou seja, aqueles cuja leitura, ao invés de tranquilizá-lo, “[...] o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência” (SANTIAGO, 2000, p. 19-20). Da mesma forma, sempre beirando a ideia de devoração e conscientes da problematização de conceitos estanques como “unidade”, “pureza” e, como bem salientou Santiago, “fonte”, nos afastaremos de generalizações apressadas, propondo, como reafirmado durante o decorrer deste trabalho, outras sugestões de avaliação. Com isso, não fecharemos os olhos para a linguagem poética como força de transgressão, permitindo o senso crítico a laborar com maior acuidade e significância, bem como privilegiar a capacidade de transformação inerente à poesia e à forma.

3.2 “Brasil: ame-o, deixe-o ou desbunde-o”

João Adolfo Hansen (2006, p. 71), em artigo intitulado “Pra falar das flores”, inicia seu texto argumentando que, atualmente, ao citarmos os “anos 60”, “anos 70” ou mesmo “anos 80”, nos referimos a datas categóricas, como se elas justificassem repartições nítidas e evidentes e, ademais, “como se nesse período tivesse existido uma unidade cultural, estética e ideológica. Não houve nenhuma”. Se nos debruçarmos diante dos acontecimentos que ocorreram nessas décadas veremos que o que, de fato, marcou os períodos foi um entrecruzamento de diferentes formas de linguagem caracterizado pela forte irreverência e inovação nos processos de produção artística, cujo enriquecimento implicou numa composição cultural multifacetada e pluralista.

Como bem iniciou a abertura de textos selecionados no *Poesia jovem anos 70* (1982, p. 11), Heloisa Buarque de Hollanda argumenta que “a década de 70 pede licença poética e começa, de fato, a 13 de dezembro de 1968 com a edição do AI-5”. “Seria possível também dizer que, após o carnaval rápido do Tropicalismo, sobreveio a quaresma. O divisor talvez fossem os movimentos políticos de 1968 [...]” (SANT’ANNA, 1980, p. 245). Após o “susto tropicalista”

formalmente finalizado com o exílio de Caetano e Gil, o período, intitulado posteriormente de “segundo golpe”, passa a ser marcado pelo recrudescimento ditatorial, responsável, por sua vez, pelo suposto advento do silêncio e da alienação. O exemplo maior originou-se do jornalista Zuenir Ventura que, ao efetuar um balanço da década em questão, destaca o tão referido “vazio cultural” em artigo de 1971 para a revista *Visão*: “segundo Ventura [...] a década de 70 não apresentava mais o engajamento da década anterior, nem mesmo descobria um novo caminho [...] faltava-lhe inventividade em ‘como fazer literatura’” (LITRON, 2007, p. 66).

Essa mudança indiscutível de cenário inaugurou um momento de retração (1969-1973) e afetou mais ainda qualquer resquício de esperança ou tomada de poder para acionar alguma fresta para reverter o fluxo dos acontecimentos. Como vimos no Capítulo I, a censura, antes de 1968, era parcialmente restritiva¹⁶. Agora a sociedade encontrava-se em um ambiente de castrações ferrenhas. Com a tolerância aniquilada, o governo marca o período com o arrefecimento dos movimentos de resistência, forte censura nos meios de comunicação, apreensão de livros, discos, filmes, revistas, proibições de peças, arrombamentos, sequestros, perseguições políticas e uma obsessão pela vigilância como forma de prevenir aquilo que se denominava “propaganda subversiva”¹⁷. Inicia-se, portanto, a desfiguração das utopias emancipadoras e suas respectivas vertentes estético-políticas/ formais – o nacional-popular dos engajados e o esteticismo projetual-desenvolvimentista dos concretistas - começam a sofrer um abalo irreversível.

Ironicamente, por outro lado, esse é o período que se inicia com o “milagre econômico”, cujo objetivo girava em torno do desenvolvimento em atropelo, em que o Estado, representante maior da racionalização, instaura um processo de “modernização autoritária” (PEREIRA, 2006, p. 90), articulado tanto à produção industrializada quanto ao consumo de bens simbólicos em larga escala. A burguesia realiza seus deleites e adquire os tão sonhados bens de consumo

¹⁶ Embora tenha ocorrido uma série de ações de grupos guerrilheiros (os sequestros de embaixadores, por exemplo), nota-se que o fato marcante da postura de inação da sociedade perante o AI-5 foi destacável em relação aos impasses envoltos nas movimentações revolucionárias propagadas pelos estudantes e artistas no começo da década de 60. O trabalho de conscientização e participação do povo, tão almejado pelos engajados, não fora de certo realizado. Assim sendo, a sociedade tona-se mais vulnerável aos ataques da ditadura e da entrada maciça da indústria cultural.

¹⁷ Cacaso batizara o período que se abriu a partir do AI-5 como “o tempo do grande desbunde. A universidade sofre expurgos; a censura prévia e de outros tipos atingem a vida e a obra de músicos, encenadores, cineastas, escritores, editores, pesquisadores, imprensa. Muitos procuram ou são obrigados ao exílio [...]. O movimento estudantil é destroçado e posto fora da lei, induzindo a melhor porção da juventude brasileira a uma despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições” (BRITO, 1997, p. 21). A respeito da articulação do AI-5 e suas consequências imediatas conferir VIEIRA (2007).

duráveis: “Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural” (HOLLANDA, 1981, p. 91).

As transformações geradas vão alterar radicalmente o quadro artístico-cultural da década em questão e entronizar a indústria cultural como arma fundamental de difusão ideológica aliada à dissipação de valores tradicionalistas da então emergente “família brasileira”. Um poema de Cacaso (1997, p. 156), inserido no livro *Grupo Escolar*, rasteiro e de uma crítica radicalmente feroz, suscita o questionamento desse tão aclamado milagre, quando, em 1974, a economia começa a adentrar-se na chamada “crise do milagre”, pautada pela queda de ritmo de crescimento econômico e suas consequências em todos os outros setores:

REFLEXO CONDICIONADO

pense rápido:
Produto Interno Bruto
ou
brutal produto interno
?

Note que Cacaso, ao reverter a ordem das palavras anulando sua referência original e reconfigurando o campo semântico, clama pela participação ativa do leitor em reorganizar não só os vocábulos, mas também a capacidade de manter o olhar crítico sobre o país e ampliar o horizonte poético/comportamental. Admitindo em “Produto Interno Bruto” e “brutal produto interno” o paralelismo rítmico (acento na segunda, quarta e sexta sílabas), métrico (seis sílabas) e sintático das palavras como um “reflexo condicionado”, isto é, como um questionamento proposital gerado pela disposição consciente das palavras, o poeta mineiro também lapida a grafia, escolhendo “brutal” (desumano, incivil) no lugar de “bruto” (em termos econômicos, que ainda está sujeito a deduções) e transformando as iniciais do P.I.B., índice que representa a soma (em valores monetários) de todos os bens produzidos de uma determinada região por um determinado período, em letras minúsculas o que acarreta, como consequência, um completo conflito “silencioso” nos procedimentos de deslocamento de significados, desmistificando a realidade nacional. Vale a pena destacar as aliterações presentes nesse paralelismo (“p”; “t”; “b”; “r”) que, truncando o ritmo, entram em conflito com o imperativo exigido por Cacaso (“pense rápido”), ironizando, por completo, o ponto de interrogação tão instigante no final do poema.

Assim, a arte pós AI-5 é marcada por um achatamento e até mesmo, em alguma extensão, um aniquilamento de setores de produção de bens simbólicos de vertente crítico-contestatório,

sobretudo após 1974, com o PNC¹⁸, em que se instaura, definitivamente, o intuito de atingir o padrão internacional de qualidade, no qual a eficiência se constitui como parâmetro legitimador, engendrando um novo tipo de artista: “os intelectuais-administradores” (VIEIRA, 2007, p.202).

É dessa época grande superproduções cinematográficas (*Xica da Silva, Dona Flor e seus Dois Maridos*, etc.), enciclopédias e congêneres, teatro empresarial, um *boom* nas artes plásticas com leilões em galerias e a consagração da eficiência televisiva em nível internacional.

Da TV Globo aos ‘fascículos semanais’, passando pelo rádio e pela indústria do disco, um misto de *entertainment* e ufanismo promove a integração nacional pela via cultural. Marchinhas exaltativas do tipo ‘eu-te-amo-meu-Brasil, eu-te-amo’ [...] o sambão-jóia [...] a literatura ligeira [...] o espetáculo, enfim, da superficialidade e do consumo (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 96).

Dessa forma, ao contrário da geração tropicalista que viveu a transição de um governo populista para o autoritarismo militar, a geração 70 convive com imobilizações de projetos de transformação, bem como os efeitos drásticos daquela modernização em atropelo. É dentro das novas relações geradas pelas imposições dos meios de comunicação e indústria cultural, ou seja, dentro da crescente articulação institucional da cultura, com o controle estatal imposto pela censura, que setores jovens começarão a enfatizar saídas alternativas tanto no quesito material/institucional, quanto em relação à linguagem.

Indo ao encontro da “nova sensibilidade” internacional do *underground*¹⁹, os artistas, através da marginalização das instituições e da radicalização da gestualidade, buscam desestabilizar os valores consagrados pelo *establishment* operando diretamente na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural, refletido na experiência em forma de dispersão e subjetividade. Na impossibilidade de agrupamentos e acontecimentos de viés crítico, a arte retrai-se e a marginalidade aparece como uma alternativa, mesmo que restrita, à cultura hegemônica. A

¹⁸ Sob o regime do general Geisel, a Política Nacional de Cultura surge para lançar bases culturais que elegem o Estado como fornecedor e principal apoiador, o grande mecenas, da produção cultural, concedendo incentivos financeiros e aparatos técnicos. O mesmo Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para os intelectuais, passa, por conta de uma estratégia certa, a atuar em um terreno de alianças que chega a ser tido como politicamente desejável pelos artistas. “Ao lado das multinacionais, o Estado surge como a alternativa melhor aparelhada, tendo-se em mente a fragilidade do capital privado nacional que investe no campo da cultura” (NOVAES, 1980, p. 39). Destaca-se, nesse período, a atuação da Embrafilme.

¹⁹ O começo da década de 70 é também marcada pelo ápice da onda contracultural no Brasil, cuja primeira assimilação já pode ser encontrada no Tropicalismo. “Daqui e dali vão surgindo os primeiros ‘rípios’, o pessoal começa a emagrecer; a vaga irracionalista toma o corpo; o consumo de drogas faz carreira fulgurante e se instala; proliferam grupos e seitas orientalistas; um vocabulário novo e cifrado é posto em circulação; tudo em consonância com o clima evasivo e de introspecção que reina” (BRITO, 1997, p. 22).

completa fragmentação da produção, como veremos a seguir, engendrará a imediata impossibilidade/ dificuldade de enquadrá-la em uma tendência, ou até em tendências definidas.

Desses novos focos de resistência, o destaque vai para o surgimento da chamada “imprensa nanica” cujo maior representante foi o jornal *underground Pasquim*²⁰. Foi através dele que Luiz Carlos Maciel, “guru *prafrentex* [...], jornalista porta-voz da contracultura, escritor, homem de teatro, cinema e televisão” (DIAS, 2004, p. 128), divulga as ideias da voga internacional da contracultura²¹. Vale destacar também o enorme papel que a coluna intitulada “Geléia geral” assinada por Torquato Neto no jornal *Última hora* desempenhou. Polêmica, debochada e de uma acidez crítica mordaz, o poeta tornou sua coluna uma espécie de porta-voz da Literatura Marginal e, da mesma maneira que Maciel, da contracultura internacional. Além disso, surge a proliferação de revistas alternativas²²; tablóides, representando o eixo intelectual de resistência política; antologias; coleções (com destaque para aquelas organizadas por Cacaso e amigos, *Frenesi* e *Vida de artista*, por onde seus livros foram publicados); cooperativas e, sobretudo, uma rede editorial também alternativa de suma importância para as questões de resolução dos impasses de publicação vão completar o “atropelo alternativo”.

No campo específico da Literatura, que antes se encontrava restrita às coxias do cinema, do teatro e, acima de tudo, dos palcos dos festivais pelo fato de carência de facilidade de difusão de informação quase que instantâneo e coletivo – veja que a literatura não tinha um maior poder de penetração nos segmentos sociais com chances de intervenção e movimentação na vida cultural que a música, o teatro e o cinema tinham –, menos dependente de investimento estatal e possuindo relativa autonomia frente à censura, retorna e adquire papel crucial na busca de novas estratégias e articulações culturais, cujo foco paira sobre a resistência.

²⁰ A imprensa nanica desenvolveu um papel crucial na divulgação da Contracultura, porém, como bem destacou Capellari (JÚNIOR, 2009, p. 104), “[...] é claro que a contracultura chegou de uma forma mais ampla por intermédio do *rock* e da indústria cultural como um todo”. O que nos remete, mais uma vez, às discussões tropicalistas.

²¹ Um marco importante da difusão da contracultura enquanto movimento social foi a publicação do “Manifesto Hip-pie” escrito pelo próprio Luiz Carlos Maciel no *Pasquim* em 08 de janeiro de 1970. É dentro desse manifesto que Maciel elabora duas listas com duas colunas confrontando os limites da “velha razão” com a apresentação da “nova sensibilidade”. Cf. COELHO, C. N. P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RISERIO, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 39-44.

²² Para indicação, algumas revistas surgidas na época: *Qorpo estranho* (SP); *Anima* (RJ); *Alguma poesia* (RJ); *Malasartes* (RJ); *Arte-ria* (SP); *Totem* (MG); *Navilouca* (RJ) e tantas outras. O estouro de edições alternativas foi tamanho que fez Paulo Leminski afirmar: “consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas” (*apud* HOLLANDA, 1982, p. 06)

Nos períodos de crise histórica, em que a cultura como um todo está ameaçada, como nos primórdios da década de 70 no Brasil, a literatura se apresenta como o veículo mais propício para experimentações de todo gênero, [...] como pólo catalisador de exercícios temáticos ou estilísticos mais radicais, e como região definidora de vertentes em contextos confusos (NOVAES, 1980, p. 72).

Já em relação à poesia, a era “*under*” se inicia com a proliferação de livros mimeografados, xerocados, manuscritos, em *off-set* desvendando trabalhos gráficos bem diferentes dos que estavam sendo comercializados pelas editoras oficiais até então. Pessoais, improvisados e independentes, essas “mercadorias romântico-artesanais” (PEREIRA, 2006, p. 90), passadas de mão em mão, mais do que expor os valores poéticos em voga, colocam em questão uma novidade: a subversão aos meios de produção, edição e distribuição de obras por vias tradicionais, o que sugere uma não dependência dos interesses ligados ao sistema editorial e, por extensão, ao Estado.

Em 1972, esse surto poético já delimitava seus contornos na cena cultural e se adentrava, não com menor polêmica, nos debates acadêmicos e institucionais, sobretudo após 1976, quando essa poesia, agora já denominada de “marginal”, é consolidada e oficializada com a publicação da famosa e tão referida antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda.

Já no posfácio incluído na segunda edição de 1998, a organizadora relembra as opiniões reducionistas e acaloradas em relação a essa poesia jovem surgidas imediatamente após a antologia. À primeira vista, essa geração seria alvo de críticas ferrenhas tanto por supostamente aglomerar poetas carentes de qualquer espírito crítico, incapazes de articular verbalmente seus desejos, ansiedades e angústias, quanto pelos aspectos propriamente de linguagem, considerados “inferiores”, pobres culturalmente, uma “lixeratura”:

Um pouco, todos se irritaram: imprensa, professores, críticos, poetas. A academia repetia [...] que ‘aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas *sociológico*’ [...]. Havia ainda estudiosos de impostação aparentemente marxista que procuraram definir a falta de qualidade desta produção literária como um reflexo da ‘piora’ da própria sociedade, agora inexoravelmente controlada por impulsos consumistas (HOLLANDA, 2007, p. 261-262)

Esse é o roteiro com o qual Vinícius Dantas e Iumna Simon leem os poetas marginais. Em artigo intitulado “Poesia ruim, sociedade pior”, os críticos apontam no tom “coloquial” não apenas uma estratégia para torná-la mais acessível e compreensível, mas um real reflexo de

empobrecimento poético, um regresso tanto da parte dos poetas quanto dos leitores, um painel caótico e banal. Embora reconhecendo a relevância dessa nova poesia, vinculada à “história da poesia brasileira” e representando o “ponto de chegada da evolução moderna”, os poetas de 1970 teriam instaurado uma verdadeira “barbárie poética”, levando a um estado de total esvaziamento de propostas inovadoras e inteligentes. É o que se exemplifica na afirmação que se segue:

O leitor que se disponha a folhear aleatoriamente muitas páginas dessa poesia, percorrendo poetas e poemas de diferentes tendências, grupos, fases, núcleos de produção, vai averiguar a existência de algo vago e genérico, despossuído de singularidades; uma espécie de figuração poética de um fenômeno objetivo (histórico?), estilizado com descompromisso e futilidade, um certo gosto hedonista de brincar com a desqualificação da própria sensibilidade (DANTAS; SIMON, 1985, p. 54-55).

Por outro lado, parte significativa da produção marginal, longe de demonstrar aspectos de diluição e modismo, foi reconhecida posteriormente e valores criteriosos apressados e tacanhos que antes abarcavam características como o hedonismo citado, a inconsequência, ingenuidade, egolatria mediocrizada, ou mesmo a representação da diluição de uma tradição poética sólida passam a ser relativizados e reenquadrados.

Um desses críticos foi Celso Favaretto que, logo no início da década de 80, ressaltou a relevância dos poetas marginais que se empenhavam na revitalização do fazer poético. A partir da atitude de tensionar categorias antes enraizadas nas configurações de leituras de tradição modernista, esses poetas geraram, como consequência, a problematização do lugar da tríade autor-obra-público²³ no corpo da cultura atual: “A arte pós-tropicalista pretende-se contemporânea por não valorizar como absoluto o binômio construção-desconstrução, eixo da modernidade vanguardista (FAVARETTO, 1983, p. 34)”.

Da mesma maneira, Messeder Pereira (1981, p. 101) reconhece a importância das novas representações, funções, contradições e transformações que caracterizaram, portanto, um fenômeno nada totalizador e que enterrou, de fato, as receitas de estilos, delineou critérios de

²³ Antonio Candido nos esclarece em “Prefácio” para a 2ª edição da *Formação da literatura brasileira* (2007, p. 17-18) que a Literatura, vista e configurada como um sistema articulado, depende exatamente da existência desse “[...] triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição”. Por isso Favaretto e outros críticos enfatizaram a desestabilização dessa relação, pois os poetas marginais vão reconfigurar todas essas “entidades” - sobretudo o que diz respeito à continuidade da tradição - que até então era a premissa para a avaliação artística.

diferenciação, não só literários, e redefiniu o papel da intelectualidade. Perdia-se em grandes obras, ou grandes projetos ambiciosos, porém ganhava-se em complexidade e profundidade:

[...] acredito que tenha ficado bastante claro o quanto esse fenômeno é expressivo em termos de reorientação por que passou a cultura brasileira (pelo menos alguns de seus setores) no período que vai do início dos anos 60 [...] até a década de 1970. E, finalmente, [...] acho que se pode concluir sobre o quanto este fenômeno da ‘poesia marginal’ foi mobilizador e catalisador de discussões que não se esgotam, de modo algum, no plano da literatura.

Em entrevista à Revista Escrita, em 1977, em pleno fervor dos acontecimentos, Affonso Romano de Sant’Anna (ARAÚJO; NADER, 1977b, p. 04), refletindo acerca da história recente da poesia brasileira, ressalta que, a partir de 1973, inaugurara uma mudança fundamental em relação à função da literatura no contexto brasileiro, pois “já se teria consciência da exaustão a que haviam chegado as vanguardas”²⁴. Sintomaticamente, Antonio Candido (1979, p. 21), em conferência apresentada nos Estados Unidos em 1972 e publicada posteriormente, ao debruçar-se sobre as implicações que esse período suscita, percebe um deslocamento produtivo realizado pelos jovens poetas. Além de saudar a releitura de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Candido reconhece que a “grande confusão entre estes gêneros” significaria, portanto, uma relevante “queda de barreiras entre eles, para deixar surgirem as obras mais livres no futuro, o que seria saudável”²⁵.

Com o imperativo cronológico, podemos partir de uma postura de relativização de críticas tão severas como as de Dantas e Simon, uma vez que o que estava envolvido eram processos históricos e estéticos mais amplos. Essa confusão, de que fala Candido, resultou numa espécie de displicência estética, ou o tão referido “descompromisso”, “antiintelectualismo”, o qual, seguindo o resgate da lição antropofágica aberta pelos tropicalistas, restaurou a ideia que na poesia “[...] o que se fazia era abrir o leque e rever totalmente, sem exclusivismos, a lição de todos os poetas

²⁴ Heloísa Buarque de Hollanda, sempre em defesa dos poetas marginais, também reconhece a relevância dos poemas em relação aos impasses propostos e à exigência de mudanças deveras significativas na arte e no pensamento crítico, bem como na ação política e no comportamento. A poesia de 70, desmentindo o senso comum, “[...] foi extremamente atenta às crises político-existenciais da história de seu tempo, e ainda como se empenhou, em verso e prosa, em redefinir a própria maneira de pensar e viver a poesia” (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 11)

²⁵ Antonio Candido, em debate posterior, realizado no teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, em 1975, reafirma a questão da diluição de gêneros como alicerce na nova poesia. Naquela poesia de início da década, “[...] via-se um processo de transformação e fusão de gêneros literários tradicionais, por obra de autores que colocavam os elementos genéricos em contextos alternativos, misturando poesia, conto e novela dos mais diversos modos” (*apud* VIEIRA, 2007, p. 144).

[...]. O abrir a janela para todos os insetos entrarem” (NOVAES, 1980, p. 101), sem perder de vista as novas relações entre arte-vida-comportamento que a onda contracultural radicalizou.

Portanto, observando os textos dessa poesia, especialmente os de Cacaso, veremos como houve, de fato, a consolidação do deslocamento da crítica social/ política, a exacerbação de elementos contraditórios e a total descrença de valores tradicionalistas e tecnicistas, ora questionados pelos tropicalistas na sua recusa pelas formas sérias de conhecimento, ocasionando uma reviravolta naquilo que Pedrosa (2008, p. 41, grifos da autora) chamou de “tradicionais cronotopos identitários modernos [...] e de seu principal motor histórico, a ideia progressista e/ ou revolucionária de *inovação*”.

