

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC –SP

Cláudia Cristina Coimbra

Poesia e resistência: estilhaços de Chacal.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC –SP

Cláudia Cristina Coimbra

Poesia e resistência: estilhaços de Chacal.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira

SÃO PAULO

2011

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

À Deus toda glória, honra e louvor.

À minha família, pelo amor.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pela paciência e pela orientação confiante e segura.

Aos professores do PEPG em Literatura e Crítica Literária, pelos ensinamentos valorosos.

Aos professores doutores Fernando Segolin e Eduíno José de Macedo Orione, pelos apontamentos e reflexões renovadoras no exame de qualificação.

À secretária do PEPG em Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina, pela paciência, apoio e palavras reconfortantes.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À minha filha, Lara, pela presença, apoio, amor, paciência e incentivo em todos os momentos.

Aos amigos, preciosos e sempre presentes.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar **Belvedere**, antologia poética de Chacal. Tem como objetivos evidenciar, na perspectiva assumida pelo eu lírico, aspectos de resistência poética no lirismo de Chacal, assim como refletir sobre os recursos poéticos dessa resistência. Para atingir tais objetivos selecionou-se o seguinte problema: Como a poesia de Chacal revela uma produção que evidencia a resistência de sua geração? Como se reveste a relação entre modernismo de 22 e o denominado “caráter marginal” da poesia de Chacal? Para tratamento do problema, selecionou-se as hipóteses: como poesia de resistência, a poesia chacaliana reflete as angústias e os desejos de sua geração; ao empreender diálogo com o modernismo de 22, objetiva uma relação entre literatura e vida e aponta para uma poética lírica. A fundamentação teórica acerca da resistência se apóia nas concepções de Alfredo Bosi, os conceitos críticos em textos de Antonio Candido, Heloísa Buarque de Hollanda e Hugo Friedrich. Entre as conclusões, ressaltam-se: a poesia chacaliana atua como resistência à sociedade repressiva e homogeneizante, como frente de atuação dessa resistência recupera as marcas do modernismo de 22 e incorpora em seus poemas certa dose de lirismo.

Palavras-chave: Poesia Marginal, Chacal, *Belvedere*, Resistência, Lirismo.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyze **Belvedere**, poetic anthology of Chacal. The objectives are to show in the perspective taken by I lyrical, poetic aspects of resistance in the lyricism of Chacal, as well as reflect on the poetic devices of this resistance. To achieve these objectives, was selected the following issue: how the Chacal's poetry reveals production demonstrating the strength of his generation? How is the relationship between modernism of 22 and the so-called "marginal poetry" of the poetry of Chacal? For treatment of the problem, we select the hypotheses -as resistance poetry the poetic chacaliana reflect the angustias and the wishes of his generation; the poetic chacaliana, to engage in dialogue with the modernism of 22 objective, a relationship between literature and life and points to a lyric poetic. The theoretical foundation about the resistance relies on the conceptions of Alfredo Bosi, the critical concepts in, Antonio Candido, Heloísa Buarque de Hollanda and Hugo Friedrich. Among the conclusions, emerge: the poetry chacaliana acts as resistance to repressive society and homogenizing, acting as front this resistance can retrieve; the marks of modernism of 22 incorporate his poems dose of lyricism.

Keywords: Marginal Poetry, Chacal, *Belvedere*, Resistance, Lyricism.

Sumário

Introdução.....	09
Capítulo 1. A poesia marginal e o seu contexto histórico-cultural.....	12
1.1. Poesia e resistência.....	12
1.2. Poesia: contracultura e marginalidade.....	30
1.3. Poesia marginal e o Rio mimeografado.....	35
Capítulo 2. Traços do poeta e da crítica.....	51
2.1. Chacal: Poeta solto na metrópole	51
2.2. Faces da crítica sobre a poesia de Chacal	58
Capítulo 3. Momentos de resistência.....	71
3.1. “Artimanhas” e a poesia de Chacal.....	71
3.2. Chacal e a poesia falada.....	79
3.3. Estilhaços da resistência.....	93
Considerações Finais	112
Referências	114

Introdução

Reclame

Se o mundo não vai bem
a seus olhos, use lentes
... ou transforme o mundo.
Ótica olho vivo
Agradece a preferência.
Chacal

Tomar como *corpus* para nossa reflexão a antologia poética **Belvedere**, publicado em 2007 e marco da produção de Chacal, é, na verdade, penetrar em um rico universo, no qual as palavras “cantam”, de forma irônica e muitas vezes pessimista, as realidades que circundam o ambiente contextual em que o poeta viveu. Assim, diante do convite que se desprende de seu poema e nos incita a *reclamar* e, por consequência, transformar o mundo, objetivamos analisar a poética chacaliana com o propósito de captar as relações de resistência como peculiaridade do seu discurso; apreender a presença de um lirismo claudicante; refletir sobre os diálogos empreendidos com textos e contextos do modernismo de 22 e de meditar sobre os estigmas que lhe conferem o caráter marginal.

Para a concretização desses propósitos, centramos nosso estudo nas seguintes indagações: Até que ponto **Belvedere** revela uma produção de resistência? Como se reveste a relação entre o modernismo de 22 e o denominado “caráter marginal” em sua poesia?

O poeta inicia sua trajetória quando a poesia “marginal” proliferava. A temática dessa poesia contemplava as mazelas cotidianas e pessoais e era marcada pelo caráter fragmentário de um mundo cindido e fraturado. **Belvedere**, ao reunir a produção chacaliana referente ao período de 1971 a 2007, traz as experimentações do poeta e o insere no cenário da literatura nacional.

Para testar a problematização proposta, selecionamos as hipóteses: como poesia de resistência, a poesia de Chacal reflete imageticamente as angústias e os desejos de sua geração; ao empreender diálogo com o

modernismo de 22, objetiva uma relação entre literatura e vida, além de apontar para uma poética lírica.

Para este estudo, pautamo-nos, sobretudo, nas conceituações acerca da poesia como resistência frente ao discurso dominante, como produção humana e como elemento lingüístico diferenciado do discurso cotidiano. De modo geral, os conceitos mantêm, direta ou indiretamente, um vínculo com o mundo, posto que favorecem a reflexão sobre o homem e suas ações, sua condição e seu futuro. Essas peculiaridades estão presentes na poética chacaliana, que realiza não só uma crítica à sociedade, mas também aos padrões literários em vigor naquele momento histórico.