A legenda tropicalista estendeu-se em direção à “nova sensibilidade” e as ressonâncias dessa integração contaminarão inúmeros setores expressivos, em especial os estritamente estéticos na busca da presentificação e da eleição da pluralidade como forças-motoras da digestão marginal, embaçando as demandas vanguardistas e endossando uma reformulação da avaliação artística contemporânea. Por isso as tão insistentes e exaustivas presenças de dicotomias representativas, tais como cultura e contracultura, experimentação e experiência, universalismo e nacionalismo, participação e desbunde, etc. Por ora, vejamos algumas avaliações em relação ao conceito de marginalidade.

3.3 “Ser ou não ser marginal: eis a questão”

“Todo poeta é marginal, sobretudo no Brasil,
onde a poesia nunca teve mercado.”

Cacaso

O primeiro registro dessa produção encontra-se no biênio 72-73. Como marco inicial, podemos considerar, já em 1972, a publicação do livro *Preço da passagem* de Chacal. Composto de 31 folhas soltas, mimeografadas, dentro de um envelope amarelo, esse livro seria, de acordo com Silviano Santiago (2000, p. 188-189) o marco da reviravolta, do deslocamento que se operava na concepção que se tinha do poema: “este livro de ruptura que estamos procurando seria caracterizado por poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitudes coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos”.

No ano seguinte, ocorre a publicação do “Jornal de Poesia” no *Jornal do Brasil* expondo antecipadamente, embora ainda bastante restrito, um balanço sobre as correntes e tendências

poéticas em voga. Em outubro do mesmo ano realiza-se, na PUC do Rio de Janeiro, sob coordenação de Affonso Romano de Sant'Anna a *Expoesia I*²⁶, evento que “[...] pode ser considerada(o) até uma primeira oficialização da nova poesia que já entra pelo menos no circuito crítico” (LITRON, 2007, p. 67). Sobre essa exposição, um artigo pioneiro surge com o papel de realizar um panorama teórico acerca do valor literário apresentado, sobretudo, pelas “novas” tendências expostas que, ainda sem nome específico, apareciam pela primeira vez em contraponto com aquelas de vanguarda.

Nesse artigo, intitulado “Nosso verso de pé quebrado”, o poeta Cacaso e Heloisa Buarque de Hollanda demonstram uma avaliação positiva sobre o evento, justificando que, naquela época, um acontecimento daquela natureza já era algo em si mesmo louvável frente ao marasmo cultural predominante. Porém, gostaríamos de destacar algumas considerações prévias que os críticos notaram que julgamos de suma importância para a discussão que pretendemos lançar a seguir:

A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio [...] tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. [...]. Lentamente vai se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição, o que é *certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes* (BRITO, 1997, p. 53-54, grifo nosso)

Maria Amélia Mello, seguindo a mesma trilha, retrata que, a partir das dificuldades do acesso aos meios editoriais estabelecidos e oficializados impostas ao poeta jovem, criou-se um desinteresse bilateral, marginalizando o artista e desviando o hábito por esse tipo de publicação. Com a necessidade urgente de expressão aguçada em decorrência de outros fatores externos referentes, por exemplo, à situação restritiva, o não calar-se diante de uma estrutura baseada na exclusão e imobilidade, a edição marginal torna-se a escolha fundamental, o “[...] não enquadramento no sistema, uma posição clandestina diante do público, uma negação às normas de mercado, sem concorrer com ele, mas abrindo, sem dúvida alguma, um caminho arenoso [...]” (MELLO *apud* LITRON, 2007, p. 127).

²⁶ Em diferentes espaços dentro da universidade, o evento reunia as tendências mais recentes e contemporâneas na literatura brasileira. “Pela primeira vez diversos grupos de poesia se apresentaram para um diálogo e uma mostra conjunta. Neoconcretismo, Praxis, Tendência, Violão de Rua, Poema Processo, Geração 45, Tropicalismo e exposições da Poesia Concreta Alemã complementaram a mostra que aceitou todo tipo de poesia sonora, visual e escrita” (SANT’ANNA, 1980, p. 118).

Portanto, parece-nos que Cacaso e Hollanda, assim como Mello, concebem, num primeiro momento, a opção marginal atrelada à questão editorial. Porém, o exame desta problemática que, *a priori*, promove uma miopia semântica, vai direcionar o foco dos significados para outro eixo fundamental. Neste mesmo artigo, Cacaso (1997, p. 54) afirma que ao avaliarmos a poesia marginal, “[...] nos defrontamos com um fenômeno que tem, sobretudo, valor de atitude. [...] uma busca de reconhecimento e identidade; maneira precária de dizer que estamos vivos, do que um acontecimento literário”.

E o que começa a ser destaque em todas as avaliações posteriores é exatamente a supervalorização do acontecer encobrindo qualquer outra qualidade estética ou de suposta renovação poética. Ser marginal era “não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes” (BRITO, 1997, p. 54). Mais uma vez, aquilo que Cacaso chamou de “resposta política” é o que passa a ser enfatizado, ou seja, uma argúcia para tentar desburocratizar a vida por completo e gritar por saídas, iniciativas, novos meios e procedimentos à margem que incentivassem a inventividade e, ao mesmo tempo, a comunicação crítica em tempos de sufoco, em que a palavra era sinônimo de sinal de progresso. Poesia como resistência acima de tudo. É o que veremos ao desfolharmos os sentidos intrínsecos na ideia de “poemão”, desenvolvida pelo poeta mineiro.

Por isso a classificação “marginal” ser adotada por seus avaliadores que, geralmente, se justifica por essa condição à margem da produção/veiculação do mercado. Pensando por esses termos, portanto, o título passa a adquirir um significado bastante fundamentado: “num sentido material e institucional, esta produção poética é marginal, isto é, tanto sua produção quanto sua distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras [...]” (PEREIRA, 1981, p. 41).

Dessa forma, antes de ser uma opção desejada, a marginalidade foi uma reação coerente dos poetas impelidos a imaginar distintas “saídas” para a produção e divulgação dos seus respectivos trabalhos. Inclusive, os próprios poetas tinham plena consciência dessa situação e dos impasses que o rótulo implicava. Em entrevista concedida para a *Revista Escrita*, Chacal (ARAÚJO; NADER, 1977a, p. 07) esclarece, novamente, que marginalidade não era opção: “Por base, não sei nem se ideológica ou intuitiva, eu acredito que a gente não deva fazer o jogo de editora. Primeiro porque a editora suga e se mantém em livrarias, e o povo não vai mais em livrarias, certo?”.

É preciso atentar-se que essa condição de **marginalidade institucional** foi repetidamente discutida posteriormente por inúmeros críticos, com destaque para Carlos Alberto Messeder Pereira e Glauco Mattoso. Pereira, em seu livro *Retrato de época* (1981), realiza uma discussão pioneira acerca das implicações que o descompromisso crescente com as esferas do mundo institucionalizado ocasiona na já citada tríade autor-obra-público. O crítico destaca enfaticamente a inédita e relevante participação do poeta nas diversas etapas da produção e distribuição dos seus textos, cujo resultado determina um produto gráfico pessoalizado, artesanal e integrado. Esse fato tangencia algumas vantagens: além de conceder uma total liberdade de criação, a poesia é modificada em seu alcance social. Ela deixa as prateleiras e sai para as ruas, mudança que se valida na própria distribuição feita de mão-em-mão e no prosaísmo tão presente nos poemas. Assim como bem explicita Cacaso ao enfatizar que cultura deixa de ser “algo apartado e alheio à vida, para recuperar seu posto e significado na continuidade viva da experiência social” (BRITO, 1997, p. 25), e reinsere seu poder de transformação, reenquadrando o papel tradicional do artista, do público e da obra. É exatamente o que Célia Pedrosa (2008, p. 45-46) reconhece ao afirmar que, a partir da forma de produção e distribuição dessa poesia,

[...] se exercitava uma tentativa, não se importa se bem-sucedida, de colocar a poesia ao alcance de um público não especializado, diferenciado, que funcionava assim, como mais uma estratégia de esvaziamento dos padrões convencionais de excepcionalidade estética, individual e/ou grupal.

Com isso, essa questão de marginalidade institucional e material engendrara o dado mais importante nessa conjuntura toda para Pereira: ela envolveria não somente o fato da criação de uma produção paralela, mas sim o surgimento de um **sentido** para o conjunto de atividades dentro dessa produção:

Não se trata apenas de uma poesia que se produz à margem das editoras consagradas na medida em que não tem acesso a elas – ao contrário, esta experiência da editoração paralela é vivida enquanto uma experiência totalizadora, onde se revela uma lógica própria, com forte dose de incompatibilidade frente a diferentes aspectos da ordem institucional dominante (PEREIRA, 1981, p. 63).

Inclusive, a valorização do papel do autor como **produtor** não só de bens simbólicos, mas também de bens materiais, mesmo que alternativamente, ainda carece de uma reflexão mais apurada em comparação com a lógica contemporânea de produção.

Vale destacar que, por outro lado, Glauco Mattoso, em seu *O que é poesia marginal*, (1982), ao discorrer acerca dos termos “marginais” e “marginalidade”, aponta-nos para um caminho de enorme relativização que esse título relança acerca dos impasses conceituais. Primeiramente, o adjetivo “marginal” se reportaria a tudo aquilo que não se enquadra em um padrão estabelecido. Assim, todo autor ou poeta que não se encaixa nos padrões usuais de criação ou veiculação de sua obra poderia ser caracterizado como marginal. Em seguida, Mattoso, problematiza com muita propriedade essa questão em outros setores ao nos remeter a, no mínimo, cinco pontos de vista, relativizando por completo esse rótulo que, aparentemente, suscita uma conotação precisa e particular: marginalidade em relação a: 1) ideologia/ comportamento; 2) proposta artística; 3) conjuntura política; 4) contexto cultural; 5) mercado.

Não há, portanto, para o autor, uma homogeneidade prática ou teórica dentro da Poesia Marginal, nem mesmo nos termos institucionais, tão bem embasados teoricamente por Pereira²⁷. Segundo ele, a marginalidade institucional sempre existiu não só no nosso país. As dificuldades de publicação de alguns poetas modernistas, com destaque para Manuel Bandeira, seria a comprovação disso. Portanto, não existiria um trabalho coletivo orientado e posicionado contra ou a favor de algo. Assim sendo, o traço comum dessa poética está mesmo na “desorganização, desorientação, desinformação, despreocupação e descompromisso” (1982, p.26).

Portanto, parece-nos que não existe a possibilidade, *a priori*, de enquadrar essa poesia como um fenômeno estritamente literário, desconectada de outros aspectos exteriores. Cabe, contudo, perguntar-nos se essa chamada “resposta política” às adversidades reinantes como caracterizou Cacaso e tantos outros e que gerou essa rede alternativa de publicação e distribuição se enunciava também através de conteúdos e formas poéticas; se os poetas vislumbravam alguma experiência de linguagem nova, traduzida em outras relações estéticas e éticas ou se, simplesmente, o que reinou, a partir da avaliação dessa expressão “jovem” como um fenômeno especificamente literário, foi a total impossibilidade de definição criterial.

²⁷ Outro artigo intitulado “Um (autor) marginal acima de qualquer suspeita” de Maria Amélia Mello e publicado na *Revista de cultura Vozes* (1974), também enfatiza conotações de suspeição quanto ao tipo de marginalidade dos poetas. Para a autora, não existia somente uma resposta política urgente para subverter a lógica editorial reinante e, acima de tudo, as restrições devido à censura. Existiriam, portanto, três níveis de publicação marginal, a saber: a) O autor, por falta de opção, publica e distribui seu próprio trabalho; b) O autor vincula-se a uma editora comercial e obriga-se a restrições com o intuito de promoção e prestígio; c) Por ideologia, edita seu livro por um processo a parte. Dessa forma, uma *escolha* poderia ser arbitrária ou não. Portanto, essa marginalidade institucional também se enquadraria numa posição conceitual completamente relativizada. Cf. LITRON (2007, p. 127-133).

Tal questionamento sobre uma teórica definição dogmática dos traços essenciais em termos de linguagem dessa nova poesia não pode ser respondido categoricamente, porém nos relança a frente de um interessante e intrigante debate, o qual será concluído por novas sugestões valorativas. Essa situação então inédita de não mais contar com o apoio editorial e, sobretudo, com o sistema de interesses e promoção e ele ligado, indicou uma situação de carência de necessidade de seguir as implicações de critérios estéticos estabelecidos e hegemônicos. Com isso, evidentemente, como bem destacou Cacaso (BRITO, 1997, p. 19) “o poeta é levado a um descompromisso crescente com outras esferas do mundo institucionalizado, o que pode ter implicações propriamente literárias e de concepção”.

Veremos que essas implicações recorrentes da precocidade do restrito e restritivo sistema editorial brasileiro da década de 70 traduziram-se em modificações consideráveis nas concepções poéticas emergentes ao tensionar dicotomias antes intocáveis, gerando um território complexo e minado em termos de avaliação crítica e teórica, exigindo um olhar particular e o ajuste de lentes de apreciação estética focalizadas, dessa vez, por uma visualização de um outro conceito do literário. O “surto da indagação” de que fala Cacaso, em conclusão parcial após a realização da *Expoesia I*, será nosso guia para propor novos terrenos de sedimentação avaliativa.

3.4 A poesia de pé quebrado

“No lado da crítica, do comentário sobre literatura, o fenômeno evidentemente foi a debate. [...] Houve muito vozerio, muito dedo em riste, muito palavrão, muito bate-boca em muitos deles.”

Flávio Aguiar

“O assunto literatura e poesia marginais é desses que nasceram fadados a suscitar polêmicas e controvérsias. Existe entre nós algo que se possa chamar de poesia marginal? Não existe?”

Cacaso

Um dos traços que marcaram essa poesia marginal foi sua capacidade de aglutinar duas gerações intelectuais, ou seja, grupos com contextos, vivências e impressões particulares, os quais Messeder Pereira (1981, p. 34) intitula “testemunhas” e “herdeiros”, isto é:

De um lado, pessoas que não apenas viveram intensamente os anos 60 [...] mas que já produziam poesia neste momento; de outro, um grupo que ingressa de modo mais sistemático no mundo da produção cultural [...] se não apenas nos anos 70, pelo menos nos período pós-68, ou seja, numa conjuntura política, econômica, cultural marcada por profundas transformações.

Esse fato, além de problematizar definitivamente o título “geração” concedido para esses poetas, nos chama a atenção para um aspecto de suma relevância. A maneira de vivenciar as experiências das respectivas décadas com diferenças significativas em todos os aspectos - político, econômico, social, comportamental, cultural, etc. - vai ser espelhada no próprio trabalho poético de cada um, seja na linguagem utilizada, seja na temática abordada ou mesmo no tratamento dado às questões emergentes. Com isso, a leitura dos poemas vai revelar a existência de um material vigoroso que extrapola, de muito, fundamentações teóricas tradicionais, sobretudo quando a ênfase recai em pontos de avaliação literária/ estética. Com tanta heterogeneidade, qual seria o dado unificador dos grupos e/ou autores e suas experiências literárias tão distintas?

De imediato o que foi explicitado e caracterizado foi a atração dessa poesia dita marginal para o plano de elaboração literária uma matéria advinda da experiência vivida pela juventude brasileira e pelos artistas que participaram nos questionamentos das propostas de mudança da amplitude artística no decorrer da década de 60. Os tais livrinhos mimeografados aparentavam, no decorrer de suas páginas, o desapego às normas consagradas e desgastadas da comunicação poética, revelando uma menor radicalidade nos projetos e a tão enfatizada completa falta de coerência estilística como puro reflexo da desintegração interior do poeta que, agora, registra os *flashes* dos acontecimentos no imediatismo da vida cerceada pelo sufoco, num instante quase abrupto do bate-papo cotidiano, numa completa simbiose da arte com a vida.

Esses poetas, portanto, buscavam, à primeira vista, uma poesia cujo ideal abarcasse o abuso da informalidade, inventividade e espontaneidade, continuando o trabalho com a linguagem em retalhos referenciais alegóricos. Porém, se considerarmos a mínima leitura da emblemática antologia *26 poetas hoje* (2007), as contradições começarão a se esboçar. Heloísa Buarque de Hollanda, selecionadora e organizadora do livro, nos fornece de imediato no prefácio algumas pistas para uma leitura das poéticas da geração de 70 ao destacar duas características fundamentais no plano específico da linguagem e que foram, posteriormente, retomadas diversas

vezes por outros estudiosos: 1. a clara recusa tanto da literatura classicizante²⁸, quanto das correntes experimentais de vanguarda; 2. “num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se para o modernismo de 22 [...] merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura” (HOLLANDA, 2007, p. 11). Podemos incluir também nessa “retomada” das conquistas modernistas de 22 o poema-piada satírico e a força crítica do humor tragicômico, irônico.

Seguindo a trilha traçada por Heloísa, o que se nota nas entrevistas promovidas pelas revistas de literatura da época é um certo reconhecimento literário cujo foco gira em torno de uma série de procedimentos de *recusa*, principalmente, ao “antilirismo” cabralino e o “cerebralismo concretista”, considerados construtivistas, ou seja, entendidos como recursos poéticos que visam à exploração racional e objetiva da linguagem e, ao mesmo tempo, afastadas da realidade imediata vivida pelo poeta, bem como do improvisado e da gratuidade. Assim, o tal “vilão da história” de que fala Costa Lima (1976, p. 06), isto é, o traço comum em todos eles, seria a negação das experiências formalistas e da recusa sistemática dos anseios programáticos das vanguardas, além da insistência do recuo a características do modernismo de 22.

É o que examina José Guilherme Merquior, em entrevista concedida a Maria Amélia Mello (1977, p. 19). Embora reconheça que a nova poesia indicava um novo momento estético que não é mais modernista, nos exemplifica, novamente, a “novidade” a partir da recusa clara:

Considero uma poesia muito viva, por dois motivos básicos: primeiro, porque era uma poesia liberta de tudo que eu considerava estreiteza, dogmatismo das vanguardas [...] e, segundo, porque era uma poesia que se afastava velozmente do cabralismo [...] a vontade de fazer uma poesia [...] menos purificada, menos decantada, menos classicizada do que Cabral fez.

Até mesmo Dantas e Simon (1985, p. 53), já referidos neste trabalho e críticos ferrenhos e acalorados da nova poesia, reconhecem, porém pejorativamente, que “programaticamente, a contribuição da poesia marginal foi escassa: limitou-se a proclamar o autoritarismo das vanguardas e da tradição intelectualista ligada a João Cabral [...] e a reivindicar um ‘recuo estratégico’ à poesia modernista dos anos 20”²⁹.

²⁸ Em debate concedido para a *Revista José* (1976), logo após a publicação da antologia, Heloísa esclarece que, por ‘literatura classicizante’, se referia a “Cabral e Drummond”, justamente por “oposição a tal atitude mais irracional, mais espontânea, menos teórica e contra-intelectual” da nova poesia (LIMA et al., 1976, p.08).

²⁹ Affonso Romano de Sant’Anna, embora posteriormente proponha algumas linhas de avaliação estética, também pautou sua avaliação da poesia jovem dos anos 70 enfatizando somente seu caráter de recusa em diversos aspectos.

Justamente por essa insistência nos permitimos fazer certos reparos à interpretação do fenômeno, assim como bem elucidou Ana Cristina Cesar (LITRON, 2007, p. 168) ao questionar esse mesmo critério tão problematizador: “Há consenso neste ponto: a nova musa proclama a falência das vanguardas. Mas e a face iluminada, como se apresenta?”.

Primeiramente, no debate já citado concedido para a *Revista José* (1976), em que Hollanda esclarece o que seria, a seu ver, “literatura classicizante”, Jorge Wanderley rebate afirmando ser um erro essa oposição, pois a antologia não representaria, de forma alguma, uma unidade hegemônica e bem situada, mas sim uma “ilha de um amplo arquipélago da poesia jovem atual” (LIMA, 1976, p. 04). Dessa forma, para o autor, não haveria plataformas definidas de julgamento algum, visto que Cabral apareceria em Zulmira Ribeiro Tavares e em José Carlos Capinan, assim como o traço formalista, que estaria presente em Chacal e, sobretudo, em Torquato Neto e Waly Salomão, cujo objetivo de experimentação radical de linguagens inovadoras como “estratégia de vida”, colocava o fator técnica em uma posição ambígua. A própria revista *Navilouca*, segundo Hollanda (1981, p.91), mostra-se

[...] o oposto da opção pobre e artesanal da produção de mimeógrafo que lhe é contemporânea. Uma diferença que se faz principalmente pela exigência da informação e do rigor, herança concretista, e de algumas sugestões que daí advêm, como a preocupação com as linguagens industriais, o trabalho sobre as relações intersemióticas, a valorização dos aspectos gráficos e visuais e o extremo apreço pela informação teórica e cultural [...].

Dessa forma, é de se notar que, embora alguns poetas questionem assiduamente e outros, por outro lado, satirizem, ironizem ou até recusem, em alguma extensão, o formalismo e seu então considerado esvaziamento cerebral, ainda é possível encontrar essas características entremeando alguns poemas. Uma declaração de Cacaso é mais que representativa para essa questão. Em debate intitulado “Treze poetas impossíveis apresentam a *Ebulição da Escrivatura*”, publicado no *Jornal do Brasil* (LITRON, 2007, p. 327) em 1978, o poeta declara: “gosto de ser espontâneo, mas sei que meu troço é trabalhadíssimo. Eu é que sei o que trabalho minha espontaneidade. Mas sempre que posso improvisar um versinho, não perco a oportunidade”.

Por outro lado, muito já foi argumentado acerca da avaliação dessa poesia como um simples *revival* modernista, ou o tal “recuo estratégico”. Diversos teóricos já se dispuseram a

Para o crítico, o que os poetas teriam em comum seria “[...] em princípio, a desrepressão em todos os níveis, mas basicamente no estético, ou seja, contra a repressão formalista das vanguardas”. Cf. ARAÚJO; NADER (1977).

reverter essas afirmações, pautando-se em inúmeras distinções em relação ao movimento de 22. Sebastião Uchôa Leite já afirmara ser a suposta retomada relativa, pois em 22 a poesia era “[...] voltada para o coloquial, mas com um sentido de objetividade muito forte, enquanto que nesta [...] é a tônica da subjetividade que é forte” (LITRON, 2007, p. 191). Merquior (MELLO, 1977, p. 22), em entrevista já citada, seguindo a mesma trilha, argumenta que “[...] definir a poesia de hoje pensando em 22 é um erro de perspectiva. Claramente, por seus temas e preocupações, estes poetas se referem aos problemas de hoje, à nossa década, ao nosso tempo”.

A suposta retomada da coloquialidade e do cotidiano seriam de fato resgatados, porém com uma roupagem completamente contemporânea, preocupada em debater questões pertinentes ao Brasil setentista. Além da diferença contextual, as circunstâncias políticas agora passam a ser experimentadas como fator de interferência e/ou limitação da vida rotineira e, por extensão, da expressão poética, isto é, “[...] um modo de representação da experiência cotidiana que a trazia para o texto como matéria bruta, mais do que matéria lapidada” (VIEIRA, 2007, p. 182).

Nesse sentido, nas palavras de Bernardo Vilhena (LITRON, 2007, p. 265), pertencente ao grupo Nuvem Cigana, as novas imposições pós-64 concernentes à indústria cultural e ao processo de modernização bárbara, contribuiriam para “[...] destruir um cotidiano romântico que existia no Brasil, um país amoroso [...]. Então não é simplesmente retratar o cotidiano, é você devolver o cotidiano da maneira que você sente”. Esse cotidiano obscuro, “desacreditado”, é reavaliado e, por extensão, é apresentado esteticamente com outra função, como bem esclarece Francisco Alvim (*apud* LITRON, 2007, p. 48):

Mas nem tudo é piada nos meus poemas, e se houver piada é bem diferente da piada modernista. Porque a piada modernista era uma piada auroral [...] a minha coisa é doentia, não deu certo, o país é este que a gente vê aí [...] então não é algo que me faça rir. Ou, se me faz rir, é com riso torto.

Vê-se que essa descrença em relação ao país e às possibilidades de reverter a vulgarização do cotidiano através da poesia também vão estar intrinsecamente conectadas com o ceticismo em relação ao futuro e à própria modernidade e, com isso, a total carência da função da linguagem como uma alternativa para a construção de um programa estético, o que difere completamente das intenções dos modernistas no começo do século. Retomaremos essa questão no próximo capítulo.

Por fim, a própria Heloísa (2007, p. 263, *grifo nosso*), em posfácio publicado para a segunda edição da antologia em 1998, em tons de *mea culpa*, esclarece que “seria também irresponsável de minha parte repetir a façanha de defini-la como uma reapropriação do modernismo, como fiz na introdução da Antologia, revisitando-a hoje como um antecedente do pós-moderno”. E, admitindo ter sido ela mesma vítima “natural” da autocensura, conclui: “Portanto, o que, na realidade, unia aquele sem-número de poetas & poemas era uma *aguda sensibilidade* para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político que viviam”.

Dessa forma, concordamos, mais uma vez, com a observação coerente de Ana Cristina César (*apud* LITRON, 2007, p. 49), em artigo publicado no *Jornal Opinião*, em 1976, intitulado “Nove bocas da nova musa” acerca da nova poesia, que ela nomeia de “musa morena moça”:

Mesmo uma mostra pequena de poemas dá a perceber a impossibilidade de reduzir dogmaticamente a certos traços a musa morena moça [...] a própria mescla estilística não é norma e um mesmo poeta não se nega poemas de dicção pura e tom nobre lado a lado com outros em que o tom coloquial impera [...] No choque entre os poetas, comparece tanto a contenção, a brevidade e o inacabamento [...] como o ‘excesso de palavras’, o derramamento sem pudor [...].

Com tudo isso, parece-nos que em termos literários, de avaliação estética, a problematização do termo “marginal” ainda suscita armadilhas perigosas e supostamente insolúveis, ou como bem destacou Pedrosa (2008, p. 47), leituras que fornecem “não parâmetros de excepcionalidade, nem formas identitárias diferenciadas, mas questões em comum”. Enclausurados na fragilização da avaliação, alguns críticos passam então a considerar as especificações em termos de linguagem completamente vinculadas a um processo cultural, marcado, sobretudo, por um certo “sentimento de geração”, uma “perplexidade” ou, como colocou Hollanda, uma “aguda sensibilidade”.

Mais uma vez, retornamos a Carlos Alberto Messeder Pereira que, em seu livro *Retrato de época: poesia marginal anos 70* (1981, p. 67), nos fornece uma tentativa de avaliação coerente sobre o tema. Como já mencionado, o crítico refere-se a “marginal”, inicialmente, a produção do objeto livro, fora dos padrões normais de produção e distribuição. Porém, em termos literários a marginalidade encaminha-se para outro critério de valoração. Vejamos esse trecho:

[...] percebo, cada vez com maior clareza, a impossibilidade de pensar este fenômeno da ‘poesia marginal’ dentro de um quadro apenas literário; transformações extraliterárias, mais propriamente culturais, desempenharam um papel fundamental no sentido de possibilitar o seu surgimento e lhe dar uma enorme especificidade, a ponto de constituirlo numa resposta extremamente particular ao problema geral [...]

Dessa forma, o autor enfatiza que a chamada poesia jovem produzida nos anos 70 precisava ser avaliada e pensada como um **fenômeno cultural**, expressivo em termos de reorientação crítica no debate cultural que englobava tanto fatores inseridos nas transformações político-sociais internas, quanto dos movimentos internacionais de contestação da juventude, ou seja, as ideias da contracultura e, em especial, sua “versão” nacional, o desbunde³⁰. Portanto, os três eixos fundamentais presentes nos debates culturais entre 1950-70 sofrem uma rotação de ângulo, tendo no Tropicalismo seu ponto medial.

Sendo assim, esses três focos, segundo Pereira, giram em torno da relação entre: 1. arte e tecnologia, cuja desconfiança baseia-se no questionamento das chamadas “formas sérias de conhecimento” - tecnologia, modernização e a noção de progresso e, sobretudo, da “forma séria de conhecimento por excelência”, que é a Ciência, usadas como instrumentos claros de dominação e repressão, cujo resultado engendra o desbunde, visto como símbolo da crise ocidental, cujo estilo de vida era baseado no “hedonismo, ludicidade [...] ao lado de uma forte erotização das relações sociais” (PEREIRA, 1981, p. 89), etc.; 2. engajamento político-cultural, cuja derrota dos projetos políticos de transformação social, bem como o achatamento das possibilidades de discussão pós-68 – incitando à clandestinidade e à luta armada – geraram um redimensionamento da experiência do cotidiano, como já tratado anteriormente; 3. arte/teoria, em que a derrota do pensamento de esquerda aliada às posturas contraculturais de recusa ao discurso de qualquer pensamento institucionalizado, desenvolveram uma postura anti-intelectualista, “[...] não no sentido de rejeitar qualquer forma de atividade intelectual [...] mas no sentido de se precaver contra uma utilização ‘retórica’ da atividade intelectual” (PEREIRA, 1981, p. 92).

Em suma, o antitecnicismo, a politização do cotidiano e o antiintelectualismo eram os três eixos que norteavam essa reorientação. “É, portanto, no quadro formado por estas ideias centrais

³⁰ Cacaso (1997, p. 13), com a mesma relevância, reconhece essa impossibilidade de uma avaliação estritamente literária sobre a poesia que estava surgindo: “Pra se entender essa literatura, suas diferenças, a idéia da vida que quer exprimir, os procedimentos estéticos de que se vale, os veículos a que recorre, e mesmo seu interesse, acho conveniente aprofundar o que significou pra vida cultural brasileira o período posterior a fins de 68, 69, os novos condicionamentos, o massacre e desorganização do movimento estudantil, o controle das informações, a despolitização gradativa e segura das paixões [...]. Quando uso a palavra marginal, geralmente estou me referindo a esse tipo de literatura”.

que têm que ser compreendidos os diversos aspectos que caracterizam a ‘poesia marginal’ (PEREIRA, 1981, p. 93).

Essa “crise de confiança” crônica será o alicerce para reorganizar os valores até então hegemônicos presentes nessas relações e que passam, portanto, a beirar um terreno instável cuja recuperação não será mais possível. Por isso Pereira (1981, p. 79) admitir uma importância fundamental aos poetas marginais, na medida em que consolidam a percepção do processo modernizador como **obrigatoriamente contraditório**, onde o arcaico, antes visto e quisto como superável, passava, portanto, a ser a “[...] contrapartida necessária (em termos de uma vinculação estrutural) dos dados mais modernos. É exatamente da exploração dessa vinculação complementar e contraditória [...] que o Tropicalismo, p. ex. (sic), vai retirar grande parte de seu vigor crítico”.

De fato, nota-se o deslocamento do eixo da crítica política, antes estável e associado a uma ideia de “revolução”, e que, agora, passa a habitar as micro-estruturas, com destaque para o foco na rebeldia, no comportamento. Essa questão, desdobrada da contracultura, estará, portanto, em várias análises da poesia jovem, cujo reconhecimento paira sob uma mudança em processo, em que a conduta “alternativa”, ou a ideia do *drop out* era tão criticamente importante. Cacaso (1997, p. 54), inclusive, afirma, categoricamente, que os critérios “[...] propriamente literários de avaliação passam para um segundo plano” para nos atentarmos, primeiramente, a “um fenômeno que tem, sobretudo, valor de atitude”, pois “estar fazendo poesia é mais importante que o produto final”. E esse destaque comportamental, iniciado pelos tropicalistas, era novo.

“Assim, para Cacaso, o importante era criar, fazer resistência [...]. E a resistência, para ele, estava exatamente no conjunto, no pensar junto e trabalhar em grupo” (LITRON, 2007, p. 81), porém, não mais em termos de coletividade. Não há, portanto, como não vincular todo esse fenômeno cultural de que fala Pereira com a ideia do “poemão” criada pelo poeta mineiro.

Embora Cacaso reconheça algumas características em termos de linguagem dessa nova poesia – “[...] uma linguagem de irreverência geral, que passa por Gregório de Matos, Oswald de Andrade, tropicalismo, kitsch, contracultura, etc.” (BRITO, 1997, p. 54) - admite que a mistura monumental de vários estilos, gêneros e ritmos destacam como fator principal o caráter disperso e a heterogeneidade e faz com que as dificuldades de se ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira sejam enfáticas. Por isso, a similaridade era uma

[...] continuidade profunda de experiência entre os poetas, que de alguma forma se manifestará na produção de cada um, com os poemas se interpenetrando, se confundindo uns com os outros, como se fossem partes complementares de um mesmo poemão que todos, sem qualquer combinação prévia, estivessem compondo juntos. A poesia um pouco como *sintoma*. (BRITO, 1997, p. 81-82)

Nota-se que Cacaso considera o poemão uma questão de **atitude**, em que não importava tanto a avaliação estética, pois assegurar a possibilidade de resistir poeticamente era privilegiado em detrimento do “vestibular literário” (BRITO, 1997, p. 324). Nesse sentido, os poemas tem “[...] pesos equivalentes [...]. Forma-se um caldeirão comum de todos, de onde todos tiram e põem, e dentro de onde não há hierarquias de apreciação formal e estetizante – qualitativa” (BRITO, 1997, p. 325).

Isso não deve levar o leitor a generalizações perigosas. O “poemão”, *a priori*, deve ser compreendido como uma sagaz atitude de despistamento, a condição necessária para a socialização do disfarce da autoria e, por extensão, estratégia poética/ política pertinente no período em que as liberdades encontram-se cerceadas. Não devemos crer que, ao encarar a autoria como coletiva ou anônima, as diferenças poéticas sejam inexistentes. O próprio Cacaso (1997, p. 324) salienta que há toda uma “escala com gradações e direções diversas. Alguns poemas são verdadeiramente originais e bem sacados [...]; outros, [...] não passam de diluição rala”. Porém, sua ênfase sempre recai nesse embaçamento poético vital para a sobrevivência³¹.

Esse aspecto, inclusive, é que será criticado por Armando Freitas Filho. Para este poeta, embora o conceito do “poemão” fosse interessante, ele só funcionava de modo virtual e representava o fruto do “ímpeto ordenador” de Cacaso. Considerando os poetas marginais muito “ciosos de suas identidades e diferenças”, Freitas Filho conclui com outra proposta: “Se Cacaso em vez de ‘poemão’ tivesse falado em poética, teria, a meu ver, acertado no alvo real [...] uma poética que, entre outras coisas, trazia a vida de cada um, cada leitor, para a poesia de todos” (*apud* VIEIRA, 2007, p. 214). Vê-se que a questão levantada por Freitas Filho remete-nos, novamente, a tal problemática concernente à avaliação estritamente literária dessa produção.

³¹ Essa ideia do poemão, ou seja, “a tentativa de ensaiar uma experiência coletiva de subjetividade e uma transformação do poema, pela escrita e pela leitura, em objeto também coletivo” (PEDROSA, 2009, p.45), embaçando a autoria também nos remete a uma forma de movimento bem distinta daquela que essa categoria costumava se referir – sem manifestos, sem receitas, sem certezas de rupturas. O que nos associa, novamente, à movimentação tropicalista.

Porém, a experiência germinada pela matéria poética que, para Cacaso, era, sobretudo, um problema existencial, revelava importantes indícios geracionais. E nisto Cacaso acertara o alvo.

Nessa ideia de “poemão”, também podemos compreender a volta de Cacaso à poesia depois de cinco anos sem escrever um só verso³²: “Em 75/76 voltei a escrever poesia por razões que não tem nada a ver com literatura, razões muito mais de desabafo pessoal e de vontade de juntar umas pessoas, fazer planos e editar coleções de livros” (*apud* LITRON, 2007, p. 86). Um poema, inserido no livro *Na corda bamba* (1978), remete-nos, claramente, a essa ideia:

CÉLULA MATER [Para Roberto Schwarz]
Unidos
Perderemos
(BRITO, 2002, p. 51)

Dedicado a Schwarz que publicara *Corações Veteranos* (1974) pela *Frenesi*, Cacaso, ao reapropriar-se da expressão “Unidos, venceremos!”, invertendo o sentido original, ressalta a ironia inserida nessa reconfiguração do campo semântico: embora, de acordo com o poema, “a união não mais faz a força”, isto é, a ideia de “poemão” vista como coletividade – aquela tão almejada pelos artistas de protesto - não mais indique vitória em tempos de sufoco, o poeta ainda acredita na validade da ação do “poemão” como sintoma, ou seja, da resistência marginal. Embora precária, a atitude continua sendo o caminho mais plausível para a superação, a “célula mater”. Interessante notar a metáfora da resistência como célula, a unidade básica estrutural e funcional de todos os organismos. O ser humano, composto por milhares de células comprimidas, é análogo ao “poemão”, composto por milhares de poéticas “engrossando o caldo” dos 70. E a imagem geral, de uma ênfase plástica genial, remete-nos ao tal embaçamento da autoria.

Vê-se, portanto, que está presente no poemão a ideia de resistência poética/ política. Não faltaram, dessa forma, associações ao estudo realizado por Alfredo Bosi (1977) sobre essa mesma resistência no contexto da modernidade. Em seu ensaio “Poesia e Resistência”, Bosi, *grosso modo*, delimita dois caminhos possíveis à poesia: 1. a colaboração com o sistema industrial; 2. maneiras específicas de objeção. Reagir diante desse quadro consiste-se partir para “[...] a forma de criação grupal [...] como produção de sentido contra-ideológico [...]” (1977, p. 144), isto é, forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. Admitindo ter a resistência muitas

³² O poeta, após a publicação de *A palavra cerzida*, em 1967, fica cinco anos sem escrever, retornando, posteriormente, já pela *Coleção Frenesi*, com *Grupo Escolar* (1974).

faces, Bosi, em grandes linhas, destaca a expressão afetivo-confessional e o humor como os principais recursos que a nova poesia brasileira dos anos 70 pôde encontrar. Por isso ser tão notável Cacaso afirmar: “O poeta não pode ser usado, velho, ele tem de resistir. A poesia moderna é toda resistência” (LITRON, 2007, p. 333). Diferentemente do conceito de “poesia engajada”, a alternativa visa a luta “[...] quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana [...]; quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (BOSI, 1977, p.146).

Com tudo isso, se pensarmos no sectarismo generalizado e predominante na atmosfera cultural de então, ou o que Cacaso chama de “partidos políticos na poesia brasileira” (LITRON, 2007, p. 330), ranço remanescente do binarismo de criação artística presente na década de 60, a poesia marginal concedeu uma contribuição decisiva para combalir aquele quadro marcadamente radical. Diferenças salientadas, os poetas empenhavam-se numa mesma luta, revitalizando o fazer poético, desintelectualizando a linguagem e o comportamento, bem como reconfigurando, através do mercado alternativo, novas formas de apropriação e questionamentos em torno de parâmetros estáveis de teorização e avaliação literárias.

Aquela poesia, intrigante tanto pela sua quantidade, quanto pelos inúmeros traços paradoxais foi, erroneamente, considerada bem humorada e “fácil”, porém, se desfolhado seu núcleo central e suas nuances, reconheceremos que “[...] em cada poema, piada ou rima se pode encontrar um elo da experiência social da geração AI-5, uma geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história” (VIEIRA, 2007, p. 236-237).

Porém, para a compreensão do quadro propriamente literário, vamos tentar não buscar uma unidade, mas reconhecer, como fez Hollanda (2007, p. 260) em seu posfácio, “[...] o claro direito ao dissenso” que essa poesia esboçou, com um ecletismo gritante, tanto temático, quanto formal e até mesmo ético. Repensaremos, assim, o modo de atuação da Poesia Marginal vinculada aos recortes ocasionados pelo Tropicalismo e sua atuação em desestabilizar conceitos tradicionais de recepção estética, bem como parâmetros de valoração crítico-construtivo, em parte pela revitalização da antropofagia oswaldiana e pela absorção das ideias contraculturais e, por extensão, a tal descrença crônica.

Nosso contraponto não leva em consideração a avaliação de tantos críticos, incluindo o próprio Cacaso, da poesia jovem como um fenômeno cultural, geracional, nem mesmo a

desconsidera. De acordo com Sant'Anna (1980, p. 254), “[...] essa fase pós-vanguarda demonstra a mutação das formas artísticas que se inter-relacionam com as mutações políticas e sociais”. Assim, é impossível excluir o teor de resistência nas poéticas marginais, da mesma forma que é delicado o caminho em não reconhecer referências contextuais e a reapropriação de algumas técnicas modernistas, bem como a utilização racional e formalista da linguagem. A própria Débora Racy Soares (2003, p. 40), ao iniciar as análises do poeta em questão, em sua dissertação, enfatiza “[...] ser impossível desconsiderar o contexto histórico que aparece, ora de maneira mais velada, ora mais manifesta, em toda a sua produção em verso e em prosa”.

Porém, admitindo, como fez Candido (1979, p. 25), a dificuldade que a ênfase nessa questão pode ocasionar se passada a ser considerada imposição que “[...] influi na natureza e, sobretudo na qualidade de obras criativas”, o que almejamos é um equilíbrio com o intuito de repensar o lugar da Poesia Marginal e, especialmente, de Cacaso dentro da nossa tradição poética, convidando os leitores à tentativa de focalizar outros aspectos também instigantes e intrigantes.

3.5 Marginália Tropical

“[...] o fenômeno cultural que foi o Tropicalismo representa um profundo momento de corte [...] Por sua vez, a ‘poesia marginal’ [...] está intimamente associada às redefinições culturais que este corte permitiu e provocou; neste sentido, pode-se afirmar que este tipo de produção poética é fundamentalmente pós-tropicalista.”

Carlos Alberto Messeder Pereira

“Para determinar a situação atual da poesia jovem no Brasil, é preciso caracterizar primeiro como se deu a passagem de um domínio das vanguardas [...] para a abertura dada por Oswald de Andrade.”

Silviano Santiago

“Sem dúvida, se tomarmos o Carlos Drummond como padrão de julgamento, ou outro bichão qualquer, é claro que eles saem ganhando.”

Cacaso

Como visto, a Poesia Marginal, em termos de linguagem, foi avaliada de diversas maneiras: como um anseio neo-modernista que prezava pelo estreitamento da poesia e da

cotidianidade, numa releitura prosaica inseridos no contexto setentista; como um neo-romantismo que virava as costas às questões formalistas e construtivistas das vanguardas, beirando uma subjetividade crônica; ou como um fenômeno estritamente geracional, intrinsecamente conectado com o remapeamento contextual das décadas em questão. Porém, como bem destacou Célia Pedrosa (2008, p.46) em artigo exaustivamente mencionado no decorrer deste trabalho, “perdia-se, assim, a possibilidade de avaliar esse movimento relacionando-o, [...] à crise dessas mesmas categorias modernas e vanguardistas, à intensificação das forças de pluralização e medianidade e ao deslocamento que com elas começava a se esboçar”.

Em ensaio de abertura de sua antologia intitulada *Concerto a quatro vozes*, Proença Filho (2006, p. 07) inicia seu texto com a seguinte afirmação: “A marca da poesia brasileira, desde os anos 1970, é a multiplicidade de tendências. Configura-se o que me permito chamar de ‘Movimento de dispersão’”. Em seguida, traça um panorama acerca das vanguardas dos anos 50 e 60 e, ao chegar ao Tropicalismo, argumenta: “Com o Tropicalismo, que ganha vulto no cenário cultural brasileiro a partir de 1967-1968, configura-se a prévia da dispersão” (2006, p. 10).

Não é difícil encontrar várias referências a essa prévia iniciada pelo Tropicalismo. Celso Favaretto (1983, p. 34), em artigo intitulado “Nos rastros da Tropicália”, conclui: “Resumindo, pode-se dizer que o pós-tropicalismo visava expandir a visada da Tropicália radicalizando as proposições de integração arte-vida, corpo-linguagem, comportamento-conceito, obra-espetáculo”.