Com a publicação de **Belvedere**, conforme declara Sérgio Cohn:

podemos finalmente ter um olhar amplo sobre a poesia de Chacal, e perceber como ela permanece viva e atual. Não apenas a de seus primeiros livros, mas também as produções mais recentes, que trazem um claro amadurecimento do autor. É só ler poemas como “Sete provas e nenhum crime” ou “Como era bom”, para ver que Chacal soube também se recriar, não ficando preso à própria imagem. (Cohn, 2007)

Belvedere representa, assim, a ideologia de uma geração de poetas, que se manifesta por meio de uma resistência pautada em uma lírica “escrachada” e “delinquente”, sem ser ingênua ou despretensiosa.

Para o desenvolvimento desta dissertação, selecionamos poemas dessa antologia, produzidos principalmente na década de 70; e que, a nosso ver, melhor representam uma ferramenta de resistência. Nossa finalidade é elaborar uma reflexão acerca da poesia chacaliana, apreendendo, em suas experiências pessoais, o tom de sua poética. É uma viagem pelos sentidos, na qual o leitor pode apreciar os ecos de sua lírica e com ela captar as marcas histórico-culturais daquele período.

Para fundamentar o nosso trabalho, tomamos as concepções teórico-críticas de estudiosos como Alfredo Bosi, Antonio Candido, Heloísa Buarque de Hollanda, Flora Sussekind, Iumna Simon, Hugo Friedrich, entre outros. Refletimos tanto sobre a “poesia marginal” e sua relação com a poesia de

Chacal quanto sobre a literatura e a questão da resistência manifesta na antologia **Belvedere**.

Esta dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “A poesia marginal e o seu contexto histórico-cultural”, trata do texto poético, da poesia como elemento de resistência e da concepção crítica da poesia da década de 70, no Rio de Janeiro. O segundo capítulo, denominado “Traços do poeta e da crítica”, apresenta o poeta Chacal, sua trajetória literária, e a voz crítica sobre a produção desse poeta, buscando apreender como sua poética é entendida pela crítica. O terceiro capítulo, nomeado “Momentos de resistência”, focaliza os eventos culturais denominados “Artimanhas”, que refletem marcas de oralidade na poesia chacaliana e apresentam poemas metalinguísticos que exaltam a palavra, a poesia e a performance. O capítulo contempla também a análise de poemas, que relaciona a poética chacaliana com às concepções teórico-críticas sobre resistência e lírica, visando à sistematização de um perfil poético e um esboço do contexto histórico-cultural da época.

Capítulo 1. A poesia marginal e o seu contexto histórico-cultural

1.1. Poesia e resistência.

A poesia sempre fez parte da vida humana. No passado ela não se fazia presente na forma como hoje a conhecemos, isto é, por meio da escrita ou impressa na folha do livro, mas por meio da oralidade. A partir de linguagem rudimentar, os homens começaram a produzir objetos orais. Conforme Spina observa:

o aparecimento da linguagem humana se fez acompanhar de um conjunto de atributos de várias ordens: a emoção, a mímica, a interjeição, talvez o grito modulado, e o próprio ritmo.(SPINA, 2002, p.20)

Com o corpo e a voz, o homem fala e canta. Alia o canto à dança e com este ato tenta ligar-se a um outro elemento ausente, como a natureza, a comunidade, a mulher, outros homens e divindades. Podemos afirmar que o homem produzia esse tipo de linguagem para seduzir o outro, para se ligar ao outro. Esse desejo de ligação a algo inexplicável se traduz em linguagem que surge nos momentos ritualísticos, como, por exemplo, ao redor do fogo, para exaltar algum elemento da vida primitiva, e também em momentos de trabalho, ao imitar os sons da natureza e o ritmo das atividades. Com a transformação do homem e do mundo, a poesia passa a configurar-se como doadora de sentido. Tinha o poder de compreender a natureza e os homens. Hoje, porém, estamos inseridos em uma sociedade onde se mede o valor do homem pela posição que ele ocupa na hierarquia do poder.

Colocada em segundo plano, a poesia parece retratar os resíduos do mundo. Não subjugando-se, a poesia permanece resistente “...há muito [como afirma Bosi (1993, p.143)], que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade”. Lautremont (*apud*. BOSI,1993, p.144), por sua vez, afirmava que a poesia deveria “ser feita por todos, não por um”. Todavia, não podendo realizar-se grupalmente na sociedade moderna, realizou-se como

sentido contrário à ideologia dominante. Bosi (1993, p.144) acredita que já no Pré-Romantismo havia “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”. Segundo o autor, a poesia ocupa um outro espaço e se preocupa em retratar a si mesma:

A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala de seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram, enlouquecida, faz de Narciso o último deus (BOSI, 1993, p.143).

Para Bosi (1993), a resistência poética aos discursos dominantes apresenta muitas faces:

ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*) (BOSI, 1993, p.144-145).

Bosi complementa a ideia ao dizer:

Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear (BOSI, 1993, p.145).

A poesia de resistência fez a si mesma, impedida de nomear a sociedade que se formava, ela fica sujeita a não mais poetizar o mundo e as coisas, mas

tão somente a si mesma. Ao assumir tal postura, de resistência, a poesia apresenta determinados componentes em sua constituição, tais como, o de sentido coletivo da vida, o lirismo, a crítica.

Chacal é poeta da resistência, expõe em sua poética elementos como, por exemplo, a crítica direta à desordem estabelecida. Vejamos o poema “Prezado cidadão”:

colabore com a lei
colabore com a Light
mantenha luz própria
(CHACAL, 2007, p.355)¹

Esse poema nos remete à forma de um epigrama, poema de breve composição. Nele podemos distinguir um tema – colaborar. O estilo telegráfico e irônico indica a sua classificação como um epigrama. O título nos remete a uma cartilha de atitudes que o cidadão deve ter, ao fazer uso da saudação: “prezado cidadão”. Fica evidente que a poesia tratará de um tema que regula a vida da sociedade. Sociedade regida por leis e ordens de todo tipo.