Da mesma maneira, Affonso Romano de Sant’Anna já afirmara, em seu *Música popular e moderna poesia brasileira* (1980, p. 113, *grifo nosso*):

A partir de 1973 configurou-se um novo estágio da atual poesia moderna brasileira. Talvez acompanhando movimentos no plano político e social, mas, certamente, como *uma resposta às sem-saídas formalistas e à repressão estética dos movimentos de vanguarda* [...] surge uma geração de poetas comprometidos com uma maior liberdade de expressão. [...]. As raízes desse novo período estão já dentro de Tropicalismo e se acham misturadas com alguns movimentos anteriores, inclusive o Modernismo de 22. [...]. Os poetas usam todas as técnicas sem nenhuma ortodoxia.

Repare que Sant’Anna avalia esse novo estágio da poesia em outros termos, diferente das análises até então expostas nos capítulos anteriores. Apesar de admitir uma conexão com questões efetivamente políticas/ sociais, o autor, primeiramente, considera a atuação dos poetas marginais em termos de *linguagem*. A poesia jovem seria, *a priori*, uma saída às exigências

formais das vanguardas que, naquela altura, já atestara sua ineficácia para as novas demandas estéticas. E tudo oriundo do Tropicalismo. Inclusive, no mesmo livro, Sant’Anna (1980, p. 251) retoma essa aproximação e afirma categoricamente: “[...] é difícil separar os limites do movimento tropicalista do que ocorre em torno de 1973, a não ser a fixação mais nítida de um movimento antivanguardista e antiformalista”.

Não há dúvida, portanto, que o centro de referência para a paronomástica década marginália foi o grupo baiano liderado por Caetano e Gil: a Tropicália. As aporias que permeiam a grande maioria das obras marginais designam as contradições presentes nas propostas de confronto dos cantores. Porém, o que afinal pode ser considerado essa prévia da dispersão de que fala Proença Filho? Em quais termos o Tropicalismo influi em questões estéticas e novas avaliações categóricas na Poesia Marginal? Quais são as “raízes” ou quais foram as tais “redefinições culturais” que Messeder Pereira associa ao momento de corte ocasionado pelos tropicalistas em epígrafe destacada para este subcapítulo?

A princípio, portanto, o panorama surgido, do ponto de vista das linguagens poéticas, parecia catastrófico. O pluralismo das poéticas chegara a tal ponto que a tentativa de enquadramento em uma tendência, ou até em tendências definidas, era uma tarefa árdua. Os próprios poetas reconheceriam essa problemática intrínseca nas avaliações, como nos mostra, por exemplo, Haroldo Costa (*apud* VIEIRA, 2007, p. 14):

[...] despidos de qualquer intento ou desiderato homogeneizador [...] a poesia que escrevemos se distingue pela diversidade: de formas e de dicção, de posições estéticas que revelam múltiplas aproximações ou apropriações da tradição e da cultura, do horizonte do sensível e da experiência vivencial. Somos uma geração que aprendeu com a história recente tanto a desconfiar da ordem das palavras – como o fizeram, diga-se de passagem, desde sempre os poetas – quanto das palavras de ordem, sejam elas ideológico-políticas, estético-formais ou comportamentais.

Ou mesmo Eudoro Augusto em entrevista à revista *Inimigo Rumor* (2000, p. 104-105):

A poesia enlouquecia um pouco naqueles tempos e descobria canais clandestinos, que não passavam pelo esgoto asséptico do neo-concretismo, nem pela verborragia melíflua e obesa da poesia social. Os poemas do Cacaso, como os do Chico Alvim, fluem por uma artéria natural que liga o Modernismo de 22 aos anos 70. Como quem lê Manuel Bandeira, os Andrades e Murilo Mendes com um olhar godardiano. Ao fundo, uma trilha sonora que mistura Caetano com Rolling Stones.

Vê-se que, como já exposto, o reino do cosmopolitismo estilístico é a tônica nas declarações dos poetas. Por outro lado, em termos da crítica especializada, as tentativas giram em torno da mesma dificuldade de sistematização. Para Antonio Candido (1979, p. 25), em artigo já mencionado, a produção jovem seria enquadrada no caso da “[...] literatura violentamente anti-convencional, que parece feita da sucata da cultura”. Glauco Mattoso (1982, p. 29) sintetiza-a como “salada de frutas”: “[...] a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica”. Simon e Dantas (1985, p. 07) também procuram uma definição:

[...] a coloquialidade, a despreensão temática, a relação conversacional com o leitor, o humor, a cotidianização [...], a simplicidade sintática e vocabular, [...] a simultaneidade, a colagem, a elipse, a brevidade. Alguma coisa das vanguardas anteriores ficou [...] para os jogos verbais, para o trocadilho; só que agora a literalidade e a informalidade dominam a matéria-bruta dos versos de marcação prosaica, meio mesclados, meio pastiche, amontoando-se ao sabor da escrita, numa gama variada de antigas dicções modernistas, com recaídas retóricas, panfletárias, surrealistas, subfilosofais etc.

Por fim, Samira Youssef Campedelli (1995, p. 27), da mesma forma, tenta adequar o termo “marginal” em termos estéticos: “recuperaram-se alguns laços com a produção do primeiro modernismo (1922) [...] experimentaram-se técnicas, como a colagem e a desmontagem dadaístas [...] o soneto ou o haicai: tudo era possível dentro do território livre da poesia marginal”. Como se vê, os caminhos estéticos percorridos eram tão desiguais que o que nos resta observar é exatamente a confusão desses gêneros ser a própria condição de crise. E foi isso que prevaleceu em infinitas tentativas de avaliações que não se esgotam nas citadas aqui.

Ora, vimos que o Tropicalismo, vanguarda poética às avessas sem estilo, partiu exatamente de uma proposta de reciclagem, cuja força maior encontrava-se na mescla de tensões de gêneros que expunham as polarizações e impasses numa rede de intertextualidade cuja quebra de barreiras valorativas e oficiais não existia mais como exigência de criação comprometida com o novo ou “o puro”. Parece que o que entra em discussão nos trechos citados é exatamente essa ênfase na revisão de retalhos culturais atenuando dicotomias ultrapassadas.

Como bem notou Armando Freitas Filho (1980, p. 101), “na verdade, o que se fazia era abrir o leque e rever – totalmente – sem exclusivismos a lição de todos. Não mais ‘paideumas’, fatalidades estéticas [...]. Era o vale-tudo. As mãos duplas. O *catch-as-catch-can* com todas as linguagens, as ‘impurezas no branco’[...]”. E nesse sentido é que a legenda tropicalista adentra-se nas poéticas marginais.

Com a reatualização da antropofagia, em que esse vale-tudo se instaura, tudo entra em jogo e, dessa forma, surge um campo rarefeito de critérios em que o assédio pela flutuação de fronteiras concebe à simultaneidade de tendências e seus respectivos embates, a fragilização de conceitos, antes definidos claramente ao redor da originalidade, ruptura e inovação. O arrastão/deglutição, rompem com a possibilidade de pautar-nos em uma única manifestação estética, com os poemas abrindo-se para um suposto caos de relações e referências. A poesia marginal, portanto, “assumindo uma postura antropofágica, muito além de ser uma poética negativa, constrói [...] uma ética do conviver, baseada no prazer e no jogo lúdico, capaz de transgredir o cotidiano opressor, bem como os tabus da tradição literária” (MONTEIRO, 2007, p. 30-31).

Os poetas passam a reelaborar a tradição, não ignorando a contemporaneidade. Portanto, tudo passa a ser revisitado: a escrita publicitária, a receita, a plasticidade acentuada, o trato com os aspectos gráficos, o coloquialismo (beirando a linguagem mais desabusada), a permanência da paródia, alegoria, colagem, apropriações, pastiche, etc., bem como as ideias mundialmente difundidas então pela já citada versão da contracultura, a loucura, o desbunde, as drogas, a revolução sexual, a literatura *beat*, o *rock'n roll*, estereótipos oriundos da indústria cultural, todos fatores já colocados em discussão pelos tropicalistas.: “[...] a poesia de setenta se alimentou deglutindo, com voraz gula antropofágica, as influências nacionais e internacionais” (SOARES, 2003, p. 72). Um poema de Francisco Alvim (*apud* MACHADO, 1980, p. 91) nos clareia através da síntese que propõe em relação a esse “vale-tudo”:

AMOSTRA GRÁTIS
Poesia
espinha dorsal
Não te quero
fezes
nem flores
Quero-te aberta
para o que der e vier

Charles já apontara esse imperativo do diálogo pluralista acerca da sua criação poética: “[...] li muitos deles, os modernistas, 45, 69 essa história toda, e tirei o que achei de bom de cada um deles. Pois é, eu recolho de tudo, do trabalho da gente [...]” (LITRON, 2007, p. 274). O próprio Cacaso (1997, p. 154), lança uma expressão conceitual instigante para nossa avaliação: “especialização de anacronismos”. Nada mais interessante que essa afirmação, pois se situarmos

o termo anacrônico como ideias fora do lugar e do tempo, vê-se a década de 70 como um remendo de lembranças deglutidas dentro do período de maior ascensão econômica e industrial, a “sucata” de Candido (*apud* BRITO, 1997, p. 154-155): “cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada das gerações perdidas”.

Com tudo isso, tem-se uma boa parte da geração toda voltada para a lição oswaldiana, que redefine conceitos a partir do impulso antropofágico, de impasses de propostas artísticas de hibridização e dissolução de limites como força propulsora de seu próprio irreconhecimento, a literatura sem Literatura. Essa desestabilização de valores opostos será espelhada naturalmente, nas implicações estéticas, como já citado. A tônica da incorporação como norte de uma rede de referências infinitas, com a adesão ao imediato a qualquer custo e à individualização, serão, como nunca, discutidas a partir da intenção de lidar com o legado das contradições e de enfrentar o problema de exaustão de formas que os baianos deixaram.

Assim, entende-se o porquê dessa força que ressoa a carência de qualquer definição poética **ser** o “alicerce”, de que fala Candido, da força crítico-constructiva da poesia marginal. Entende-se, também a dificuldade de avaliá-la, pois pautada numa expressão extremamente conflituosa em termos de valores hegemônicos, o que evidentemente traduz-se em uma ação que privilegiou a desconstrução e descentralização da própria Arte como instituição.

É em termos dessa desestruturação que os poetas jovens passam, então, a consolidar novas categorias esvaziadas dos padrões convencionais de excepcionalidade estética, individual ou grupal. Por esse viés, se lembrarmos o ritmo de recepção e crítica das grandes obras que predominara a atmosfera nacional até os idos de sessenta, a maior leitura e endereçamento que podemos categorizar para os poetas marginais contorna e eleição da presentificação (morte das utopias), da pluralidade (mescla crônica via antropofagia) e da mediania (a tão consolidada tolerância frente a questões sectárias), posturas também enraizadas nas concepções oswaldianas. E tudo passível de discussão graças ao tal “corte” realizado pelos tropicalistas.

Com esses três pilares, vê-se uma inversão e re colocação dos conceitos definidos atacadados à modernidade que não nos cabe mais, como leitores ou críticos de poemas, nos perguntarmos o motivo pela falta de obras e poetas de alto nível nos gêneros tradicionais. Nem mesmo tomar, como bem colocou Cacaso em epígrafe citada para este subcapítulo, Drummond

ou “outro bichão qualquer” como padrão de julgamento, “é claro que eles saem ganhando”, visto que os métodos de análises modernistas/ tradicionalistas para enquadrá-los não se baseiam em critérios tão instáveis, como os dos poetas marginais.

Em outros termos, antes mesmo de mergulharmos no terreno de incertezas que rodeia o conceito de pós-modernidade, podemos admitir que os poetas marginais reorientaram a poética inserida então na própria modernidade, pois operaram na mudança do seu estatuto, reenquadrando uma poesia que já não se sustentava como fruto da mentalidade moderna³³. O próprio Habermas (1983, p. 87) admite nos idos de 80 que “[...] quem quer que se julgue de vanguarda pode ler seu atestado de óbito”. Ou mesmo Merquior (MELLO, 1976, p. 21), ao declarar em pleno fervor das questões: “De resto, que valor é este – originalidade? Um valor furadíssimo, que precisa ser vastamente reexaminado”.

As receitas de estilo não mais sobreviviam como força criativa. Cacaso (BRITO, 1997, p. 43) nos exemplifica claramente essa reviravolta ao declarar que a utopia passa a ser “[...] vivida no presente e definida pela via negativa: a liberdade é pra ser encarnada agora e não para ser uma meta futura, como na poesia missionária de esquerda, ou simplesmente sufocada e administrada, como nos auto-intitulados grupos de vanguarda”. Inclusive, Chacal, ao ser questionado em entrevista concedida à Revista do Brasil, em 1984 (LITRON, 2007, p. 321), acerca da carência de escolas literárias, responde enfaticamente: “Acho bom, precisa abrir o leque. Os mais diversos estilos sem a ditadura de um estilo único, que te obriga àquela camisa-de-força”.

Além disso, como se sabe, inúmeros fatores que embaraçaram o funcionamento real de questões institucionais e comportamentais citados neste trabalho que também se consolidam com os marginais devem créditos, da mesma forma, aos tropicalistas. Celso Favaretto (1983, p. 31) já declarou: “A produção artística e cultural da década de 70, pelo menos até o governo Geisel, foi marcada pelas tentativas [...] de realizar a síntese entre a prática tropicalista e as práticas contraculturais”. Portanto, os marginais articularam a suspensão de gêneros e sensibilidade *underground* em inúmeros termos: gestualidade, ênfase no comportamento, descentralização cultural, alternativa frente a questões políticas – virar as costas ao sistema -, a quase repulsa física por qualquer forma de repressão no plano individual, social, econômico e artístico, a exploração

³³ Interessante ressaltar que essa dificuldade de emitir um juízo de valor não se restringia ao campo poético, mas com relação à avaliação de qualquer atividade criadora. A estética do lixo do cinema marginal, ainda um enorme desafio para os pensadores da cinematografia nacional, seria um grande exemplo para esta constatação.

de atitudes viscerais de rebeldia libertária, do sexo como transfusão de energia, etc. Valores os quais estarão completamente vinculados com os nossos três pilares expostos e contribuirão para nomear como desbunde toda a onda de “curtição” que se instaurou no Brasil setentista.

Inclusive “curtição” será a palavra-chave que Silviano Santiago utiliza-se para resumir todas essas premissas contraculturais em voga e também será nela que ele se debruçaria para avaliar todo o deslocamento efetuado pelos pós-tropicalistas³⁴. *Grosso modo*, definindo-a como “sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc.”, a curtição, por gerar, em termos de linguagem, textos-retalhos, aponta para “nenhum desejo de sistematização, nenhuma busca de estilo, a não ser a sistematização do estranho [...], do inesperado, [...] da falta de estilo” (SANTIAGO, 2000, p. 132). Assim, o que antes era visto como o tal desleixo, a brincadeira, a áurea egoísta de “selvageria literária” é, ao contrário, proposital e força crítico-constructiva. Aos críticos e leitores de plantão resta considerar as obras não mais tanto “[...] em termos de *leitura* mas em termos de *curtição* [...]”. Uma desloca a outra e inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético” (SANTIAGO, 2000, p. 131).

E retornamos ao legado do Matriarcado de Pindorama deixado por Oswald. Seus clamores pelo retorno à sociedade em que a destruição e o embaçamento de hierarquias são metas reaparecem, portanto, como a maior força crítico-constructiva em termos de avaliação do redimensionamento estético que os poetas marginais propuseram.

Como veremos a seguir, a consolidação da devoração aparecerá no poeta que escolhemos, o Cacaso, em diversos aspectos: temáticos, estruturais, métricos, formais e, inclusive, plásticos. Além de contribuir com tentativas esclarecedoras de situar sua própria geração, o poeta assume uma linguagem mais corajosa na literatura ao atentar-se para todas essas questões que discutimos e transformá-las em poemas representativos, singularizando sua própria voz dentre aquele “caldeirão” de poéticas.

4. DE CASO COM CACASO

4.1 “Antônio Carlos Veloso”

³⁴ Resumidamente, Santiago (2000, p. 131-132) aponta algumas regras que, a priori, ditariam as tendências das escolhas artísticas dos artistas de 70, a saber: a) a escolha pelo “trecho”, ou fragmento, em lugar do todo (“o trecho aparece trabalhado [...], pedindo portanto apreensão sintética (o fragmento) e ao mesmo tempo analítica (o bordado)”); b) a ênfase no retalho gera imediatamente o “estranhamento”; c) por fim, a ênfase na “total falta de sistematização”. Concluindo, aumenta-se a dificuldade e duração da percepção, redimensionando a participação, “visto que o interesse é o de exigir do leitor que curta o texto”.

Não é de se espantar Alfredo Bosi (1994, p.487) afirmar que Cacaso, pseudônimo de Antônio Carlos Ferreira de Brito, foi o emblema de sua geração, justamente ao lado de Ana Cristina Cesar. O poeta serviu como uma espécie de catalisador e dinamismo para toda uma gama de escritores, pois colocou em prática a expansão da percepção, atentando-se para análises detidas, no calor da hora, dos pressupostos artísticos e os respectivos alcances da produção da Poesia Marginal, sendo, portanto, fundamental seu papel de “comentador”, “aglutinador” e “classificador”, segundo Pereira (1981, p. 141), dos poetas que surgiram na década de setenta.

O poeta mineiro, ou como ele mesmo tentou definir-se “eu sou do interiorzão, sou de Goiás. Sou mineiro de Uberaba, mas Uberaba pertenceu a Goiás no século XIX” (LITRON, 2007, p. 327), antes de ser professor de Teoria Literária da PUC-Rio de Janeiro, o escritor foi aluno aplicado no curso de pós-graduação da Universidade de São Paulo. Porém, desistindo por não ter mais suportado os relatórios da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), dividiu sua tese em ensaios, os quais foram compilados e publicados posteriormente por Vilma Arêas sob o título de *Não quero prosa* (1997).

Além de poeta, Cacaso se destacou como compositor. Seu interesse volta-se para as parcerias com outros letristas³⁵, pois acreditava que a canção daria maior projeção ao seu trabalho em comparação aos outros circuitos. Além disso, “para Cacaso, a intuição, a dança, o improviso, a desenvoltura, proporcionados pela música, sua principal motivação para escrever, eram pré-requisitos indispensáveis à criação artística” (SOARES, 2003, p. 22).

Dessa forma, sendo a atividade profissional que exibida como ocupação mais importante, embora suas letras apresentassem uma estrutura bem mais convencional, a experimentação da palavra cantada se destacou na sua carreira de poeta posteriormente. Helena Aragão (*Inimigo rumor*, 2000, p. 109) relembra as palavras do poeta:

Se há uma coisa que está misturada para sempre é música brasileira e poesia. Começou com Vinícius de Moraes [...]. Depois, com o tropicalismo, a experiência da criação de letra foi influenciada demais pela prática literária. Aí, engraçado, os compositores deste momento passaram a influenciar os poetas que vêm depois. Muita gente passou a fazer poesia depois de ouvir letras de Chico e Caetano.

³⁵ Destacamos alguns parceiros de Cacaso no campo musical: Edu Lobo, Sueli Costa, Tom Jobim, Francis Hime, Djavan, Toquinho, Novelli, Nelson Ângelo, Zé Renato, Davi Tygel, João Donato, Maurício Tapajós, Toninho Horta, Macalé, Joyce, Sivuca, entre outros.

Assim, a poesia literária e a poesia enquanto letra de música iriam abarcar um contexto só e a experiência do “escutar” é que irá estreitar esses dois campos e, em consequência, o trânsito das canções aos versos: “o ouvido é importante pra mim não só como compositor, mas também como poeta” (BRITO *apud* MARTIN, 2008, p. 15). “Ré menor”, poema inserido em *Beijo na boca* de 1975, nos exemplifica: “fazendo versinho/ querendo carinho” (BRITO, 2002, p. 126). A tonalidade menor do acorde em questão, Ré, como todas as tonalidades menores são, geralmente, associadas à sensação de melancolia, pesar, suavidade, diferente dos acordes maiores, mais vívidos, entusiásticos. A nasalização dos verbos no gerúndio e o diminutivo dos substantivos, aliados à cadência do ritmo ternário ascendente transmitem essa sensação de carência e manha.

Em relação a sua atividade como ensaísta/ crítico, Cacaso destaca-se definitivamente. A atmosfera cultural reinante inserida numa moldura polêmica e sectária fez surgir o começo da longa “parceria ensaística” com Heloísa Buarque de Hollanda, como ela própria relata (*Inimigo rumor*, 2000, p. 101): “Eu e Cacaso começamos então a ler muito e estudar juntos na busca de fundamentos mais científicos para nossa atração fatal pela geração mimeógrafo, que, por sua vez, começava a ganhar cada vez mais terreno na cena cultural dos 70”. Os dois, auto-intitulados pela autora de “provocadores imediatos”, teriam papel fundamental no pioneirismo em torno da divulgação, recepção crítica e defesa dos poetas marginais.

Como mencionado, essa “atração fatal” foi traduzida na coleção de ensaios e artigos batizados pelo autor - *Não quero prosa*. Este livro reúne as páginas mais instigantes e significativas da sua produção ensaística, “ligados seja ao sentido seja ao alcance da poesia, à política cultural, ao lugar e à responsabilidade social dos produtores de cultura, seja à avaliação crítica da tradição literária [...]” (ARÊAS, 1997, p. 08). É o que também constata Eudoro Augusto (*Inimigo rumor*, 2000, p. 105), ao destacar duas preocupações que parecem ter sido enfatizadas no decorrer das páginas: “o resgate e a atualização do legado modernista e o acompanhamento, amoroso, mas criterioso, de sua própria geração”. Assim, Cacaso demonstraria sua vontade vigorosa de retomar os debates culturais bloqueados devido à execução do AI-5, bem como o anseio inerente de possibilitar o bate-papo acerca da poesia e suas novas nuances.

Vilma Arêas (1997, p. 10) destaca que “a coragem de se pronunciar” em tempos de “mazelas crônicas de nossa vida cultural” fez com que a vivacidade presente nos textos de Cacaso, “que nunca escorrega para o comentário aguado”, provocasse o leitor, “que é convidado

a entrar na dança dos juízos e no balanço crítico da época”. Com isso, dentre as multifaces de Cacaso - crítico literário, professor, ensaísta, desenhista e, como já referido, articulista de toda uma geração - o que dizer de sua obra poética?