O poema é composto por três versos. É um terceto sem rimas e que além de criticar, satiriza a vida moderna. Ao iniciar os versos com verbos no modo imperativo: colabore, colabore e mantenha, o eu lírico utiliza-se de um formato diretamente ligado às prescrições legais. Ainda no uso dos verbos apontamos uma oposição entre as ações colaborar, no sentido de ajudar e o verbo manter, no sentido de ter. Ao relacionar-se as palavras que os seguem, os verbos contradizem o objeto a que se referem. Tais contradições geram certa ironia, haja vista a sequência em que as palavras aparecem: lei, *Light* e luz própria. Inicialmente a palavra *Light* é usada como o nome da companhia de

¹CHACAL . Belverede (1971 – 2007). São Paulo: Cosac Naify, 2007. As citações referentes à poesia chacaliana, presentes e recorrentes neste trabalho, serão acompanhadas, daqui por diante, apenas do número de página.

fornecimento de energia elétrica, mas também significa luz, ao ser traduzida. Cria-se ainda, internamente, uma aliteração com a repetição da consoante “l” em: lei, *light*, luz. Em oposição às palavras “lei” e “*light*”, temos a palavra “própria”. Elas se relacionam seja fonética, seja semanticamente, gerando ironia, já que é impossível um cidadão ter literalmente luz. A escolha lexical confirma o epigrama legislativo e entendemos a crítica justamente nesta relação entre o Estado e o cidadão. Aquele que deveria fornecer a luz solicita que o cidadão mantenha sua luz própria. É uma crítica ao Estado que deveria ser o responsável pela manutenção da luz. O poema opera a sátira ao criticar o padrão de vida vigente. De acordo com Bosi (1993, p.164), a sátira é fruto da própria cultura: “Na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem”. Ao utilizar da própria cultura como objeto de sua construção poética, o escritor permite que “as suas antipatias, mas também as suas ambigüidades morais e literárias” (BOSI, 1993, p.164) sejam expostas. Bosi afirma ainda que o “satírico aparece em estágios complexos e saturados da vida urbana” (BOSI, 1993, p.164), tal qual se apresenta na poesia “Prezado Cidadão”.

Mas porque afirmamos que a poesia resiste? Ela resiste como forma de contradizer os discursos correntes e, por consequência, resiste à realidade. Realidade que é suposta detentora de uma ordem social e que deveria dar conta das necessidades de seus cidadãos. Esta resistência que tende a ser subterrânea, sufocada, velada, é ponderada por Bosi (1993) nos seguintes termos:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 1993, p.146).

Segundo Bosi, essa poesia de resistência se estabelece em um campo dialético com o real, assumindo um lugar de oposição, seja resistindo ao

“continuo harmonioso” pelo “descontínuo gritante”, seja resistindo ao “descontínuo gritante” pelo “continuo harmonioso” do poema. A poesia se estabelece frente ao caos, usurpando da memória do passado para compor seu presente poético. De tal modo ela resiste, imaginando uma nova perspectiva de vida. O poema “Como era bom” de Chacal pode exemplificar:

o tempo em que marx explicava tudo
tudo era luta de classes
como era simples
o tempo em que Freud explicava
que édipo tudo explicava
tudo era clarinho limpinho explicadinho
tudo muito mais asséptico
do que era quando nasci
hoje rodado sambado pirado
descobri eu é preciso
aprender a nascer todo dia

(p.12)

Datado de 2007, o poema elabora uma tensão dividida entre o presente e o passado, dois momentos históricos. O tom saudosista surge logo no título do poema: “Como era bom”. A flexão do verbo no pretérito imperfeito (era) sugere o momento passado, a ideia de que “não é mais”. Esse tom de nostalgia permanece na primeira parte do poema, no qual o eu lírico apresenta um mundo antes do seu nascimento marcado pelas teorias de Karl Marx e Sigmund Freud. Para Chacal, aquele era um mundo onde “tudo era clarinho limpinho explicadinho/ tudo muito mais asséptico, como se fosse um mundo perfeito”. No segundo momento, introduzido pelo verso “do que era quando nasci”, o eu lírico se remete ao mundo em que vive e confessa o seu hoje: “rodado sambado pirado/ descobri eu é preciso/ aprender a nascer todo dia”. É um mundo diferente, sem ilusões em que é preciso aprender a se relacionar

diariamente. Um mundo sem ilusões, onde o real é desfolhado sem possibilidades de esperança, o momento presente se coloca em oposição ao passado, o eu Lírico busca uma nova possibilidade de se relacionar com o futuro. De acordo com Bosi (1993, p.158), “desde os profetas bíblicos até Maiakovski, Brecht e Neruda, a recusa irada do presente, com vistas ao futuro, tem criado textos de inquietante força poética”.

A maneira que a poesia encontrou para permanecer resistente é a de utilizar a poesia mítica enquanto memória viva na busca pela ressacralização da memória coletiva e pelo uso do inconsciente individual do poeta. Este fato leva a poesia a abordar, conforme diz Bosi (1993, p.150), “a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho”. Enquanto a poesia reinventa a mitologia tradicional, ela resiste ao presente como “resposta consciente e desamparada” (BOSI, 1993, p.151), e permite recuperar, na “figura e no som” (BOSI, 1993, p.153), a plenitude corporal e espiritual, a que o homem pode se permitir. A poesia mítica resgata o sujeito da inércia e pequenez que a sociedade de consumo lhe impõe. Bosi (1993) atribui à reinvenção mitológica uma maneira da poesia resistir:

Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver (BOSI, 1993, p.155).

Dentre as formas de resistência, Bosi (1993, p. 147) declara que “poesia metalinguagem” é a que “traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole”. O poema a seguir de Chacal apresenta-se como caminho de resistência:

fico entrincheirado
a palavra passa.

pulo no pescoço dela
e sussurro ao pé do ouvido:
- fala, peluda!

(p.78)

O poema “Eu” trata do fazer poético de função metalinguística. Representa um embate entre o eu lírico e a palavra. Atentemos para o fluir poético, no qual o título faz às vezes de primeiro verso e progride em um crescer narrativo. A narratividade está marcada pelo uso dos verbos: fico, passa, pulo, sussurro e fala. Temos ainda uma aliteração desencadeada pelo fonema “p” em: palavra, passa, pulo, pescoço, pé e peluda, que sugere uma narrativa segmentada, tal como *flashes* cinematográficos. É a poesia falando da poesia. Isso só é possível porque a poesia é, na modernidade tecnocrata, “vista como uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma” (BOSI, 1993, p.147), ou seja, a poesia como elemento de resistência, cuja eficiência do produtor se revela no produto.

Essa perspectiva de resistência abordada por Bosi pode ser transferida à poética chacaliana, uma vez que se opõe à fala institucionalizada e faz da linguagem da rua seu parâmetro lingüístico de referência e resistência também. Mas poesia de Chacal opõe-se a uma poesia, a um produto vendido em série, para o consumo em massa. Sua poesia era mimeografada e vendida nas portas dos cinemas, teatros, bares etc. Um modo diferente de torná-la pública. Busca também representar tanto as inquietações do ser quanto a realidade:

A arte resiste porque a percepção animista ainda é, ao menos para a infância e, em outro nível, para o poeta, uma fonte de conhecimento (BOSI, 1993, p.157).

Tal relação entre homem e mundo, via poesia, é antiga. Os gregos herdaram a produção dos homens pré-históricos, dos mitos contados pelos xamãs sobre as origens do homem e do mundo, com finalidade educadora. Como verdade absoluta, tinham nos elementos míticos o centro de

grande parte dessas produções. De acordo com Bosi (1993, p.149), a poesia mítica representa um traço de resistência. Os gregos foram os primeiros a não receber passivamente as histórias míticas, relacionadas com à origem dos homens e do mundo. Debatiam tais questões e já liam Homero por meio dos papiros manuscritos. Foram também os gregos que criaram as primeiras bibliotecas e refletiram profundamente sobre diversas questões. Atenas, capital da civilização grega, era uma cidade de cerca de 30/40 mil habitantes. Nesse ambiente nascem Platão e Aristóteles. A partir das escrituras de Homero, particularmente a **Odisséia**, os filósofos passaram a analisar, estudar e nomear esses objetos feitos de palavra, este que permitiu a percepção de que se tratava de um trabalho construído por meio de analogias e metáforas.

Platão (428-347 a.C) e Aristóteles (384-322 a.C), professores e filósofos, indagavam sobre a natureza da poesia e do poeta e sobre como agiam na sociedade grega. Neste período os poetas eram denominados como *sophoi* (sábios) e o produto de suas habilidades era resultante de uma *téchne* (arte/saber fazer). Cada um compreendia o poeta de seu ponto de vista, porém havia traços comuns entre eles. De forma geral, consideravam os poetas como artesãos. Esse olhar está fundamentado na própria origem da palavra “poesia”, que vem do verbo *poemem* – fazer, sugerindo o poeta como um operário da palavra. Após especularem sobre a natureza da poesia, os filósofos passam então a refletir sobre sua utilidade.

Os filósofos percebem que os poetas eram imitadores do ritmo do corpo e do ambiente, vêem que o poema é um objeto destinado a imitar (mimesis) aspectos da realidade. Homero, por exemplo, reproduzia acontecimentos, revivendo os ritmos da vida por meio de metáforas. Percebe-se também uma variação nas maneiras utilizadas para reproduzir o real. Aristóteles passa a classificar essa variação da seguinte forma: epopéia (poesia épica), tragédia (teatro) e a comédia (poesia satírica) (ARISTÓTELES, 1992, p.241/242). Essa classificação se realizava de acordo com a representação da realidade. Segundo Aristóteles,

Se a poesia é uma arte de imitação ou representação e se o objeto dessa imitação é constituído de “homens que fazem ou experimentam alguma coisa” – homens em ação – pode ser classificada conforme o tipo de pessoas que representa: melhores, piores ou iguais ao da vida real (ARISTÓTELES, *apud*, DAICHES, 1967, p.32).

Ambos os filósofos perceberam um traço comum entre as palavras cantadas pelos rapsodos nas ruas que elas obedeciam a uma reprodução do real, a qual denominaram de “mimese”. Esse era um ponto em comum entre Platão e Aristóteles era a mimese, apesar de entenderem-na de forma diferente. Daiches (1967) pontua bem essa diferença. Para Platão, “a poesia está muito afastada da verdade, e nasce do conhecimento impróprio e da falta de compreensão de como usar ou fazer o que ela descreve; é o produto de uma parte inferior da alma”; enquanto Aristóteles acredita que a função do poeta é descrever não o que aconteceu, mas o que poderia acontecer. Segundo os dois pensadores, o homem tem uma tendência a imitar. Para Aristóteles (1992, p.243), “o imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado”.

Platão destaca ainda que o poeta é um ser possesso, que não utiliza as palavras como os cidadãos comuns, mas como pessoas influenciadas pelos deuses e musas. Considera-os seres leves, alados, quase deuses. Inspirados por Deus transmitem, lições aos homens comuns por meio de uma “cadeia magnética”.

Platão, em **A República**, trata de questões pertinentes à manutenção da ordem da polis e do modelo de cidadão ideal para essa manutenção. Ao discutir sobre a sociedade perfeita, abre parênteses para entender a poesia (como era denominada a literatura), como ela aparece na educação do bom cidadão, por meio das obras de poetas tais como Homero. Ele insiste que todas as histórias narradas às crianças devem ser moralmente edificantes, nunca lhes sugerindo ideias errôneas. Não objeta, no entanto, que sejam narradas às crianças histórias falsas, desde que edificantes, ao que chamou de “mentira em palavras”. Como Platão (*apud* DAICHES, 1967, p.20) esclarece:

“mentiras em palavras”, são “apenas uma espécie de imitação e quadro indistinto de prévio estado da alma e não pura e genuína falsidade”.