Chico Alvim (ARÊAS, 1997, p. 08) batizara a poética cacaseana com dois sugestivos vocábulos: “sentimento” e “perfidia”. Para Roberto Schwarz (BRITO, 1997, p. 307), Cacaso “queria construir sua obra de poeta, queria trazer à luz do dia os podres da convivência literária, queria acertar no amor, queria dar seu depoimento sobre o Brasil, queria vencer [...]”. Para o próprio Cacaso, ficamos com um de seus poemas sugestivamente intitulado de “Modéstia à parte” que, autodefinido-se, sintetiza sua enfática combinação de ferrenha ironia e humor: “exagerado em matéria de ironia/ e em matéria de matéria moderado” (BRITO, 2002, p. 59).

Cacaso, através de suas artimanhas, radiografou os impasses da geração a qual pertenceu. Fato que nos leva a um discernimento quanto à sua singularidade frente aos “propalados antiintelectualismos e desinformações” tão em voga na sua época (ARÊAS, 1997, p. 08). Veremos como essa sanha em relação aos questionamentos das convenções permitiu um ataque aos alvos então ultrapassados tanto da nossa tradição literária quanto da nossa experiência político-cultural, ou a eleição da postura que o poeta mineiro (BRITO, 1997, p. 43) sintetizou como “alergia visceral relativamente à situação e ao clima de autoritarismo reinante de alto a baixo no país, dentro e fora da vida literária”.

Veremos que o legado cacaseano não se esgota no ano de sua morte precoce em 1987. Sua voz sobrevive em meio a tantas outras e adentrar sua poesia é, como ele próprio avalia, olhá-la não como “torcida pró” ou como torcida “contra”, mas, pelo contrário, “é preciso retirar a cultura dos olhos na hora de ver” (BRITO, 1997, p. 116). E, desse ponto de vista, seus poemas não poderiam ser mais interessantes.

4.2 Poesia sem lenço e sem documento

Heloísa Buarque de Hollanda testemunha que Cacaso era um verdadeiro personagem, cuja construção, consciente, “unia todos esses Cacasos numa figura bastante coerente de descontente

por opção” (Inimigo rumor, 2000, p. 103). Dentre esse jogo identitário, destaca-se a construção de uma persona poética instável, tal qual seu poema “Na corda bamba”. Portanto, em meio a todas essas máscaras representativas, qual o fio condutor de identidade poética cacaseana? Débora Racy Soares (2010, p.20-21), em artigo intitulado “Cacaso em (con)figurações”, nos ajuda a traçar esse caminho:

[...] convém esclarecer que Cacaso não é poeta nem de estilo único, tampouco de um tema só. Pelo contrário, a pluralidade o acompanha tanto ao longe de sua trajetória, como também está presente na maioria dos livros. Em outras palavras: aquela miscelânea de estilos e poéticas as mais incompatíveis que diagnosticara, em sua vertente teórico-crítica, nos poetas de sua geração [...] também pode ser verificada em sua própria produção. Aliás, se desdobrarmos sentidos inerentes à ideia do ‘poemão’ de Cacaso, percebemos que uma de suas pilastras ancora-se na confluência da multiplicidade, na convivência sadia com o dissonante, enfim, na integração de diferentes tendências poéticas.

É o que ele próprio assume ao declarar o uso dessa confluência de referências como alicerce: “De um lado, procuro mostrar elementos urbanos e litorâneos. De outro, me inspiro no sertão, que representa o lado meio caipira da minha personalidade.” (*apud* ARAGÃO, Inimigo rumor, 2000, p. 111).

E a partir daqui adentramo-nos, na prática, em tudo aquilo que discutimos no decorrer deste trabalho. Cacaso, uma das vozes mais singulares de sua geração, demonstrará, no decorrer de seus versos, a continuação do legado oswaldiano e a confirmação daqueles três pilares em que nos baseamos para avaliar toda a geração marginal, em termos de linguagem: presentificação, pluralidade e mediania.

Essa heterogeneidade cacaseana vai, dessa forma, oscilar tanto em relação ao acabamento formal dos versos, às escolhas temáticas, quanto a questões organizacionais, tipográficas e iconoclásticas no decorrer dos livros. Em termos estilísticos, várias dicções também serão experimentadas: a poesia prosaica, sem metáforas, poemas-minutos de alto teor crítico e irônico, sonetos, até às abstratas escritas metalinguísticas.

A partir das palavras de Soares, podemos pensar na poética de Cacaso como uma sinédoque para a sua geração. Essa convivência sadia com o dissonante já pode ser notada, *a priori*, na própria consistência de sua obra, composta de sete volumes de poesia: *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Segunda classe* (1975) em parceria com o poeta Luís Olavo Fontes, *Beijo na boca* (1975), *Na corda bamba* (1978), *Mar de mineiro* (1982) e *Beijo na*

boca e outros poemas (1985), seleção de poemas de quase vinte anos de atuação. Vale destacar ainda que vários poemas inéditos foram adicionados na primeira antologia do poeta publicada em 2002 e intitulada de *Lero-lero*³⁶. Sua produção nos remete a um sentimento de *work in progress*, de inúmeras transformações que, a cada livro, vai, de certa forma, invalidando a credibilidade em relação a um único parâmetro avaliativo, invertendo a tentativa de enquadrá-lo em qualquer moldura pré-definida. O que faz da sua voz “o mérito de ser camaleônica”, em percurso poético analisado por Soares (2003, p. 27) em sua dissertação e no qual nos basearemos para a nossa.

Assim, da mais rasteira e apressada leitura que fizermos de toda a sua obra, já ouviremos o eco das diversas máscaras cacaseanas. Seus versos revelam um protótipo do poeta habilitado a caminhar, a explorar e a se deslocar entre linguagens. Fato que justifica a presença de vários eixos temático-estilísticos e revela o poeta pérfido, encarando a poesia como “química perversa [...] arco que desvela e me repõe”, como justifica em poema intitulado “Grupo escolar” (BRITO, 2002, p. 169).

Logo no livro de estreia em 1967, *A palavra cerzida*, Cacaso apresenta-se como um poeta cuja voz é ainda afinada pela tradição modernista. Entre sonetos e madrigais, inúmeras são as referências e dedicatórias a poetas como Drummond, João Cabral, Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes. Lembremos também que esse seu primeiro livro fora publicado sob o aval de uma editora carioca consagrada, a José Álvaro, e prefaciado por José Guilherme Merquior, crítico então já consagrado no universo acadêmico. Os próprios títulos já revelam a costura que Cacaso realiza com os ensinamentos dos grandes mestres modernistas: “O pássaro incubado”; “O galo e o dia”; “Madrigal para Cecília Meireles”; “Engenharia”; “Ária para cravo e flauta”, etc.

Já seu segundo livro, esse “pássaro incubado” transforma-se no poeta que “sai de fininho” do peso da tradição literária. Em *Grupo escolar* (1974), Cacaso parte em busca de uma nova iniciação poética, em termos de atualização do legado deixado pelos grandes mestres. O próprio poeta nos esclarece o motivo dessa tentativa de enfrentamentos e da forma de lidar com o já-

³⁶ Reunião da obra poética de Cacaso e alguns inéditos, todos escritos entre 1967-1985. Embora reconheçamos que a publicação foi consideravelmente oportuna e válida para a divulgação do poeta, a mais recente edição peca em alguns quesitos primordiais. Ao se restringir somente à reprodução dos poemas, a antologia exclui toda a parte gráfico-visual, constituída por fotos, desenhos, partituras, etc. Ao optar somente pelo destaque do Cacaso poeta, aliado à completa falta de qualquer ressalva de caráter informativo, *Lero-lero* favorece uma perda da visão de conjunto dos livros, da obra em geral (elas não são apresentadas em ordem cronológica) e da própria biografia de Cacaso (não há nenhum prefácio, tampouco alguma nota bibliográfica). Para saber um pouco mais, conferir SOARES (2003).

instaurado: “Estou querendo saber demais o que sou; então procuro referência dentro da tradição – sei que, se não achar, também não me acho” (apud LITRON, 2007, p. 328).

Assim, como o próprio título sugere, título que, segundo Freitas Filho (1980, p. 109) “[...] parece ser uma homenagem ao *Primeiro caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, presente no grupo, em todas as salas, acompanhado por Manuel Bandeira [...]”, nosso poeta mineiro inicia um caminho de descobrir-se, a busca de uma voz que o singularize. Embora ainda dialogando com os modernistas, o faz em termos de inversão de valores, através do que Sant’Anna (1980, p. 108) intitula de “poéticas de descentramento”, ou seja, a paródia e alegoria, aliadas, por sua vez, à incorporação e à ironia. Todos recursos poéticos que, dentro de suas respectivas singularidades, apropriam, retomam ou ridicularizam discursos já instaurados, para se posicionar como força estética de caráter crítico. Como bem notou Machado (1980, p. 94-95), “a poesia de Antônio Carlos de Brito se estrutura a partir de poemas, versos, letras de música, refrões populares, slogans que já pertencem ao domínio público; ele se apodera deles e os desloca, dissociando-os dos valores aos quais estão convencionalmente ligados”.

Como consequência, nós, leitores, nos deflagramos com o “suspenso”, com a remoção de gêneros como suporte estilístico. Por isso Soares (2003, p. 109) afirmar que “*Grupo escolar* deve ser lido como um livro-ensaio em que Cacaso [...] experimenta fazer poesia de várias maneiras”.

É a partir desse livro, portanto, que começamos a notar a solidificação da pluralidade de gêneros e tendências através de um “progressivo desbunde poético” (SOARES, 2003, p. 102). Heterogeneidade que se adentra, inclusive, na grafia, nas fotos e na escolha da divisão de capítulos e partes. Assim como na disponibilidade em enxergar o legado da tradição por outro viés, explorando a “salada de frutas” de Mattoso (1982, p. 19), a mistura aparentemente conflituosa que engendra a tão aclamada quebra de barreiras na criação artística. É o que constata João Luiz Lafeté (apud MARTIN, 2008, p. 42), em carta de 1975 a Cacaso:

[...] a fala cotidiana, que vai do matiz humorístico e até Debochado [sic] (‘O que é o que é’, ou ‘Política Literária’), ao tom de coisa-amarga existente em tantos poemas (‘O futuro já chegou’ me impressiona); a mesma fala cotidiana, modulada de modo tão diferente, com resultados muito diferentes, em vários textos: popular em ‘Jogos Florais’, por exemplo; mais solenizada em ‘Imagens’; direta em toda a parte intitulada ‘Dever de Caça’, ou mediatizada [sic] pelas imagens em ‘Proto poema’ ou no texto curto e bonito de ‘Aqui cessa todo périplo’.

Como bem soube explicitar o crítico e que oficializa nossas sugestões de leitura dos marginais até agora, inúmeras vezes demonstram essa capacidade relevante do que ele próprio mais adiante chama de “resposta inventiva tanto ao peso dessas influências todas, quanto ao tal ‘impasse’ do tal ‘fazer-poético’ que vivemos hoje”. A falta de homogeneidade em termos de linguagem, a miscelânea de estilos, muitas vezes discordantes, faz de *Grupo escolar* nossa escolha primordial para comprovar a sobrevivência da antropofagia como fator crítico-construtivo para o que discutimos acerca da reviravolta em conceitos até então hegemônicos, bem como para a consolidação do novo capítulo para a tradição poética nacional.

Vale a pena destacar que esse segundo livro, divisor de águas em termos de linguagem, também teve papel relevante no quesito mercadológico. É através dele que Cacaso inaugura sua entrada poética na já discutida marginalidade institucional. Foi dentro do espírito de publicações alternativas que ele aglutina poetas e poéticas para editar coleções. É na primeira delas, *Frenesi*³⁷, que *Grupo escolar* é chancelado. O próprio nome da coleção já revelava a sensação simultânea de euforia e mal-estar que pairava no ar. Embora, como já mencionado, houvera publicações “marginais” anteriores, *Frenesi* traduz o sentido de transição e crise coletiva da linguagem lírica então vigente. Por isso seu mérito: ser pioneira em reunir e, de certa forma, sistematizar a produção dispersa em torno da ideia de coleção, bem como em relação às poéticas distintas, validando o tão enfatizado “poemão”. “A coleção *Frenesi*, portanto, cristaliza a mudança de eixo antes apontada (Drummond/ Cabral) para Oswald/ Manuel; e pelo seu apuro gráfico apresenta, revela e desperta para um maior número de pessoas e produção ainda muito esparsa e não sistematizada dos ‘poetas marginais’” (FREITAS FILHO, 1980, p. 109). Vale ressaltar também que essa coleção intensificaria a importância do poeta mineiro como o “intelectual orgânico dos poetas marginais” (HOLLANDA, *Inimigo rumor*, 2000, p. 102) na atmosfera literária alternativa.

No ano seguinte, Cacaso organiza e reúne outros poetas para dar vida a uma nova coleção, *Vida de artista*³⁸, consolidando as duas gerações dos chamados poetas marginais. Diferente de

³⁷ A coleção, lançada em outubro de 1974 na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro, contava com a publicação dos livros *Corações Veteranos* (1974) de Roberto Schwarz, *Passatempo* (1974) de Francisco Alvim, *Na Busca do Sete-Estrelo* (1974) de Geraldo Carneiro, *Motor* (1974) de João Carlos Pádua e o livro de Cacaso, *Grupo escolar*. Todos os poetas estão presentes na antologia *26 Poetas hoje*.

³⁸ *Vida de artista*, sem uma data específica para o lançamento dos livros, publicou, por sua vez, além dos livros de Cacaso citados, *A vida alheia* (1975) de Eudoro Augusto, *América* (1975) de Chacal e *Aqueles papéis* (1975) de Carlos Saldanha, atualmente conhecido como Zuca Sardan.

Frenesi, considerada mais organizada e que reunia pessoas representativas do meio artístico, essa nova coleção encaminhava-se para uma maior descontração e “desleixo” material. “Nota-se aqui uma mudança no próprio aspecto gráfico dos livrinhos e os poemas tornam-se mais curtos, mais próximos do *flash* e do registro bruto dos episódios e sentimentos cotidianos [...]” (HOLLANDA, 1981, p. 117). A precariedade se fazia valer como uma modesta contraposição ao discurso dominante da técnica reinante na atmosfera brasileira.

É através dessa coleção, portanto, que os próximos livros de Cacaso são publicados, a saber: *Beijo na boca* e *Segunda classe*, ambos em 1975, e *Na corda bamba*, em 1978. Em *Beijo na boca*, diferentemente de abordar tematicamente o Brasil setentista, imerso na trama de referências infinitas de *Grupo escolar*, Cacaso privilegia uma crise de identidade poética agora refletida em real “Estilhaço”: “não me procure mais/ não relembre/ cada um sofre pra seu/ lado” (BRITO, 2002, p. 127). “A consciência do ser fragmentado [...] atormenta o poeta que, às voltas com namoradas, exnamoradas e futuros amores, procura a completude na alteridade” (SOARES, 2010, p. 22). É mais que instigante notar um livro em pleno ano de 1975 com o tema amoroso, o que se revela, no mínimo, uma surpresa, visto a atmosfera setentista e as implicações políticas e de resistência que isso implicava. Essa temática que engloba as reviravoltas da vida a dois, vindo do poeta pérfido, é mais que relevante para partirmos para uma visada polissêmica, em que a metáfora amorosa torna-se um simulacro da relação indivíduo-contexto nos anos de chumbo.

Segunda classe, o livro menos “preocupado” do ponto de vista literário e feito em parceria com Luis Olavo Fontes, deve ser lido, como o próprio Cacaso esclarece, como um repente:

[*Segunda classe*] é uma coisa inteiramente informal [...] inclusive eu não tenho a menor pretensão de ler aquilo como poesia, é um negócio [...] meio repentista assim [...] A gente estava era curtindo, [...] o acontecimento em si mesmo já estava bom, independentemente do resultado literário (BRITO *apud* MARTINS, 2008, p. 64).

O livro todo é repleto de lances e relances de uma mesma temática em *flashes* prosódicos, acionando o Cacaso repentista, aquele que domina o improviso de forma magistral e que surge como fruto de um itinerário de viagem de Pirapora (MG) a Juazeiro (BA) com o amigo poeta. Esse fato, inclusive, já revela um significado todo especial para o período. Viajar e “curtir” eram experiências obrigatórias no universo do desbunde. Da mesma forma, o contato com a natureza, a

caminhada, a prosa com as populações locais eram experiências extremamente valorizadas. Por isso Cacaso enfatizar a curtição por trás da feitura do livro.

Na corda bamba, por sua vez, último livro da fase “marginal”, deparamo-nos com o estopim da concisão, aglutinação e concentração da poética radicalmente sintética, agora “cacaseana”, já consolidada na voz que o singulariza. Cremos que essa caderneta de recados que *Na corda bamba* se caracteriza, coloca a desrepressão da linguagem em um grau máximo de coloquialidade, cuja brevidade em lances rasteiros de poemas explosivos, ou pílulas enxutas e circunstanciais, revela a aproximação do poeta mineiro com Oswald em outros sentidos. A poética radicalmente cortante e concisa do modernista transfigura-se aqui marcadamente em termos estéticos. Em “Estratégia” - “Dá um teco no cara/ Mija no cano/ E joga a arma no rio” (BRITO, 2002, p. 50) -, por exemplo, temos a precisão do corte oswaldiano e o uso da montagem como força maior de gradação de imagens justapostas. Os *closes* e seu contraste com o plano geral ecoa o poeta modernista com uma roupagem nova. A precisão do recorte agora é infiltrada em uma atmosfera perturbadora, em que elementos de tensão, referentes à atmosfera censória do período (“teco”; “cano”; “arma”) são dialogados com uma trivialidade gritante. Mais interessante é que esse ar de trivialidade diminui o impacto da violência correspondente à barbárie de executar alguém, tornando-se a estratégia. Título também extremamente ambíguo: estratégia de sobrevivência em tempos ditatoriais? Estratégia de retomar técnicas de construção poética oswaldiana, porém reatualizando-as ao contexto do Brasil setentista para a sobrevivência da poesia como instituição?

Por fim, seu último livro, *Mar de mineiro* (1982), dedicado aos parceiros musicais Nelson Ângelo e Novelli, caracteriza-se como um misto de canções (75 no total) e poemas (44). Esse livro baliza de fato a passagem da marginalidade cacaseana para a tentativa de consagração na indústria fonográfica, pois a partir de 1976 o poeta começa a intensificar suas parcerias, chegando a “idealizar bastante a liberdade de espírito proporcionada pelo mecanismo de mercado”, como explica-nos Schwarz (BRITO, 1997, p. 307).

Portanto, como exposto acima, Cacaso utiliza-se de todas as formas possíveis para arquitetar sua obra, extinguindo qualquer tentativa restante de enquadrá-la em um único gênero ou qualquer forma sistemática. Como afirmara Carlos Martin (2008, p. 19), “basta ler *en passant* os livros [...] para identificar entre eles uma mutação que vai dos âmbitos poético e temático ao

editorial”. Na avaliação dos termos propriamente poéticos, partiremos, primeiramente, das premissas arquitetadas por Soares em sua já citada dissertação sobre o poeta mineiro.

Inicialmente, Soares (2003, p.114) afirma que para compreender a poética cacaseana, temos que considerá-la duplamente, isto é, “entender que o poeta simultaneamente dialoga com a tradição literária brasileira e com seu momento histórico”. Tendo essa constatação em mente, Cacaso passa a ser singularizado, portanto, através de três vozes poéticas, ou seja, três modos distintos de manifestar-se poeticamente: “poeta do mundo”, “poeta da gente” e “poeta dos outros”.

Dentre a atuação do “poeta do mundo”, encontramos um Cacaso visionário do cotidiano que capta sentidos ao redor e transforma-os em versos. “[...] Cacaso revela, nesse momento poético, uma voz agudamente lírica resultante da experiência de aprendizagem individual no mundo” (SOARES, 2003, p. 123). Assim, desentranhar lances banais e arbitrários, a fim de poetizá-los é a tarefa fundamental dessa máscara cacaseana. A poesia que existe “nos fatos”, como ensinara Oswald, ou como Cacaso (1997, p. 93), ele mesmo, declarou: “o poema pode ser tudo – um orgasmo, uma baba-de-moça, uma queda-de-braço, um rebate falso [...]”.

O “poeta da gente” revela o Cacaso porta-voz das angústias coletivas. “Nessa vertente [...] o lirismo cacaseano se esgarça, ampliando-se e espelhando sentimentos comuns. [...]. O livro de poesia torna-se um espaço alternativo para a manifestação das dificuldades coletivas e confirma [...] que é possível resistir em versos” (SOARES, 2003, p.121). Nota-se que aqui podemos exemplificar claramente os anseios inerentes à ideia de poemão e sua “arma”, a resistência poética, formulada pelo poeta.

Por fim, e essa é a voz que interessa para nosso estudo, temos o Cacaso “poeta dos outros”. É através dessa última máscara que o poeta “[...] devora a tradição poética que o antecede, atualizando-a em termos de Brasil, com seu talento individual e gula antropofágica. [...]. Nessa vertente [...] faz-se evidente o diálogo com os poetas mestres” (SOARES, 2003, p. 115). É, portanto, com essa que se destaca a devoração, atualizando a experiência do refazer e do incorporar, ressaltando tantos os detalhes nacionais e os advindos da onda contracultural com o mesmo vigor, reinstaurando a deglutição como força maior. Ou como também avaliou Martin (2008, p.18), Cacaso é o artista que “[...] não se alinha ou não se deixa alinhar em grupos, o

artista que valoriza antes de tudo o livre-andamento na criação, o artista, enfim, que não se submete às normas porque não são senão mais do que um meio de enrijecer [...]”.

Ao cantar diversos temas, formas, referências, o poeta revela a intertextualidade inerente à necessidade de sobrevivência poética em tempos onde não mais existem grandes temas a serem declamados, legitimando a ideia da constante quebra de hierarquias como o tal alicerce crítico-constutivo de maior intensidade, atualizando de vez a necessidade de repensar os parâmetros consagrados de avaliação e julgamento de legitimidade. Essa poética remendada de lembranças deglutidas é o que permeará nossos próximos passos rumo à apresentação dos versos cacaseanos.