Todavia, quando essa poesia não cumpre seu papel edificador, Platão não vê com bons olhos os poetas. Acredita que eles poderiam desestabilizar a polis e ser um mau exemplo aos mais jovens. Neste momento, ele credita a poesia à ideia de marginalidade, uma vez que, a seus olhos, os aedos são influenciados pela emoção e só podem construir imitações inferiores à realidade. Para o filósofo, a emoção impede a volta dos homens ao mundo ideal, ao paraíso perdido. Em uma passagem de **A República**, Platão (*apud* DAICHES, 1967, p.23) afirma: “O verdadeiro artista, que soubesse fazer o que estava imitando, mostrar-se-ia interessado em realidades e não em imitações”, ou melhor, estaria preocupado em manter a ordem social e os ensinamentos que formam um cidadão.

Platão acredita que essa imitação do poeta é inferior e que “o poeta imita a realidade sem, necessariamente, compreendê-la” (DAICHES, 1967, p.29). A essas imitações, o filósofo denominou de simulacros. Como bem resume Daiches:

a poesia está muito afastada da verdade, e nasce do conhecimento impróprio e da falta de compreensão de como usar ou fazer o que ela descreve; é o produto de uma “parte inferior” da alma; é prejudicial porque nutre as paixões, que devem ser contidas e disciplinadas. A defesa da poesia contra as razões de Platão teria de abordar, antes de tudo, o argumento epistemológico pelo qual a poesia é inferior por ser a imitação de uma imitação; em seguida, deveria demonstrar que o gênio poético é uma faculdade humana de significação única; finalmente, caberia provar que a poesia, se desperta as paixões, ela o faz, em última instância, a fim de sofreadá-las ou discipliná-las (DAICHES, 1967, p.30).

Ao refletir sobre a posição da poesia como representação do real, Platão a coloca em última instância entre os graus de representatividade do real. Antes temos Deus e o artesão. Possivelmente esta gradação de representatividade do real atribuída à poesia tenha marcado a sua própria experiência literária e daí nascido sua propriedade de resistência.

Marginalizando e banindo o poeta e seus simulacros da polis, coloca-o em uma situação de marginalidade.

Contudo, a marginalidade de Chacal se marca pelo fato da distribuição da poesia nas ruas. Como esclarece Hollanda (1975, p.43), “poderíamos classificá-la [a poesia] como marginal, na medida em que essas edições bem como sua distribuição, têm sido feitas à margem da política editorial vigente”. Chacal produziu grande parte de sua obra em livros independentes, sendo os primeiros mimeografados. Sob essa perspectiva, ele tem algo em comum com os rapsodos gregos, o poeta mimetiza o cotidiano e o canta pelas ruas cariocas.

Em contraposição a Platão, Aristóteles, seu discípulo, busca solucionar o dilema de Platão. De acordo com Daiches, (1967, p.30) alguns dilemas platônicos foram “brilhantemente realizada [os] por Aristóteles, em sua *Poética*”. Para Aristóteles, a poética e o poeta não representavam problemas para a polis, contrariamente, eles ofereciam um valor terapêutico, ao que ele chamou de *katharsis* ou purgação. Os poetas, segundo ele, agiam como purgadores das paixões, isto é, “longe de nutrir as paixões” e “exercitando dentro de nós a piedade e o temor, que “nos permite sair do teatro calmos de espírito, consumidas todas as paixões” cotidianas. (ARISTÓTELES, *apud*, DAICHES, 1967, p.46). Aristóteles defendia que a mimese criadora só seria possível com o uso da técnica, ou seja, sem técnica não haveria poesia. Em sua visão, Aristóteles afirma que o poeta tem a função de “não descrever o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, possível por ser provável ou necessário” (DAICHES, 1967, p.38), sem que houvesse única e exclusivamente a intenção de edificar ou ensinar.

Na **Poética**, Aristóteles elabora uma discussão sobre as potencialidades da poética e a exaltação do trabalho do poeta. Para ele, a literatura não disputa com a filosofia. Tampouco o poeta é um cidadão desequilibrado, mas um indivíduo dotado de técnica criadora. Cada poema é visto como um ser orgânico, “assemelhando-se a um organismo vivo” que, por força de sua função mimética, é capaz de construir um fato possível, cheio de potencialidades, e que “venha a produzir o prazer que lhe é próprio.”

(ARISTÓTELES, 1992, p.263). O poema “Exp”, de Chacal, expressa tais potencialidades:

mal vc abre os olhos
e uma voz qq vem lhe dizer
o q fazer o q comer
como investir

todos querem se meter
nuna coisa q só
a vc compete:
viver a sua vida

deletar,destruir,detonar
esses atravessadores

a vida é uma só
e a única verdade
é a sua experiência

não terceirize sua vida

viva viva viva
essa é a sua vida
(p.106)

Nesse poema, produzido em 2002, Chacal faz uso das palavras para mimetizar o cotidiano em que vivia e explorar suas potencialidades. Os fatores linguísticos são fortes neste poema repleto de abreviações como que antevendo a linguagem do internetês. O eu lírico utiliza as potencialidades das palavras “vc”, você, “qq” qualquer, ao referir-se a um outro, um agente exterior; “q” refere-se ao seu fazer, “o q fazer o q comer” e relaciona-se ao “vc”. As abreviações exprimem no poema a vida apressada. Entretanto, operar a língua desse modo era demonstrar a sua resistência em fazer o que as convenções sociais lhe impõem: “mal vc abre os olhos/ e uma voz qq vem lhe dizer/ o q fazer o q comer/ como investir”. Tais versos denunciam o tom questionador e

insatisfeito do eu lírico, todos querem se meter a viver a sua vida e não permitir que se concretize as possibilidades do “viver”. O poema divide-se em dois momentos: o primeiro, expressa ordens recebidas e o segundo, resistência. O emprego dos verbos “deletar”, “destruir” e “detonar” é dirigido aos “atravessadores”, àqueles que se metem na vida dos outros. Segue-se um alerta: “a vida é uma só /e a única verdade/ é a sua experiência/ não terceirize sua vida”. O poeta ainda finaliza em tom imperativo: “viva viva viva /essa é a sua vida”. O poeta alerta sobre o real decepcionante que invade a vida de cada um.