4.3 Cacaso, um poeta antropófago

Para, enfim, realizarmos a apresentação crítica e nos adentrarmos na defesa da poética remendada de lembranças deglutidas, iniciaremos com um poema que, embora não presente em *Grupo escolar*, realiza uma suma estética das nossas propostas teóricas aqui desenvolvidas:

HÁ UMA GOTA DE SANGUE NO CARTÃO-POSTAL
eu sou manhoso eu sou brasileiro
finjo que vou mas não vou minha janela é
a moldura do luar do sertão
a verde mata nos olhos verdes da mulata

sou brasileiro e manhoso por isso dentro
da noite e de meu quarto fico cismando na beira
[de um rio
na imensa solidão de latidos e araras
lívido
de medo e de amor

Esse poema, inserido em *Beijo na boca* (BRITO, 2002, p. 113), torna-se mais que sugestivo para considerar nosso poeta mineiro como o deglutidor marginal. A dispersão do diálogo e tendências poéticas em jogo presente nas entrelinhas dos versos é enfática e nota-se como é a partir dela que Cacaso manifesta-se. O “poeta dos outros” inaugura seu poema dialogando com a tradição modernista. A princípio, a paródia faz-se atuar já no título. O livro de estreia de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), passa a ser apropriado e reenquadrado. No primeiro verso, também com pano de fundo modernista, não é de

todo perigoso associarmos à imagem do “eu sou manhoso sou brasileiro” ao nosso herói sem nenhum caráter, Macunaíma. O “brasileirismo” e suas malícias são os vocábulos mais adequados para se referir a essa figura fundamental da nossa tradição literária.

Em seguida, a “moldura do luar do sertão” nos transporta para a tão enfática dialética presente no movimento tropicalista: o arcaico como força estrutural do moderno. A frase nos remete tanto a Catulo da Paixão Cearense, o compositor de “Luar do sertão” e também a Caetano Veloso que, por sua vez, apropriara-se do trecho da canção “Olhos verdes”³⁹ de Vicente Paiva para compor sua canção “Tropicália”. A nossa tradição musical, pincelada pela mais recente movimentação cultural, o Tropicalismo, trazendo à tona todo o questionamento implícito inerente às propostas dos baianos. Não há, da mesma maneira, como não lembrar os nossos mais aclamados escritores românticos, Gonçalves Dias e José de Alencar, por conta do bucolismo presente na reapropriação feita por Cacaso. Assim, “as referências modernista e romântica, romântica e tropicalista, e em meio à tropicalista a romântica, se misturam, e as visões de mundo que trazem em si são mantidas em funcionamento. O poeta não vai anulá-las nem se definir por uma” (MARTIN, 2008, p. 60) e sim dialogar com todas para construir sua crítica.

O fator mais instigante presente no poema é a maneira pela qual Cacaso dialoga com a contemporaneidade de maneira sutil. Note que o primeiro verso é reafirmado no quinto, porém com uma inversão de extrema relevância. Ao considerar, num primeiro momento, a marca da personalidade antes da nacionalidade (“sou manhoso” e, em seguida, “sou brasileiro”), o poeta nos confirma que a astúcia, a malandragem são inerentes à condição de brasileiro. Porém, ao inverter esses termos no quinto verso, Cacaso também inverte o sentido de nacionalidade e brasilidade. Agora, para ser arguto, é necessário, antes de tudo, ser brasileiro, ou seja, para de fato sobreviver como cidadão brasileiro é fundamental colocar em prática a malandragem e resistir. Inclusive essa inversão vai ser espelhada em termos estruturais. A primeira estrofe, composta de quatro versos e repleta de referências à cultura nacional (sertão; verde mata; mulata; brasileiro) é confrontada com a segunda que, estruturalmente “deformada” e truncada, – se retiramos os dois enjambements presentes no segundo e terceiro versos a estrofe passa a ter quatro versos no total –

³⁹ “[...] são da cor do mar da cor da mata/ os olhos verdes da mulata/ são cismadores e fatais, fatais [...]”. Vicente Paiva (1908-1964) foi pianista, cantor, compositor, maestro e arranjador brasileiro, sendo conhecido, principalmente, por sua mais famosa marchinha do carnaval de 1937: “Mamãe eu quero”. Caetano, em sua composição, refere-se a ambos os cantores (Catulo e Paiva) no trecho em questão: “o monumento é de papel crepom e prata/ os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde atrás da verde mata/ o luar do sertão”.

dialoga com a atmosfera “lívica” do Brasil ditatorial (noite; solidão; latidos) que, como um espelho refletido nos versos, também se encontra desestabilizado e distante das suas premissas originais. Fato que atinge seu estopim na dicotomia final “medo” versus “amor”.

Toda a paisagem apresentada ao leitor no decorrer da primeira estrofe, repleta de alegria, vivacidade é dessacralizada pela cisma e solidão da noite. O poeta vislumbra toda a paisagem de dentro do quarto, emoldurado. Se pensarmos nos anos pós-AI-5, esse confronto tradição *versus* contemporaneidade adquire uma crítica feroz colada às imagens contrastantes e desafiadoras. Já em termos literários, é possível considerar que todas as ambições modernistas de construção de uma identidade nacional, através da liberdade irrestrita à pesquisa e inovação, o tão aclamado “direito de errar⁴⁰” que Cacaso salienta, são completamente urgentiais para o poema encerrar-se e a crítica ser mantida. Porém, a única maneira de resistir e sobreviver poeticamente é admirar o cartão-postal imerso em quatro paredes, vocábulo que reforça, ainda mais, o sentido de afastamento, de exílio, de não estar/ser presente. Da mesma maneira que resta às questões estruturais se fragmentarem e pautarem-se na alusão e na ambiguidade como maneira de dar voz ao poeta em tempos de sufoco.

Como se vê, Cacaso, em diversos poemas, irá dialogar e se reapropriar de inúmeros discursos, sempre visando reatualizá-los em função das novas premissas colocadas em jogo pela sua geração. *Grupo Escolar*, como já mencionado, foi o segundo livro de Cacaso cancelado pela coleção *Frenesi* e publicado fora dos âmbitos institucionais. O livro conta com vinte e nove fotos feitas por Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro. Nove mostram Pedro Landim, filho de Cacaso nascido em 1971. As outras, por sua vez, retratam cenas cotidianas (muros, cartazes, pichações, etc.). Seus 43 poemas são divididos em quatro lições, a saber: 1ª) “Os extrumentos técnicos”; 2ª) “Rachados e perdidos”; 3ª) “Dever de caça” e 4ª) “A vida passada a limbo”.

A divisão em quatro partes, as nove fotos de Pedro e os títulos concedidos às lições, longe de serem arbitrários, revelam, a princípio, todo o significado da entrada no universo marginal do poeta, bem como sua disposição ao diálogo. Como bem reparou Soares, as nove fotos, sugerindo os nove meses de gestação, aliam-se à divisão em quatro lições, que, por sua vez, remetem-nos

⁴⁰ Em artigo intitulado “Atualidade de Mário de Andrade” e escrito para a *Revista Encontro com a Civilização Brasileira*, Cacaso admite que “a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo da arte, o direito de errar”. E, mais adiante, esclarece: “O direito de errar, que abre para o trato renovado da forma, é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa ter para criar em desafio, livre de constrangimento e limitações exteriores” (BRITO, 1997, p. 160).

aos quatro anos do ensino primário (hoje ensino fundamental) que era intitulado de grupo escolar. “É interessante notar que a quantidade de poemas aumenta a cada lição como se fosse proporcional à quantidade de tarefas exigidas com o avanço das séries escolares do grupo escolar” (SOARES, 2003, p. 128). Assim, parece que o poeta nesse momento preocupa-se em descobrir-se novo; está em busca de encontrar sua própria linguagem, depois de sua primeira experiência poética na *Palavra cerzida*. E essa busca parte, sobretudo, do rever os valores já instaurados e partir da miscelânea de estilos para construir-se a si próprio. A poesia em duplo viés de que fala Soares: alfabetizar-se e alfabetizar um país e uma tradição.

É o que encontramos nos próprios títulos das lições. Cada um deles, apropriando-se de frases usuais, porém com sentido deslocado de sua referência fundamental, vai revelar um tema específico. Na primeira, Cacaso utiliza-se de “instrumentos técnicos” que, como o próprio nome diz, remete à construção da linguagem poética de fato. Todos os poemas dessa lição são metalinguísticos e vão revelar a preocupação primordial de como construir uma outra máscara poética, desenraizada do peso da tradição e dos grandes mestres.

Cacaso sugere-nos que a solução para essa problemática é a incorporação. Por isso Soares destacar o instigante trocadilho com o prefixo (-ex) no título. Além de referir, primeiramente, ao seu novo início, ou seja, ao realfabetizar-se e, por conta disso, o “erro” ortográfico é mais que coerente visto sua posição de discente, “o prefixo ex, na nossa língua, sugere algo exterior, o que comprova que Cacaso dialoga com seu momento histórico para construir seus versos” (SOARES, 2003, p.130). Poderíamos pensar também em um vocábulo novo, consequência da aglutinação de “estrume” e “instrumento” que, segundo Martin (2008, p. 45), “revela ao que tudo indica o rebaixamento dos recursos de linguagem”. Por isso nos deparamos, através das cartilhas, com títulos também sugestivos - “a”, “e”, “i”, “o”, “u” –, um poeta enfático:

Não quero meu poema apenas pedra
nem seu avesso explicado
nas mesas de operação [...]
Quero meu poema apenas pedra:
ou seu fantasma emergindo
por onde dentros e foras.⁴¹

Veja que a relação com o Modernismo reaparece. Como se vê, não é difícil pensarmos imediatamente em João Cabral e Drummond. Porém, diferente da recorrência no livro anterior,

⁴¹ Todos os poemas foram retirados da primeira edição do livro, de 1974, referida na parte bibliográfica.

agora a abordagem insere-se de maneira crítica. Cacaso, embora assuma que a “pedra” no meio do caminho é tão necessária quanto a pedra racional, construtiva, é categórico ao também negar esses pressupostos. Sua poética em processo de alfabetização nega-se a ser o avesso “da véspera do trapezista”, tal qual a lição do poeta engenheiro, e escolhe a ponderação como resposta coerente. Ao invés de optar pelo caminho trilhado pela tradição, o “fantasma” que o assombra, e um caminho completamente inédito, o poeta apropria-se dos dois, ou seja, equipara, com mesmo vigor e intensidade, as duas vertentes. A própria voz lírica cacaseana impondo-se, portanto, com o imperativo “(não) quero”, confronta o peso do legado modernista e sua necessária digestão em termos de reapropriação poética.

Interessante notar que essa primeira lição é inteiramente formada por poemas criticamente construídos e pensados em termos de formalismo/ racionalização, revelando a máscara do poeta artesão presente em Cacaso. Palavras, metáforas e imagens que chegam a revelar um excesso de equilíbrio e concretude: “deserto”, “mirante”, “miragem”, “lucidez”, “cadáver”, “mistério”, “poema anfíbio”; “olho educado”; “palavra higiênica”; “palavra sibilina”. Fato que entrará numa profunda discrepância se analisarmos os outros poemas do livro. Assim, Cacaso, já de início deixa claro seu rumo poético e que será confirmado no percurso do livro: reinstaurar a composição baseada na quebra de hierarquias, e sua força maior, o diálogo, a alteridade.

Portanto, nessa primeira lição, aprendemos com o poeta mineiro e seu olhar crítico, que a tradição modernista, em especial a cabralina, não deve ser radicalmente excluída, nem tampouco aceita irrestritamente. Crivado pela tolerância e coerência da nova página na tradição literária nacional beira o jogo de reaproveitamento à luz da contemporaneidade, Cacaso continua seu manejo com a questão de lidar com os legados, mesmo que lucidamente incisivo:

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.

O olhar crítico transporta-se e o remetente passa a ser, sobretudo, a erudição e o intelecto dos poetas concretistas. Repare a habilidade de Cacaso em transitar por diferentes tipos de estruturas, formas e tendências. Esse poema faz parte da segunda lição, “Rachados e perdidos” que, como a própria paródia faz jus, a nova seção poética de “achados e perdidos” pode revelar qualquer surpresa, pode-se encontrar de tudo. “O título desta segunda lição pode ser lido como o percurso de amadurecimento a ser trilhado por Cacaso que envolve redescobrir o que ficou ‘perdido’ na tradição literária brasileira” (SOARES, 2003, p.144).

Por isso o debate da atuação da vanguarda concretista ser trazido à tona. Já é sabida a incontestável postura avessa ao Concretismo que Cacaso incansavelmente fazia questão de salientar. Para o poeta (1997, p. 165), o movimento liderado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari “[...] põe em ação o que já foi chamado de uma poética operacional, onde o processo estético é identificado e absorvido pelo tecnológico, a poesia é precedida por um conjunto de instruções [...] e o resultado é uma espécie de *know-how*”. Com isso, os poetas concretistas seriam responsáveis por afastar qualquer relevância da empiria, o que acarretaria por completo, segundo o poeta, a perda da mediação inerente ao papel da elaboração da linguagem poética.

Por isso a reputação dos poetas em questão ser praticamente alquebrada e ridicularmente rebaixada no verso “um trio bem informado”. Essa suposta erudição, a importância intelectual que tantos outros críticos ressaltaram de maior legado, é completamente ironizada, sobretudo a partir da escolha do verbo “haver” no pretérito imperfeito. Parece que Cacaso reaviva o universo das histórias infantis, dos contos de fadas traduzidos na fórmula “Era uma vez”, o que garante, mais uma vez, a completa desestabilização da veracidade dos inúmeros manifestos e receitas de estilo propagadas pelos concretistas. Além disso, não nos esqueçamos da referência, ao citar em itálico “*dado é a palavra dado*”, a Stéphane Mallarmé e seu “Un coup de dés”, cujo poema revela, sobretudo, a preocupação com o trabalho no branco da página, a exploração gráfica, etc. O que nos alude, por extensão, à expressão cunhada por Pignatari (“§jarro§ é a palavra jarro”), remetendo-nos, novamente, a João Cabral e seu “Antiode (contra a poesia dita profunda)⁴²”. Ambos os poetas inseridos no *paideuma*⁴³.

⁴² Trecho de “Psicologia da composição” de 1947: “Poesia não será esse/ o sentido em que/ ainda te escrevo:/ flor! (Te escrevo:/ flor! Não *uma/ flor*, nem aquela/ flor-virtude – em/ disfarçados urinóis)”.

Mais interessante ainda é o remodelamento que Cacaso faz das técnicas de construção poética exaustivamente colocadas em prática pelos poetas vanguardistas: as letras em caixa-alta (iniciais dos nomes dos poetas), o algarismo não escrito por extenso, o uso dos parênteses, bem como vocábulos fundamentais como “consanguíneos”, “tautologia”, “triângulo”, “lados”, etc. Tais recursos, reflexo da racionalização/ objetividade e crítica ao pensamento discursivo e à subjetividade, refletem, segundo Franchetti (2007, p. 262), a evolução das formas que passou a ser “valorizada e entendida em função da apropriação e aproveitamento dos recursos tecnológicos disponíveis, que são, ao mesmo tempo, o caminho para afirmar a poesia no mundo dos objetos industriais”. Lembremos que, em contexto pós-1964, a técnica, como força-motora essencial para o desenvolvimentismo/ modernização, já estava travestida de completa ambiguidade e desconfiança.

Servindo-se da referência pelo avesso, Cacaso conecta-nos com toda nossa discussão acerca da morte das utopias e da vanguarda e seus desejos de singularidade e novidade a qualquer custo. Veja que o poeta, num tom de blague, critica a tautologia que encobre a verdadeira criação poética em tempos em que repetir a mesma ideia em termos distintos já não existe mais, ou se existe, faz parte dos “estilos de época”, datados e dependentes de molduras para sobreviver, ou seja, contos de fada. Já fazem parte de um passado histórico e que, quando reavivados, necessitam ser colocados em confronto com a contemporaneidade para poderem ainda ter alguma relevância como força crítica. Comparemos com esse outro poema, inserido em *Na corda bamba* (BRITO, 2002, p. 59):

SANTA CEIA
Poesia se faz assim
Era uma vez um castelo distante onde morava
Uma linda princesinha
O dragão foi lá e comeu ela
Quem fizer por último come toda
Merda dela

Veja que Cacaso dialoga, de certa forma, com o poema anterior. Ditando, no início, uma receita de criação poética, à la concretistas, o faz reduzindo seu valor intrínseco. Ao apropriar-se e destrinchar a cantiga infantil (“Vaca amarela cagou na panela, quem falar primeiro, come toda

⁴³ O *paideuma* concretista – em grego “ensino”; “aprendizagem”, “aquele que se educou” - consistiu-se, na esteira da proposta poundiana, em uma seleção de autores que os poetas consideravam obrigatórios na formação de uma sensibilidade nova e relevante. Alguns dos autores são: Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, E.E. Cummings, Maiakóvski e os brasileiros João Cabral de Mello Neto e Oswald de Andrade.

bosta dela: um, dois, três...”), rebaixa seu tom e desmistifica qualquer vestígio de “tratado” poético ao substituir a sutileza e pureza dos versos iniciais pela grosseria e violência que domina a cena a partir do quarto verso: termos que nos remetem tanto a questões eróticas (“comeu”) e escatológicas (“merda”, “o ato de ingerir excrementos”), quanto a fisiológicas com o verbo “comer” (digerir) que pode nos remeter, diretamente, à ambiguidade que resgata Oswald e o ato do deglutir cultural. Assim, “comeu ela” e “comer a merda dela” podem ser, inclusive, transpostos, como o próprio verso indica, ao sentido metapoético.

Os termos gramaticais também contribuem para esse rebaixamento (“comeu ela” ao invés de “comeu-a”). Ou seja, a entonação que lembra os “planos-piloto”, isto é, a “merda” e todos seus recalques tradicionais que impedem a criatividade, a inventividade tem que ser devorados e desmistificados radicalmente. Qualquer imposição, qualquer manual literário tem que ser abolido, juntamente com seu princípio-esperança. Essa é a nova “santa ceia”: o ritual religioso da devoração cultural, a sobrevivência do valor simbólico não pode mais pautar-se em esquemas pré-definidos, mas sim em incorporações.

A metalinguagem, portanto, é emaranhada em um jogo de disfarces em que a ridicularização da própria poesia como fonte sublime/ objeto “útil”, limpo é a ênfase. A historieta alavancada pelo “Era uma vez” aniquila o tom solene das fábulas e rompe com sua fantasia. Acreditamos que esse poema descreve significativamente todos os impasses da poética de Cacaso em torno da gratuidade e do descompromisso como crenças acionadas pela devoração de gêneros regurgitados com uma nova roupagem.

Dessa forma, essa questão da exaustão das vanguardas irá beirar vários outros poemas e Cacaso, de uma forma ou de outra, sempre procurará abordá-la, novamente, em termos de reenquadramento poético:

POLÍTICA LITERÁRIA

O poeta concreto
discute com o poeta processo
qual deles é capaz de bater o poeta abstrato

Enquanto isso o poeta abstrato
tira meleca do nariz.

Novamente o mote é a discussão da legitimidade entre a Poesia Concreta e o Poema-Processo e que, no começo da década de 70, como já exposto, tinha como alvo a dúvida constante

em termos de eficácia e real alcance dos seus procedimentos em torno da linguagem. Como afirmou Flávio Aguiar (*apud* LITRON, 2007, p. 175), na década de 60, “fazer literatura era obrigatoriamente estar na vanguarda da arte ou dos tempos [...]. Literatura era coisa para entendidos”. Cacaso, mais que consciente desse “jogo” estético, transforma a ânsia pelo prestígio e a sanha arrebatadora pela novidade a qualquer custo, inerentes à vanguarda, numa mera “meleca de nariz”. Rebaixando os movimentos também em termos de linguagem, o poeta tem a certeza de que falta um vínculo com questões do cotidiano/ contemporaneidade, revitalizando o fazer artístico, livre de amarras redutoras. Vê-se que essa ênfase de Cacaso na recusa da erudição da linguagem, colocada em prática pelos concretistas, vincula-se a um dos eixos de redimensionamento cultural de que fala Messeder, o “antiintelectualismo”: o bloqueio contra qualquer forma de clamores institucionais, beirando uma ojeriza em relação à limitação da criatividade. Por isso o excesso de espontaneísmo e gratuidade imerso no clima de informalidade que a cena simula, atingindo outro raio de intenção, de efeito desmoralizante.

Além disso, o poema reporta-se também a Drummond (2002, p. 15) que, em *Alguma poesia*, publica um poema intitulado “Política literária”, dedicado a Manuel Bandeira: “O poeta municipal / discute com o poeta estadual / qual deles é capaz de bater o poeta federal. // Enquanto isso o poeta federal / tira ouro do nariz”. Interessante notar que a estrutura em estrofes é exatamente a mesma nos dois poemas (3 versos e 2 versos, ou seja, 1 terceto e 1 dístico), embora difiram no número de sílabas poéticas. Fato que intriga, enriquece e contribui ainda mais para legitimar nosso caminho de intertexto antropofágico em Cacaso.

4.4 “Dever de caça”

Nessa terceira lição, não podemos deixar de notar, a partir do título, a referência a nosso poeta modernista. Seu trocadilho com o “dever de casa”, ecoando o aprendizado do *Primeiro caderno do aluno de poesia* de Oswald de Andrade, é mais que instigante e sugestivo para nossos propósitos. “Ao dever de casa soma-se a caça, isto é, a deglutição da nossa tradição poética que figura, nesta lição, através dos poemas paródias [...]” (SOARES, 2003, p.156). Essa lição sumariza a atitude de “samplear” retalhos e referências as mais díspares como peça fundamental para o que Haroldo de Campos (1997, p. 266) chama de **língua franca** ao avaliar a atuação da

antropofagia na tradição cultural brasileira, ou seja, uma autonomia responsável por “avocar a totalidade do código e reoperá-lo pela óptica expropriadora da circunstância evolutiva da poesia brasileira, que passaria, por sua vez, a formular os termos na *língua franca*, de trânsito universal”.

No poema de abertura, “O que é o que é”, já podemos notar como a força da mistura estética desconstrói violentamente a totalidade e engendra, através da assimilação de formas e temas, aquela imagem atualizada em relação às indeterminações de elementos históricos e modernos do país da década de setenta.