Outros autores nos ajudam a entender a poesia sob o aspecto linguístico. Um deles é Roman Jakobson (1896-1982), linguísta russo do século XX, que se dedicou a estudar o trabalho artesanal do poeta. Seus estudos se concentraram na articulação da linguagem nos seus mecanismos e nas suas problemáticas. Segundo Jakobson (1978, p.18), “a linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura. Em relação à linguagem, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados. Ou melhor, instrumento principal da comunicação informativa é a linguagem”, ela é o elemento mais importante de qualquer cultura e será em torno dela que os outros sistemas de símbolos circulam e ainda por meio dela nos comunicamos.

Jakobson estabelece elementos básicos, tais como: a mensagem, o emissor, o receptor, o tema da mensagem e o código. Elementos esses que estabelecem relações variáveis entre si. Ao equacionar tais relações possíveis, Jakobson estabelece a teoria das funções da linguagem. Percebe que, conforme a maneira com que essa linguagem em ação se revela, é possível vislumbrar uma finalidade, um objetivo e, por consequência, uma função. Ele classifica essas funções como referencial, emotiva, conativa, fática, metalinguística e poética (JAKOBSON, 1978, p.127). Dada a ênfase em tal elemento da comunicação, determinada função predominará. Se o foco for a mensagem, temos a função poética, fonte de interesse neste trabalho. Mas devemos nos atentar que essas funções não aparecem puramente nos atos de comunicação, todavia, são predominantes. Em especial para a função poética, Jakobson afirma:

Essa função poética, entretanto, não se confina à poesia. Há uma diferença na hierarquia: tal função pode estar subordinada a outras funções ou, ao contrário, aparecer como a função central, organizadora da mensagem. A concepção da linguagem poética como uma forma de linguagem onde a função poética é predominante ajudar-nos-á a compreender melhor a linguagem prosaica de todos os dias, em que a hierarquia de funções é diferente mas em que tal função poética (ou estética) tem necessariamente um lugar e desempenha um papel tangível tanto do ponto de vista sincrônico como sob o ponto de vista diacrônico (JAKOBSON, 1978, p.21).

Como afirmou o lingüista, as funções estão sujeitas a uma hierarquia de funções. No caso da poética, ela pode determinar o teor da mensagem ou nos auxiliar no entendimento da linguagem cotidiana, dos sentimentos expressos corriqueiramente. A função poética extrapola a poesia e está presente nas comunicações, a depender do objetivo, em maior ou menor grau. Para Jakobson, a linguagem é também um elemento de aproximação, uma vez que uma das tarefas fundamentais da linguagem é “vencer o espaço, abolir a distância, criar uma continuidade espacial, encontrar e estabelecer uma linguagem comum através das ondas (JAKOBSON, 1978, p.24). Tal fato nos leva a concluir que, não só falar, mas, escrever também é uma tentativa de se aproximar da realidade e oferecer-lhe um sentido.

Por meio dos princípios de combinação e seleção, Jakobson descreve alguns procedimentos que se destacam na linguagem poética, como é o caso da metalinguagem, uso recorrente na poesia. Para Jakobson (1978, p.46), “a metalinguagem é necessária tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal”, assim como para a poesia como fonte de interpretação e descrição. Do ponto de vista das escolhas semânticas de um discurso, podemos ter duas possibilidades diferentes, Jakobson afirma (1978, p.55): “um tema pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade”. Quando o discurso se estabelece por meio da similaridade, temos a metáfora, quando acontece por meio da contigüidade, temos a metonímia. No exercício da linguagem, empregamos a similaridade e a contigüidade por meio da seleção e combinação. O organizar particular de

cada indivíduo revela um estilo próprio e “pessoal, seus gostos e preferências verbais” (IBID, 1978, p.55). No âmbito da poesia, a concepção de linguagem jakobsoniana serve para compreendermos melhor o objeto poético. Segundo o autor, o que difere a arte da linguagem da linguagem cotidiana é a interação desses dois elementos, a similaridade e a contigüidade. No decorrer de seus apontamentos, ele utiliza da relação de similaridade e contigüidade para explicar a linguagem poética. “Na poesia, diz Jakobson (1978, p.55): diferentes razões podem determinar a escolha entre esses dois tropos”. Ele credita à poesia o princípio de similaridade: “o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica das rimas impõem o problema de similitude e do contraste semânticos”. A poesia se estabelece em torno de similaridades métrica, rítmica e fônica. A par dessas considerações de Jakobson, é de importância para este trabalho o concernente à linguagem poética:

A linguagem poética revela a existência de dois elementos que agem no agenciamento fônico: a escolha e a constelação dos fonemas e de seus componentes; o poder evocador destes dois fatores, ainda que fique escondido, existe, entretanto de maneira implícita no nosso comportamento verbal habitual (JAKOBSON,1978,p114).

É importante ressaltar que tal fenômeno encontra-se em nossa comunicação cotidiana, porém de maneira discreta. Em relação à poesia, “a função poética não é a única função da arte verbal, mas tão sua função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário” (JAKOBSON, 1978, p.127). Dentro do próprio gênero poético, o fenômeno de hierarquização também pode acontecer, Jakobson (1978, p127) afirma: “A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem”, a poesia lírica, segue outro esquema, “orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva”, enquanto “a poesia de segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou

súplice ou exortiva, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira”.

Jakobson tratou especificamente de alguns elementos presentes na linguagem poética, como a métrica:

A medida de sequências é um recurso que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem. Somente em poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo música (JAKOBSON, 1978, p.130).

Jakobson (1978, p.144) confirma sua concepção de poesia ao referir-se à Valéry que diz ser a poesia “hesitação entre o som e o sentido”. Afirma que ela é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético.

Essa organização semântica e sonora é possível porque a poesia se estrutura por meio de um paralelismo equacionado por meio da similaridade, assim “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação (JAKOBSON, 1978, p.129). Complementa dizendo que “Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado” (JAKOBSON, 1978, p.153). O poema “Vendo tudo”, de Chacal, pode ilustrar esse pensamento de Jakobson:

vendo tudo
tudo que não é para vender
tudo que não é para se ver
vendo tudo
a alma à vista
o diabo a quatro
vendo tudo
tudo que não é para se olhar
tudo que não se pode comprar
vendo tudo

uma lente usada
um olho de vidro
vendo tudo
(p.152)

Podemos verificar a presença da função emotiva, uma vez que tal função está relacionada à atividade de quem fala. Neste poema, o eu lírico se posiciona desde o título: “Vendo tudo”, centrando as ações na primeira pessoa verbal. O título propõe uma dupla interpretação, na qual podemos entender, vendo, associado ao verbo vender e vendo, associado ao verbo ver. Ao longo do poema, o título é repetido por cinco vezes, reverberando a ideia dupla de ver e vender. O refrão só é alternado por dois versos que confirmam essa dupla interpretação, são eles: “tudo que não é para vender/tudo que não é para se ver. O verso “tudo que não é para vender” reforça a ideia contraditória entre vender e não vender, e o outro: “tudo que não é para se ver”, reforça similarmente a ideia de ver e não ver. Em contrapartida, os versos “tudo que não é para se olhar” e “tudo que não se pode comprar” reforçam essa dupla interpretação e são compostas por similaridade sintática e semântica e em oposição a “vendo”. Os versos “a alma à vista/ o diabo a quatro” relacionam-se ao significado de vender e estabelecem também relação por similaridade sintática e oposição semântica entre, alma e diabo, e à vista e a quatro. As escolhas, ao longo do poema, ocorrem em cadeias de similaridade.

Retomando as considerações sobre poesia, outro estudioso da linguagem é Roland Barthes (1915-1980). Ele defende que a práxis poética se caracteriza pela trapaça da linguagem comum, ao valer-se de recursos e artimanhas próprios como: rima, ritmo, jogos visuais, metáforas, aliteraões, com o objetivo de transgredir o código. Para Barthes, a literatura tem a responsabilidade de libertar a linguagem das mordaças do código, transformando-a em signo não convencional, não arbitrário, tal qual defende Jakobson. Um signo que não simplesmente denomina o objeto, mas tenta ser o objeto. Entretanto, para transgredir é preciso saber estreitar a distância entre o signo e o real. Transgredir é aproximar. A literatura quer o real para criar um mundo irreal, que

acredita existir. Barthes afirma a relação da literatura com o real da seguinte maneira:

a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto do desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (BARTHES,1978, p.23).

A palavra comum não é suficiente para captar a realidade que nos cerca, pois ela nos faz acreditar que a realidade é monovalente, desprovida de outros ângulos de visão. A literatura, por sua vez, é realista e irrealista, buscando na sua potencialidade apreender o real.

Supomos que o papel da literatura é o de preencher o vazio da palavra monovalente e arbitrária, respondendo perguntas, mistérios. A poesia procura, assim, preencher o vazio que a palavra denotativa impõe e ao preencher este vazio, a palavra conotativa incomoda e inquieta, porque faz sair do lugar-comum e criar novas possibilidades de dizer o que é indizível. Conclui-se, portanto, que a poesia nasce quando o homem se inquieta com a realidade e busca uma nova possibilidade de abordar o real. Neste sentido, poesia exerce seu papel de resistência frente à realidade em que se coloca.

Cada estudioso, aqui abordado, expõe a sua maneira como a poesia é um objeto de resistência, seja ao existir mesmo após a expulsão da República de Platão (2004), seja ao exercer seu papel de mimese criadora como afirma Aristóteles (1992), seja ao exercer sua função poética acima das outras funções de linguagem, como afirma Jakobson (1978), ou seja, ainda por trapacear a própria língua para compor novas maneiras de representar o real, como afirma Barthes (1978).

1.2. Poesia: contracultura e marginalidade

Analisar a poesia de Chacal, especialmente seus momentos iniciais, é reviver também o clima que pairava na segunda metade do século XX. Clima este de mudanças sociais, políticas e culturais. Por conta de tais mudanças, cabe-nos entender o que se passou no período. Por volta da década de 1960, a estabilização da sociedade, após a II Guerra Mundial, produz um interessante tipo de manifestação cultural nos países anglo-saxões. Tal manifestação é fruto de uma sociedade tecnocrata em que a robotização da vida parece atingir seus níveis mais elevados e o modo de vida burguês não apresenta mais tantos atrativos à juventude. A sociedade atinge o ápice de sua integração organizacional, as atividades humanas são compreendidas em sua complexidade e ultrapassa as competências do cidadão amadorista, fato este que exige o treinamento especial de cada um. Em contrapartida a tudo isso, surgem os especialistas sociais, responsáveis pela busca contínua da eficiência, da ordem e do controle racional do mundo. A tecnocracia opera na sociedade de modo subliminar como um tipo de totalitarismo velado, uma vez que submete ao poder do cientificismo as vidas e a lealdade de cada um aos bens materiais que esta mesma ciência pode proporcionar, nos diz Roszak (1972, p.19). A juventude passa a assumir uma nova posição social e instala sua maneira de entender o mundo. Roszak afirma sobre esse momento que:

Para o bem ou para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação de jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente alienada da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens (ROSZAK,1972, p.15).

Os jovens, providos dos mais diversos recursos a que seus pais podem colocar ao seu dispor, passam por certo tipo de conformismo, o que se instaura na sociedade norte-americana, consolidando a alienação em que as pessoas

se inseriam, como uma espécie de “ajustamento social” de manipulação das massas humanas. O homem que não é livre, que não assume a responsabilidade pela própria vida, age como um foguete teleguiado que obedece sem questionar as rotas que lhe são traçadas.

Como afronta a essa estabilidade social, surgem diversos focos de oposição advindos principalmente dos grupos juvenis. Os jovens passam a agir contra o pano de fundo de passividade quase patológica por parte da geração adulta (ROSZAK,1972,p.33-34). Retiram dos livros teorias de rebeldes e insatisfeitos de outrora para transformá-las em um novo estilo de vida. Todavia, só esse descontentamento juvenil não explica a movimentação proeminente dos jovens, a publicidade também é responsável por abordar as diferentes faixas etárias, destacando as diferenças entre os jovens e velhos. Maciel declara que

de maneira espontânea, quase súbita, a juventude dos países industrializados, em particular os anglo-saxões , começou a negar todo o modo de vida ocidental, abandonando suas tradições tidas como mais firmes e contestando quase todos os seus valores, mesmo os mais sagrados. Nossa civilização viu-se, assim, repentinamente diante da possibilidade de uma mudança radical de rumo, promovida exatamente por aquele setor da população supostamente destinado a manter tais tradições, respeitar tais valores e assegurar a sobrevivência desta cultura no futuro, isto é, a juventude de classe média. (MACIEL, 1987, p.109)

São dois extremos que se tocam e se convergem, construindo toda a dialética do fenômeno, “assim, a extrema manipulação deu origem à extrema liberdade das novas gerações” (MACIEL, 1987, p. 110).