Descoberto pelo português
emancipado pelo inglês
educado pelo francês
sócio menor do americano
mas o modelo é japonês ...

A começar pelo título, Cacaso utiliza-se da forma de uma adivinha – perguntas e respostas de humor e conteúdo dúbio e desafiador – e devora elementos da cultura folclórica nacional e temas que dialogam com as contradições históricas e atuais do Brasil, fazendo brilhar uma imagem irônica de um país fragmentado na qualidade de valores da sociedade industrial. Da mesma forma que Tom Zé em “Parque Industrial”⁴⁴, o poema confronta vocábulos representativos do arcaico e do moderno, devorando o discurso ufanista dominante e assumindo a ironia e o riso como formas de combate contra a dominação e o neocolonialismo cultural.

A justaposição é a grande responsável pela subversão da imagem de uma nação progressista. É essa técnica que desenha o cenário de um país repleto de contrastes: um Brasil dominado pela diversidade cultural e influência econômica internacional, representado pelas etnias (inglês, francês, americano, japonês) que massificam o país condenado na sua posição de eterna colônia de exploração, sem raízes históricas, pois foi “descoberto pelo português”. O mesmo país condenado a ter o “sorriso engarrafado”, que já vem “pronto e tabelado”.

Assim como os tropicalistas, Cacaso condena o mundo em pedaços, espelhado no uso de vocábulos sucintos e justapostos uns aos outros, que desvelam “[...] as relíquias do Brasil [...] como contradições culturais que fazem brilhar as indeterminações históricas [...]” (CYNTRÃO, 2000, p.47) frente ao progresso difundido pelo otimismo do regime opressor dos militares e pelo

⁴⁴ Para efeitos de exemplificação, destacamos um trecho de “Parque industrial”: “A revista moralista/ traz uma lista dos pecados da vedete/ e tem jornal popular/ que nunca se esprema porque pode derramar/ é um banco de sangue encadernado/ já vem pronto e tabelado/ é somente folhear e usar/ é somente folhear e usar/ porque é *made made made/ made in brazil*” (FAVARETTO, 2000, p. 157)

milagre econômico. A antropofagia novamente cede ao poema uma nova roupagem do nacional (adivinha; Brasil; descoberto) totalmente remodelado pelo viés industrial (emancipado; educado; modelo) em que a palavra se iguala aos cacos do consumismo exacerbado da década de 70 e à imagem da pátria como sinônimo de progresso mostrada totalmente desfigurada e, acima de tudo, dependente. Cacaso desconstrói, justamente pelo uso de imagens multifacetadas, o imaginário desenvolvimentista da época, reavivando, com maestria, o sincretismo crítico e revolucionário proposto pelos cantores baianos.

É, portanto, exatamente isso o que o poema objetiva: uma denúncia irônica ao regime político pós AI-5 que abriu as portas para a entrada das multinacionais que “aceleraram” drasticamente o suposto progresso no país e destruíram as “[...] antigas pretensões de acumulação e de criação de tecnologia próprias” (TINHORÃO, 1990, p. 262), restando a catástrofe do *made in brazil*. Assim como existe a perda da autonomia frente à invasão massiva de produtos representativos do consumo exacerbado na canção, o poema revela a mesma ironia da dominação ao afirmar que o país “moderno” é, na verdade, originado e ditado somente pelo estrangeiro. As etnias então ressaltam essa eterna dominação cultural, econômica e ideológica do Brasil por outros grandes impérios.

Essa condição estipulada ao país pelo poeta é refletida, inclusive, nas rimas agudas (-ês) e internas (-ado; -elo), o que faz a alusão a um outro fator: além de o país abrigar um passado colonial de desmedida exploração e dominação política, Cacaso vê essa situação como um ciclo interminável. A repetição do som (-ês; -ado), assim como da palavra “pelo” revela a mesmice, a não possibilidade de mudanças consideráveis no país. Além disso, o ritmo cadenciado do 1º, 2º, 3º e 5º versos confirma a hipótese: o Brasil, país sem autonomia política, econômica e cultural, será sempre dominado e subdesenvolvido. Fato curioso também é notar que a própria sonoridade da palavra “brasileiro(a)”, caso tivesse sido utilizada por Cacaso no poema, destoaria das rimas agudas empregadas. O que nos leva a crer que, mais uma vez, a ênfase recai no fato de o país ser e sempre será de todos, menos dos próprios brasileiros.

Mais uma vez, o legado oswaldiano serve-se do banquete de devoração para retratar poeticamente o Brasil setentista e, com isso, reavivar os debates em torno da exaustão das formas poéticas, agora pautadas no hibridismo, diversidade, alteridade e atualização da diferença cultural.

NINGUÉM SEGURA ESSA AMÉRICA LATINA
OU OS IMPOSSÍVEIS HISTÓRICOS OU
A OUTRA MARGEM DO IPIRANGA

Jamais mudar pela violência
mas manter pela violência:
morte ou dependência

Neste poema, por sua vez, os títulos, funcionam como palavras-chave para se compreender o restante, o que contribui para o descobrimento dos sentidos encobertos. Ao utilizar quatro maneiras de intitular o poema, o poeta já demonstra de antemão a contradição que vai se realizar. Todas as nomeações justapostas são extremamente tragi-cômicas, ao mesmo tempo em que retomam nosso passado histórico (“pré-história contemporânea periférica”; “os impossíveis históricos”; “a outra margem do Ipiranga”) inseridas nas contradições do presente, ocasionadas, sobretudo, pelo “milagre” (“ninguém segura essa América Latina”). Repare que o título é maior do que o próprio poema, o que pode nos remeter, de início, que as nomeações, os slogans tão difundidos do “país que vai pra frente” são mais importante do que o próprio conteúdo que eles indicam. A escolha do prefixo “pré”, remetendo-nos aos tempos anteriores à história contemporânea, reforça essa intenção. O Brasil, desde os tempos pré-históricos tenta construir uma identidade, tenta achar um nome que o defina, porém não o encontra.

Com o pano de fundo sendo, novamente, a década de setenta e todas as suas implicações que, já demonstradas anteriormente, foram responsáveis por ocasionar rupturas em diversos campos da realidade brasileira, o poema miniatura transforma-se em arma de pura dessacralização que desvela a situação de retração em que o poeta se encontra.

O laconismo nos chama atenção. Essa concisão, objetiva e certa, funciona como um tipo de conduta moral que estilhaça completamente o país supostamente independente e que “vai pra frente” através do humor que se apresenta “[...] menos eufórico, menos otimista, provocando em nós um riso amarelo” (MARTIN, 2008, p. 86).

Cacaso apoia-se na alegoria para desenterrar pela palavra que, estreita com a vida, deixa revelar a violência de todos os dias que se apresenta em surdina. Mais uma vez, a ironia e o sarcasmo confirmam nossa condição de não solução para o impasse instaurado: “morte ou dependência”. De qualquer forma, descarta-se qualquer possibilidade de mudanças. É o que

Schwarz (1978, p. 78) afirma, no seu ensaio clássico, acerca da utilização da alegoria moderna⁴⁵, formulada por Benjamin, e utilizada em larga escala pelo Tropicalismo e que o poeta mineiro também coloca em prática: “a imagem tropicalista encerra o passado, na forma de males ativos e ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”.

O trocadilho com o grito vitorioso “independência ou morte” de Dom Pedro I que proporcionou a liberdade incondicional ao povo brasileiro no sete de setembro, é, ao ser invertido e proclamado na “outra margem do Ipiranga”, mostrado com uma nova roupagem que reproduz o fantasma do autoritarismo e da dependência. A ideologia que, segundo Bosi (1977, p.145) “[...] não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, *slogans* [...]” é, através do poema, desmascarada, desfazendo esse sentido de presente e contradizendo o discurso corrente.

Ao colocar à mostra as fraturas deixadas pelo discurso oficial, Cacaso transmite também a brutalidade que a envolve. Não mudamos pela violência, pois mudamos em nome do progresso. Porém, para mandar vivas à técnica que é responsável por enaltecer a nação, “mantemos pela violência”. Fato que não há escolha para o poeta. Ou assumimos, da mesma maneira e com a mesma intensidade, essa violência, ou nos resta a “morte”. Violência que é também reinserida como alvo em outro poema, intitulado “As aparências revelam”:

Afirma uma firma que o Brasil
Confirma: “*Vamos substituir o
Café pelo Aço*”

Vai ser duríssimo descondicionar
o paladar.

Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?

⁴⁵ A alegoria, no sentido benjaminiano, foi amplamente utilizada pelos tropicalistas e por grande parte dos prosadores brasileiros que escreveram sob a ditadura militar, principalmente nos anos 70. Oposta ao símbolo “[...] que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo”, a alegoria, por sua vez, embebida de rigor dialético, revela cada ideia através de um desenrolar de imagens que originam uma rede desordenada pautada na alusão. Cada termo, imagem, relação pode significar qualquer outra coisa. Com isso, reina o heterogêneo, o incompleto, o despedaçado. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína [...] O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Por isso o imperativo alegórico ser visto como uma grande ofensa contra a ordem e a paz, naquele campo reinado pela normatividade artística. Também por isso ser uma arma estética poderosa, pois cede lugar a um caleidoscópio de novas leituras. “A utilização da alegoria é frequentemente identificada com expressões artísticas de derrota política ou desilusão” (AVELAR *apud* DUNN, 2009, p. 109).

“Quando Cacaso tem por alvo as mazelas da administração pública, se vale em geral do humor para abordá-la, recordando a poesia de Oswald de Andrade, da qual é por certo tributário” (MARTIN, 2008, p.84). Aqui, novamente referências culturais são reapropriadas e reinseridas no contexto do “Brasil do milagre”.

Podemos notar, primeiramente, a ironia que se manifesta através dessa exigência de se enquadrar nos padrões modernos de produção. O café, produto símbolo do nosso passado agrícola, é substituído pelo aço, responsável pela modernização, pela indústria, especialmente a siderurgia e a automobilística. Inclusive, através da repetição do som da fricativa surda “f”, o poeta remete-nos, sonoramente, ao barulho do maquinário e “[...] ao mesmo tempo [...] à truculência do movimento das engrenagens” (MARTIN, 2008, p. 85) de uma firma/indústria.

Tudo isso feito através de um *slogan* ou de uma notícia de jornal (“*Vamos substituir o Café pelo Aço*”). O que alude, por extensão, aos meios de comunicação de massa e todas as suas implicações na década de setenta: o que era divulgado correspondia às glórias e às conquistas do nosso Brasil imponente e progressista. O restante, o que obtinha um viés crítico, era barrado pela censura.

A inversão do título pela substituição do verbo “enganam” por “revelam” gera uma “[...] mudança que anula a distância que havia entre parecer e ser, e o sentido negativo que não se sustentava na versão de origem é mantido em funcionamento [...] dado que se confirma a impressão do início, tornando a suposição uma realidade” (MARTIN, 2008, p. 85). Inversão também realizada pelo deboche e pelo riso frouxo que Cacaso desperta nos leitores.

O poema revela-se então como um agente dessacralizador dos valores cristalizados pelo governo progressista dos militares, desvelando sentidos encobertos através do mesmo aparato mantenedor da ordem: a violência, como exposto no poema anterior. Através dela, rompe-se toda a mistificação de ordem e progresso na pátria, expondo as estranhas do Brasil e agredindo o leitor moralmente, outra característica amplamente utilizada pelos cantores na década de sessenta: utilizar a forma como arma estética, por sua explosiva capacidade de subversão. O próprio Caetano Veloso reconheceria o desenvolvimento do embrião da guerrilha urbana nas canções: “desse modo, tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos

transformar em suprema violência regeneradora” (VELOSO, 1997, p. 51). É o que o poeta mineiro se propõe: utilizar-se, novamente, da violência como agente reconstrutor do indivíduo.

Em outro poema, Cacaso também coloca em confronto toda a questão de que, já nos idos de sessenta, como exposto, estava na raiz da ambiguidade tropicalista. É notório, a partir da declaração de Gil – “[...] Até que ponto tudo aquilo correspondia à realidade? [...] Até que ponto a gente não podia estar sendo enganado por toda esta sensação de estar participando da modernidade do consumo internacional (GIL *apud* SANT’ANNA, 1980, p. 128)” - ver como Cacaso mantém o discurso e o reatualiza:

SINAIS DO PROGRESSO

A mão certa cai como guilhotina

e racha a nuca do inimigo

A câmera focaliza o punho do matador:

“Homens de verdade não usam relógio
de outra marca”

Tudo legal.

Tudo legalizado.

“A imagem, no primeiro verso, do movimento da mão que fere, à semelhança de uma guilhotina, é cinematográfica” (SOARES, 2003, p. 157). Cacaso praticamente descreve a cena como se estivesse assistindo a um filme. As representações dos recortes críticos do Brasil dos anos setenta (“mão certa”; “matador”; “inimigo”) se justapõem às representações da modernização do *milagre econômico* (“câmera”; “relógio”; “marca” e o *slogan*), responsável por enaltecer a máscara da modernidade e do desenvolvimento. Sentimos e suscitamos uma imagem cruelmente sarcástica de um país em estado anacrônico. Louvamos o progresso, porém o fazemos usando guilhotinas, instrumentos amplamente utilizado durante a Revolução Francesa do século XVIII para liquidar os traidores da pátria. Mesmo assim, está “tudo legal”, “tudo legalizado”, tudo conforme e de acordo com a lei.

Os closes focalizam os tais sinais de progresso, ao mesmo tempo em que destacam o retrocesso e a tortura. Como consequência, nasce um produto imagético que contém a força que a montagem proporciona: a alusão a um sentimento de falência frente a um regime fracassado. Contudo, esse mesmo país é ironicamente demonstrado com sinais de progresso.

Sendo assim, nós leitores somos espectadores de uma sequência de planos de representações marcadamente críticas e contrastantes. A urgência do circuito alternativo criado

pelos marginais leva adiante a politização captada nas entrelinhas que surgem no produto final da montagem. O humor horripilante e, ao mesmo tempo, sarcástico, leva o poeta a tornar a justaposição uma guerrilha estética. A mesma brasilidade é buscada devorando, nos moldes antropofágicos de Oswald, os elementos estrangeiros e representativos da modernidade, reavaliando as novas formas de informação cultural massificadas no país. A ironia agressiva e chocante é também usada para desmascarar todo um discurso institucionalizado e decadente que insistia em liquidar as possibilidades de exploração visceralmente criativas que a sociedade brasileira de então necessitava com urgência. Da mesma forma que os tropicalistas, Cacaso coloca em pauta os impasses gerados pelo regime, pelos novos meios de disseminação da informação e do engajamento crítico. A montagem serve, portanto, como técnica a qual o poeta faz uso de forma relevante para atingir essa problemática.

Por fim, citaremos mais dois poemas que, a nosso ver, sintetizam toda nossa apresentação em relação ao legado do Matriarcado de Pindorama nessa terceira lição:

JOGOS FLORAIS

I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

II

Minha terra tem Palmares
memória cala-te já.
Peço licença poética
Belém capital Pará

Bem, meus prezados senhores
dado o avanço da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho.

(será mesmo com 2 esses
que se escreve paçarinho?)

Parodiar a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias parece que virou atitude básica entre os poetas brasileiros. As versões de Oswald de Andrade, Carlos Drummond, Murilo Mendes, José Paulo Paes são as mais conhecidas e referenciadas. Com Cacaso não foi diferente. Porém, o nativismo/ romantismo de outrora desaparece, dando lugar a uma nova faceta crítica do Brasil.

Em “Jogos Floras I e II”, Cacaso, a começar pelo título – “Jogos Florais” eram jogos que se celebravam Flora, a deusa das flores/ jardins e também pode significar certames poéticos/ literários – já anuncia seu embate de formas/ fôrmas/ flores da tradição nacional, reinseridas na contemporaneidade.

Os primeiros versos poderiam ser considerados um simples *revival* do poema original, não fosse pela transposição do sabiá pro terceiro verso, deixando o tico-tico em seu lugar. O tico-tico, associado à malícia e ao atrevimento, passam a habitar a terra das palmeiras, enquanto que o sabiá, com função completamente invertida, torna-se ave de rapina que, ágil, territorial, come o fubá. Mais interessante ainda é saber que, desde 2002, o sabiá-laranjeira tornou-se a ave símbolo do Brasil, além de ser o título de uma canção composta por Chico Buarque e musicada por Tom Jobim em 1968 que vale a pena destacar um trecho:

“Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá [...]”

Chico Buarque, mais uma vez retomando a “canção do exílio” em forma de pastiche, nos coloca, por sua vez, a situação da nação esvaziada no final da década de 60, que “já não há flor, nem palmeiras”. Nada mais instigante que trazer à tona toda a questão de nacionalismo, derrota política, descrença na pátria e esvaziamento, inclusive do eu-lírico que admite, através do “vou voltar”, não estar presente.

No poema de Cacaso, esse sabiá devora o fubá, o que nos leva imediatamente a pensar em mais uma referência da nossa tradição cultural: o choro de Zequinha de Abreu “Tico-tico no fubá” e todo o prestígio que essa canção obteve nos Estados Unidos na década de 40⁴⁶. Além de, novamente, o verbo escolhido “comer” ser mais que sugestivo em termos de antropofagia.

⁴⁶ A canção, regravaada por Carmem Miranda, fez parte da trilha sonora de cinco filmes americanos: *Saludos amigos*, *A filha do comandante*, *Escola de sereias*, *Kansas City Kitty* e *Copacabana*.

Na segunda estrofe, temos a denúncia sutil acerca do processo de modernização em atropelo que falamos no decorrer do trabalho. A ânsia pela industrialização e a virulência do “milagre econômico” são refletidos na rapidez com que a água, pulando uma etapa do processo, vira direto vinagre. Além disso, “associa-se o avanço da economia ao relato bíblico sobre o sinal que revelou o cordeiro de Deus aos homens.[...] associar ao milagre as palavras do relato bíblico ajuda a escancarar a virulência da modernização” (MARTIN, 2008, p. 90).

Em “Jogos florais II”, Cacaso, de maneira genial, intensifica o trocadilho já realizado por Oswald de Andrade, ao grafar “palmares” em letra maiúscula. O famoso quilombo é apropriado, não deixando de ter função fundamental sua referência em tempo de liberdades cerceadas. Poderíamos considerar os guerrilheiros e mesmo os desbundados como fugitivos, da mesma forma que os escravos nos quilombos. Os dois momentos históricos se cruzam e, ironicamente, revelam um mesmo aspecto, respeitadas suas singularidades e contextos distintos: a escravidão, após séculos, continua no Brasil, porém em outros termos. Um país ainda imerso em um panorama de incertezas e questionamentos identitários, dominado pelo que Flora Süssekind (2004, p. 31) chamou de uma espécie de “Fleury das letras”⁴⁷ que acompanhava minuciosamente as teclas da máquina de escrever de 70 e as memórias, condenadas a “calarem-se”.

A solução para esse impasse aparece, portanto, em termos estéticos. Ressabido e, ao mesmo tempo, precavido das consequências da denúncia e das opiniões de caráter marcadamente crítico, cabe ao poema o disfarce, a máscara cacaseana, cuja voz entremeada de recortes, disfarça e escolhe a rima como arma contra a intimidação. Resta à memória calada rimar-se com “Pará”. A licença poética necessária para a resistência poética.

Da mesma maneira, a embriaguez, colocando em dúvida a real veracidade das palavras ditas anteriormente, contribui para a manutenção dessa máscara instável que, ecoando Drummond⁴⁸, alia o poeta ao diabo e o comove, incitando-o a continuar sua denúncia, porém agora entre parêntesis. Veja como a grafia torna-se aliada nessa rede de indefinições identitárias/ críticas que Cacaso joga com o leitor, sempre “na corda bamba”.

⁴⁷ Sérgio Fleury era o delegado pertencente ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e responsável pelas torturas prolongadas do período.

⁴⁸ “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ esse conhaque/ botam a gente comovido com o diabo”. Trecho do famoso “Poema de sete faces”. Cf. ANDRADE, C. D. *Alguma poesia*. São Paulo: Record, 2008.

Dessa forma, Cacaso (1997, p. 59), ao considerar que a poesia não somente dissimula a natureza direta de sua mensagem, mas “[...] seu poder de artilheiro tem alcance maior e inclui a dissimulação da própria violência que sofre, por isso exige do intérprete atenção concentrada”, nos atenta para os “erros” propositais na grafia, tratando pelo avesso outros problemas do Brasil. O alvo mordaz agora é Jarbas Passarinho, ex-ministro da educação no governo Médici (1969-74). O chiste com seu nome, além de referir ao disfarce, agora em termos estéticos, declara a posição ferrenha contra a reforma educacional, iniciada em 1964, com o que ficou conhecido como acordo MEC-USAID (junção de duas siglas, a saber: Ministério da Educação e United States Agency for International Development). Esses acordos, realizados com o intuito de aperfeiçoar o modelo educacional brasileiro, foi responsável por várias reformas no ensino, gerando o que é conhecido até hoje como “primeiro, “segundo” e “terceiro” graus. Com a reforma, eliminou-se um ano de estudos, deixando ao Brasil somente 11 níveis até o final do segundo grau, enquanto que em outros países europeus, o mínimo gira em torno de 12 níveis.

Amplamente criticado pelos setores de esquerda, os movimentos estudantis organizaram diversos movimentos contestatórios e que foram, mais uma vez reprimidos barbaramente. Com a impossibilidade de privatizar o ensino público nacional, o que era o intuito primordial, a educação passa a ser amplamente sucateada. Os reflexos desses acordos são sentidos claramente até hoje nas nossas escolas públicas.

Cacaso, portanto, não deixa de referenciar essa questão ao optar pelas armas estruturais do poema. A dúvida da grafia da palavra/ sobrenome “passarinho” nos confirma as significações político-poéticas emaranhadas na costura que, a partir da devoração, reatualiza, com maestria nossa tradição, pincelada dos ecos contemporâneos do Brasil ditatorial.

4.5 Cacaso passado a limpo

Por fim, a última lição, intitulada “A vida passado a limbo”, não deixando de, mais uma vez, fazer parte da costura de retalhos cacaseanas, alude ao livro de Carlos Drummond de Andrade, *A vida passada a limpo*, publicado em 1959. As escolhas temáticas para essa sessão

também complementam essa alusão ao poeta *gauche*: “O tema desta lição é a vida com todos seus encontros, desencontros, ansiedades e, principalmente, esperança” (SOARES, 2003, p. 161).

Como bem notou Soares (2003, p. 162), “acreditamos que a leitura e a atualização da tradição modernista brasileira, feita por aqueles que eram considerados os ‘novos poetas’ em 70, surge como *modus operandi* em grande parte da produção marginal desta época”. Em Cacaso, como exaustivamente comprovamos, o drible de formas legitimadas simbolizadas no “retrato” de que fala no poema sem título da lição - “TRAGO COMIGO um retrato/ que me carrega com ele bem antes/ de o possuir bem depois de o ter perdido.// Toda felicidade é memória e projeto” (BRITO, 2002, p. 162) – isto é, a Tradição, continua sendo atualizada e traduzida em questões concernentes à sua geração, continua “carregando o poeta bem antes de o possuir”.

ATÉ AGORA

Conheci quem não conhecia
namorei minha conhecida
casei com minha namorada
separei de minha esposa
e a história progride assim:
fiquei viúvo pra ela
que está viúva pra mim

É de imediata a lembrança do poema “Quadrilha” de Drummond – “João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém./ João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento/ Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,/ Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/ que não tinha entrado na história” (ANDRADE, 2002a, p. 42). Enquanto que, por um lado, Drummond cria sua quadrilha recheada de inúmeros personagens distintos, Cacaso define os seus: ele mesmo e o outro. A desilusão do desfecho do poema, o término de um relacionamento, pode, da mesma maneira, ser analisado metapoeticamente: a desilusão do país. O artista edifica todo seu discurso cheio de paralelismos e intensidades em volta de um tema, concluindo, através de imagens expressivas de diferentes matizes, que “até agora” a relação não vingou, até agora o país não vingou.

Vê-se que Cacaso sempre procura retomar o debate em relação à situação do Brasil imerso em restrições e anseios não realizados. Em seu último poema, homônimo do livro, é exemplar o início: “Sonhei com um general de ombros largos” (BRITO, 2002, p. 169). Seguindo a linha de alusões setentistas e com a mesma agressividade reavivada pelo choque das imagens

em conflito, o poeta, em “Logia e Mitologia” dá prosseguimento à frustração e à descrença, tão exaltadas na nossa discussão da inauguração do momento pós-utópico:

Meu coração
de mil novecentos e setenta e dois
já não palpita fagueiro
sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma
um porco belicoso de radar
e que sangra e ri
e que sangra e ri
a vida anoitece provisória
centuriões sentinelas
do Oiapoque ao Chuí

Nota-se claramente uma gama de imagens que nos remetem a um ambiente de completo terror instaurado “do Oiapoque ao Chuí”. Aquele “Fleury das letras” de que fala Sússekind aparece claramente envolto no medo de se pronunciar a não ser através de alegorias, pois, inclusive no poema – encarando-o metapoeticamente - há infiltrações de “cardumes de hienas” e “cabras malignas”. A consciência da realidade opressora cria um mal-estar no leitor que se intensifica ainda mais a partir da repetição desconcertante dos versos truncados, carentes de uma sonoridade limpa e vívida (“e que sangra e ri”). Esse riso desesperador e ameaçador, segundo Martin (2008, p.83), mistura-se com a dor e o desespero da situação claustrofóbica, “[...] como se houvesse entre eles uma correspondência: o sofrimento muda de âmbito [...] transformando-o a ponto de atribuir ao riso uma conotação que não lhe seria à primeira vista cabível nem equivalente”.

Para adensar ainda mais o efeito de enclausuramento e desespero frente à atmosfera sombria, a violência sonora e plástica (“morcegos”, “cabras malignas”, “porco belicoso”, “pesadas olheiras”) – reflexo da realidade empírica – confirma o estreitamento do horizonte de qualquer perspectiva, liquidando a crença no porvir e alimentando a reviravolta da perspectiva utópica: “a vida anoitece provisória”. Lembremos ainda que 1972 é o ano da morte de Torquato Neto que, como já explicitado, teve papel fundamental na divulgação dos poetas marginais e nas discussões acerca da cultura brasileira na virada da década.

Por outro lado, ainda escutamos o eco digestivo presente nas entrelinhas do poema. O início reaviva os acordes de uma das canções mais relevantes da música brasileira intitulada

“Carinhoso” (“Meu coração, não sei por quê/ bate feliz quando te vê”) . Composta no começo do século XX (1916-1917) por Alfredo da Rocha Viana Filho, mais conhecido como Pixinguinha (1897-1973), e letrada, posteriormente, por João de Barro, “Carinhoso” foi gravada, primeiramente, por Orlando Silva (1915-1978). Além de nos remeter a dois gêneros tipicamente nacionais - o choro e o samba - , a contradição que se sobressai entre a alusão musical de dois ritmos representantes da tradição mais refinada da música brasileira e todo seu repertório de nacionalismo e representação do “nosso” com as imagens que Cacaso escolheu no decorrer do poema para traduzir essa mesma nação é gritante.

O mais interessante é que a canção voltou a ser um grande sucesso nos anos 70, pois fez parte da trilha sonora de uma das telenovelas da Rede Globo, intitulada com o mesmo nome, no horário das 19 entre 1973-74. Lembremos o leitor que *Grupo escolar* foi publicado exatamente em 1974. A telenovela, escrita por Lauro César Muniz, havia sido criada com base em um filme norte-americano intitulado *Sabrina* (1954). Mais uma vez, toda uma rede de sugestões alusivas é acionada e indústria cultural, veículos de comunicação (a televisão nesse caso), cultura massiva como propagadora de valores da tradicional família brasileira (as novelas, em meados de 70, atingira índices de audiência espantosos), internacionalização, imperialismo internacional, etc., são colocados no mesmo caldeirão crítico cacaseano.

Com tudo isso, a antropofagia, visto como um álibi extremamente poderoso para resistir em tempos de sufoco e redimensionar a avaliação de critérios artísticos herméticos e tradicionalistas, foi o alicerce mais adequado ao poeta mineiro para encontrar-se em versos e refinar sua poética cacaseana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da elaboração do nosso texto, entre acordos e desacordos teóricos, muitos foram os dilemas que nortearam nossas tentativas de avaliar, em alguma extensão, aquela resposta coerente e/ ou inventiva da poética remendada de lembranças deglutidas dos artistas marginais. Foi e continua sendo muito árduo pautar-nos em afirmações categóricas em relação às movimentações escorregadias das décadas de 60 e 70 que não começam, nem tampouco terminam, rigidamente. Mais tênue ainda foi a linha traçada para a definição de marginalidade poética/ literária, embora optamos utilizar essa nomenclatura, seguindo o mapeamento dos textos críticos da época e da atualidade, como mero intuito referencial.

De fato, vimos que o significado da palavra marginal não se revelou similar para todos os poetas, muito menos para os críticos que se adentraram perigosamente nesse terreno instável. Por isso o bombardeio de diversas tentativas de compreensão conceitual: “Literatura violentamente anti-convencional, feita da sucata da cultura” de Candido; “fenômeno cultural” de Messeder Pereira; “salada de frutas” de Matoso, o “vale-tudo” de Freitas Filho e, advindo do próprio Cacaso, a “especialização de anacronismos”. Todas apontando para um total desligamento de referenciais teóricos e inconsistência criterial.

Dessa forma, compreende-se nossa tentativa de trilhar um caminho que, embora arriscado, sugerisse uma nova gramática que, além de instigante aos nossos olhos, encorajasse estudiosos e curiosos a repensar e desvincular a visada atrelada a valores hegemônicos de avaliação artística frente a duas movimentações marcadamente críticas e revolucionárias para buscar o que, tantas vezes, se chamou de “identidade nacional”. Diante da carência de estudos que prezam pelo diálogo de Tropicalismo e Poesia Marginal, acreditamos que essa dissertação possa contribuir, de uma forma ou de outra, para ampliar o panorama contextual, poético, político, artístico e, sobretudo,

avaliativo sobre Cacaso e os artistas baianos, embora o que plantamos seja somente um pequeno começo do que as movimentações em questão possibilitam em termos de aproximação/ afastamento cultural.

Alguns pontos cruciais, portanto, foram salientados para que esse diálogo surgisse. Interessou-nos, primordialmente, ressaltar de que forma o Tropicalismo instaura, a partir da eleição da incorporação como um dado estético, a crise das categorias modernas (originalidade, ruptura e inovação), gerando um campo completamente rarefeito de critérios cujo assédio beirava a flutuação de fronteiras. Com isso, a partir da constatação do reflorescimento da lição oswaldiana, chegamos à eleição de três termos analíticos fundamentais e que foram o nosso alicerce teórico: presentificação, pluralidade e mediania.

É a partir desse trinômio que constatamos a solidificação da hibridização crônica nos poetas marginais e que gerou a dissolução de hierarquias como força propulsora. Fato que acarreta o tal irreconhecimento dos gêneros literários. E é a partir dele também que a Poesia Marginal adquire função primordial frente a essa dissolução ao lidar de outra forma com o legado das contradições deixado pelos tropicalistas e enfrentar construtivamente o problema de exaustão de formas a qual a arte brasileira havia chegado.

A poesia jovem da década de 70, diferentemente das avaliações apressadas as quais foi submetida e expostas neste trabalho, adquire papel fundamental para a nova etapa da modernidade brasileira na virada de década de 60. O maior endereçamento que podemos categorizar para os poetas marginais e, em especial, Cacaso, contorna a recolocação de conceitos hegemônicos que ocasionaram uma reviravolta naquela já citada relação entre autor-obra-público e que, se atracada à contemporaneidade, suscita uma gama significativa de novas aproximações teóricas e, sobretudo, artísticas, ainda a espera de aprofundamento acadêmico.

A inversão e recolocação de conceitos atracados à modernidade que Cacaso, como teórico, ensaísta, compositor e, sobretudo, poeta resalta nos leva a crer que o legado tropicalista sobreviveu através da antropofagia como dado crítico-construtivo na Poesia Marginal. A desrepressão da linguagem como um “antídoto ao excesso de oficialismo e academicismo que ensaia um processo de ressurreição brontossáurica”, segundo Azevedo (**Inimigo rumor**, 2000, p. 04) foi a maior contribuição qualitativa do poeta mineiro e dos artistas baianos em uma época de sectarismos e radicalizações estanques.

Para os leitores e críticos de poemas, fica aqui a possibilidade de revisão e re colocação de Cacaso no panorama literário brasileiro, bem como novas lentes de apreciação artística que demandam não mais receitas de estilo, mas sim uma tentativa de, mais uma vez, “olhar com olhos livres” Tropicalismo e Poesia Marginal.

6. Referências gerais

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida. Traduções de Julia Elizabeth Levy et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, C.D. **100 poemas**. Organização e tradução de Manuel Graña Etcheverry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002a.

_____. Alguma poesia. In: _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 03-39b.

ANDRADE, O. A crise da filosofia messiânica. In: _____. **Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970a. p. 77-138.

_____. A marcha das utopias. In: _____. **Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970b. p. 145-228.

_____. Manifesto antropófago. In: TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora vozes, 1977a. p. 293-300.

_____. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977b. p. 266-271.

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

_____; FERNANDES, M. L. O. Entre a técnica e a expressão: conflitos da poesia brasileira contemporânea. In: PIRES, A. D; FERNANDES, M. L. O. (Org.). **Modernidade lírica: construção e legado**. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 127-165.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 (Obras Escolhidas – v. 1). p. 165-196.

_____. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, A. **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____ ; CAMPOS, H; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta** – textos críticos e manifestos 1950-1969. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CAMPOS, H. Apresentação. In: ANDRADE, O. **Trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1967. p. 04-18.

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. **Poesias reunidas**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966. p. 07-54.

_____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação . O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269.

CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

CÉSAR, G. et al. A poesia brasileira de 22 até hoje. In: PROENÇA FILHO, D. (org.). **O livro do seminário**: Bial Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L R, 1983. p. 219 – 302.

EISENSTEIN, S. Palavra e imagem. In: _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.12-50.

FRANCHETTI, P. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: _____. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2007. p. 253-289.

FREITAS FILHO, A. Poesia vírgula viva. In: NOVAES, A. (Org.). **Anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 83-122.

GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. **Saco de gatos: ensaios crítica**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GERALDO, J. **Figuras de estilo**. Brasília: CEUB/Royal Court, 1997.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995 (Princípios, 9).

HELENA, L. **Uma literatura antropofágica**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

IANNONE, C. A. Vida e obra de Oswald de Andrade. In: ANDRADE, O. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. p. 09-14.

LIMA, L. C. (Introdução, comentários e seleção). **Teoria da cultura de massa**. 6. ed., revista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 63-81.

MACHADO, A. **Sergei M. Eisenstein**: geometria do êxtase. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- MARTINS, H. Canibais europeus e antropófagos brasileiros. In: _____. **Oswald de Andrade e outros**. São Paulo: Editora do Conselho Estadual de Cultura, 1973, p. 11-39.
- MEDAGLIA, J. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da bossa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 55-111.
- MELO NETO, J. C. de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MERQUIOR, J. G. Comportamento da musa: a poesia desde 22. In: _____. **Crítica 1964 – 1989: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 309 – 321.
- _____. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: _____. **Razão do poema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 19___. p. 48-56.
- MOISÉS, C. F. **Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Escrituras, 2007.
- _____. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. **Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970, p. xiii-liii.
- _____. **Oswald canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. Trinta anos depois. In: _____. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 174-185.
- OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- _____. Experimentar o experimental. Disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>>. Acesso em: 05 jan. 2010.
- PAES, M. H. S. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos, SP: EDUFscar – Mercado de letras, 1996.
- PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PERLOFF, M. A invenção da colagem. In: _____. **O momento futurista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 95-107.
- PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e Antropofagia. In: _____. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.
- PIGNATARI, D. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- PROENÇA FILHO, D. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: _____. (org.). **Concerto a quatro vozes: Adriano Espínola, Antonio Cícero, Marco Luchési, Salgado Maranhão**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2006. p. 07-18.

SALLUM JR, B. A condição periférica: o Brasil nos quadros do capitalismo mundial. In: MOTA, C. G. (org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) – a grande transação**. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 405-437.

SANT'ANNA, A. R. A periferia chegou ao centro. In: FARIA, A. (org.). **Anos 70: poesia & vida**. Juíz de Fora: Editora da UFJF, 2007. p. 89-100.

_____. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

_____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SECCHIN, A. C. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: _____. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 93 – 110.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

TATIT, L. A canção moderna. In: RISERIO, A. et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 119-124.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora vozes, 1977.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho da Música, 1990.

VASCONCELLOS, G. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WILLER, C. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. Introdução. In: GINSBERG, A. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. São Paulo: L&PM, 2005.

WISNIK, J. M. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

6.1 Referências sobre Tropicalismo

BASUALDO, C. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOAL, A. Que pensa você do teatro brasileiro?. In: BASUALDO, C. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007. p. 265-274.

CAPINAM, J. C. Que caminhos seguir na música popular brasileira?. In: COELHO, F; COHN, S. (orgs.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 18-31.

- CARVALHO, C. A. **Tropicalismo**: geléia geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.
- COELHO, F; COHN, S. (Org.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CYNTRÃO, S. H. (org.). **A forma da festa**: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. São Paulo/Brasília: Imprensa Oficial/UnB, 2000.
- DUARTE, R. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- DUNN, C. **Brutalidade jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FONSECA, H. **Caetano**: esse cara. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- MALTZ, B; TEIXEIRA, J; FERREIRA, S. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1993.
- NAVES, S. C. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NETO, T. Tropicalismo para principiantes. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/v1/site/internas/verbo_principiantes.php. Acesso em: 08 fev. 2011.
- PAIANO, E. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.
- ROCHA, G. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/verbo_tami.php. Acesso em: 10 fev. 2010.
- SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, C. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WOLFF, F. Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?. In: BASUALDO, C. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

6.2 Referências sobre Poesia Marginal

- ARÊAS, V. O direito de errar. In: BRITO, A. C. **Não quero prosa**. Org. e seleção de Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BARROS, P. M. A nova consciência nos trópicos e a imprensa do desbunde: entrevista com Luiz Carlos Maciel. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_marginalia9.php. Acesso em: 24 dez. 2009.
- BRITO, A.C. **Beijo na boca e outros poemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- _____. **Grupo escolar**. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi, 1974.
- _____. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

_____. **Não quero prosa**. Org. e seleção de Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CABAÑAS, T. **Que poesia é essa?!** Poesia marginal: a estética *desajustada*. 1999. 191f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CAMPEDELLI, S. Y. **Poesia marginal dos anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995.

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

DIAS, L. **Anos 70**: enquanto corria a barca. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FARIA, A. **Anos 70**: poesia & vida. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007.

HANSEN, J. A. Pra falar das flores. In: RISÉRIO, A. et al. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.71-76.

HOLLANDA, H. B. (org.). **26 poetas hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. **Impressões de viagem**: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____; GOLÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____; PEREIRA, C. A. M. **Poesia jovem anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LITRON, F. F. **Poesia marginal e a antologia '26 Poetas Hoje'**: debates da crítica antes e depois de 1976. 2007. 335f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MATOSO, G. **O que é poesia marginal**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTIN, C. F. B. **A véspera do trapezista**: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito. 2008. 105f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

MONTEIRO, A. A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas. In: FARIA, A. **Anos 70**: poesia e vida. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007. p. 25-42.

NOVAES, A. (Org.). **Anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

PEDROSA, C. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: _____; ALVES, I. (orgs.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41-50.

PEREIRA, C. A. M. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: RISERIO, A. et al. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 89-96.

_____. **Retrato de época**: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

RISERIO, A. et al. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 89-96.

SOARES, D. R. **Um frenesi na corda bamba**: análise crítica da obra poética Grupo Escolar (1974) de Antônio Carlos de Brito. 2003. 220f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

VIEIRA, B. M. **A palavra perplexa**: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70. 2007. 390f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

6.3 Artigos publicados em periódicos/ periódicos

ARANTES, O. B. F. Depois das vanguardas. **Arte em revista**, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, p. 05-25, ago. 1983.

ARAÚJO, A; NADER, W. Poesia por vias transversas. **Revista escrita**, São Paulo, n. 19, p. 03-14, 1977a.

_____. Uma poesia que cresce apesar das vanguardas ou o lixo do quintal na sala de visita. **Revista escrita**, São Paulo, n. 16, p. 03-10, 1977b.

BOSI, A. Os estudos literários na era dos extremos. **Rodapé**: crítica de literatura brasileira contemporânea, São Paulo: Nankin, n.1, p. 170-176, nov. 2001.

CANDIDO, A. A literatura brasileira em 1972. **Arte em revista**, São Paulo: Kairós Editora, ano 1, n. 1, p. 20-26, jan./março. 1979.

CORREA, J. C. M. Crise mon amour. **Veja**, São Paulo: Editora Abril, n. 230, pp. 87-88, jan. 1973.

BOSCO, F. Por uma ontologia da canção: poema e letra. **Cult**. São Paulo, ano 09, n. 102, p. 54-57, maio 2006.

DANTAS, V; SIMON, I. Poesia ruim, sociedade pior. **Revista novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

FAVARETTO, C. Nos rastros da tropicália. **Arte em revista**, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, p. 05-25, ago. 1983.

HABERMAS, J. Modernidade versus pós-modernidade. **Arte em revista**, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n.07, p.86-91, ago. 1983.

INIMIGO RUMOR. Rio de Janeiro, v.8, maio, 2000.

LIMA, L. C; UCHOA, S; WANDERLEY, J. Poesia hoje. **Revista José**: literatura, crítica & arte, Rio de Janeiro, n. 02, p. 03-09, ago. 1976.

JÚNIOR, G. Liberdade cabeluda: o inusitado caráter político da contracultura brasileira. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo: Editora FAPESP, n. 155, p. 103-105, jan. 2009.

LITERATURA E SOCIEDADE: contemporânea. São Paulo, n. 8, 2005.

MACHADO, G. M. Uma leitura de 26 poetas hoje. **Revista de letras** – Unesp, São Paulo, n. 20, p.89-98. 1980.

- MAGALHÃES, M. Cacaso não é bem o caso do acaso. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Jan. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 jan. 2011.
- MELLO, M. A. As vanguardas já eram. **Revista escrita**, São Paulo, n.21, p. 18-22, jun. 1977.
- MOISÉS, C. F. Geração, gerações: breve introdução à poesia brasileira contemporânea. **Rodapé**, São Paulo, n.01, p.159-169, nov. 2001.
- NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 dez. 2010.
- ROLLEFSON, J. G. Tom Zé's *Fabrication Defect* and the 'esthetics of plagiarism': a postmodern/ postcolonial 'Cannibalist Manifesto'. **Popular music and society**, pp. 305-327, 2007.
- SOARES, D. R. Cacaso em (con)figurações. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/.../2728>>. Acesso em: 14 nov. 2010.
- Trapaças da sorte. **Veja**. São Paulo, ano 20, n.1, 6 jan. 1988.

6.4 Discos/ Filmes/ Documentários

- BRASIL, Brasil: tropicália revolution.** Produção: BBC Music Entertainment. 2007. 1 DVD (60 min), son., color. (Documentário). Produzido na BBC Inglaterra.
- JARDS** Macalé: um morcego na porta principal. Direção e Roteiro: João Pimentel e Marco Abujamra. Produção: Tema Eventos Culturais e Dona Rosa Filmes. 2008. 1 DVD (71 min), NTSC son, color.
- O SOL:** caminhando contra o vento. Direção: Tetê Moraes e Martha Alencar. Rio de Janeiro: Riofilme, 2006. 1 DVD (90 min), NTSC son, color.
- PALAVRA** (en)cantada. Direção Helena Solberg. Produção: David Meyer. Roteiro: Diana Vasconcellos, Helena Solberg e Marcio Debellian. 2009. 1 DVD (86 min), NTSC son, color.
- Tropicalia, ou panis et circensis** (1968). Phillips 512089-2, 1993.
- ZÉ, T. **Fabrication defect: Com defeito de fabricação.** Luaka Bop/ Warner Bros. 946953, 1998.