A esse conjunto de elementos de contestação do sistema tecnocrata ao qual se estabelecia a sociedade na década de 60, surge um movimento contrário e de subversão ao sistema, denominado contracultura. O termo contracultura surge inicialmente na imprensa e, na medida em que esse movimento cresce enquanto fenômeno, amplia sua utilização na sociedade.

Maciel (1987, p.93) sobre o movimento contracultural afirma que as manifestações caracterizaram-se a partir de um ponto de vista hedonista da politização e do misticismo profético. Do ponto de vista hedonista, os primeiros a manifestar essa insatisfação com o sistema foram os *hippies*. Segundo eles, a injustiça social gerava infelicidade e, animados pelo desejo de serem felizes, colocam-se a parte do sistema convencional. A essa fuga do sistema em busca da felicidade deu-se o nome de *drop out*, isto é, cair fora para criar uma maneira particular de se viver a vida. Porém, essa solução não foi eficiente. Tivemos então outra tentativa com o *flower power* que acreditava na volta à natureza e na cura das neuroses por meio dos alucinógenos. Acerca dessas relações de oposição ao sistema, Maciel expõe:

A contracultura nasceu... por uma necessidade de limpeza psíquica, um projeto de felicidade individual e coletiva que, entretanto, cedo esbarrou na oposição do *establishment* (MACIEL, 1987, p.95).

Como que conseqüentemente ao hedonismo fadado ao fracasso, a contracultura estabeleceu na política uma nova tentativa de ruptura com o sistema. Especialmente no ano de 1968, surge a rebelião estudantil internacional, com o surgimento dos *enrâges* franceses e o crescimento da SDS (Estudantes para uma sociedade democrática) norte-americana. Essas organizações estudantis norte-americanas implantaram um novo tipo de manifestação de rua em que diziam que a revolução deveria ser feita brincado e assim fantasiavam-se de *vietcongs* com metralhadoras de brinquedo e diziam besteiras em comícios. A contracultura então se politizou, afirma Maciel (1987, p.96). Porém, incapazes de promover uma mudança a tempo e a contento, que trouxesse o tão sonhado *paradise now*, a politização contracultural se esvazia, dando lugar ao misticismo profético. Segundo Maciel,

O misticismo religioso foi, sem dúvida, o lado extremo da contracultura hippie – como sempre o foi, de resto, de todos os irracionalismos. O que o caracterizou, foi a mistura delirante de todos os êxtases: Tibete, Índia, parapsicologia,

zen-budismo, realismo mágico, discos voadores, astrologia, bolas de cristal, macumba (vodu, para eles), iluminações psicodélicas e espiritismo puro e simples estavam, todos, misturados no mesmo saco místico da contracultura. A revista *Newsweek* publicou uma reportagem sobre o vigoroso crescimento das chamadas “ciências ocultas” nos Estados Unidos. A contrapartida da violência política que varria o país foi a mágica religiosa. A onda se espalhou e alagou todos os países ocidentais (MACIEL, 1987, p.98).

Essa movimentação jovem surge no hemisfério norte do planeta mais especificamente nos E.U.A. Pereira (1986, p.37) afirma que “falar da contracultura é, num certo sentido, falar dos Estados Unidos – pelo menos num momento inicial”. Mas essa movimentação se expandiu pela Europa, principalmente nos bairros boêmios de Londres e Paris que “se enchiam daqueles mesmos rebeldes que começavam a falar uma linguagem de revolta e contestação, com uma marca fortemente existencial e anárquica”, essa movimentação se espalhou pelo planeta. Particularmente no Brasil, tal movimentação juvenil iniciou de maneira diferente da dos E.U.A e da Europa. A década de 1960, aqui, vislumbrou o sonho de um projeto coletivo de emancipação e modernização do país. No entanto, o ano de 1964, com o AI-5 (Ato Institucional 5) e o golpe militar a que fomos submetidos, “sufocou toda essa efervescência, fechou o Congresso, prendeu as lideranças estudantis reunidas em Ibiúna, fez muita gente sair às presas do país, autorizou prisões sem julgamentos e facilitou que muitos assassinatos fossem abafados...” (KEHL, 2006, p.32). A exemplo do fenômeno externo, aqui também começa a surgir certo tipo de manifestação juvenil, “eram os efeitos das reviravoltas causadas pelos estudantes europeus e norte-americanos, no fim dos anos 60, que chegavam com certo atraso aqui”. Na virada da década de 1960 para a de 1970, alguns jovens se inquietavam nas cidades brasileiras e distribuíam-se em duas vertentes radicais: “a esquerda e o movimento contracultural”. Risério explica:

Em terreno especificamente brasileiro, a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo

compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira (RISERIO, 2006, p.25).

Porém, não é somente o AI-5 e o Golpe Militar que instigam o movimento de contracultura. Um pouco antes da década de 70 já surgia no Brasil uma necessidade de se tomar a figura brasileira e explorá-la. Os artistas a tomam pela mão e atuam ativamente na formulação de uma arte plenamente brasileira. É o que aponta Maciel:

Evidentemente, a exigência ética pela participação na vida comum não caiu dos céus, como um presente divino. A própria vida comum de nosso povo a engendrou. Os últimos anos da década dos 50 foram um momento histórico decisivo, pois marcaram o início de uma decidida tomada de consciência do povo brasileiro de si mesmo e a caracterização nítida de uma arrancada dialética, em nossa História, pela qual ele passava a sentir a necessidade de tomá-la efetivamente em suas próprias mãos. Em tais circunstâncias históricas, uma omissão completa por parte de nossos artistas e escritores seria um verdadeiro suicídio cultural. Naturalmente, eles não poderiam cometê-lo. E a preocupação principal passou a ser a de empenhar a arte brasileira, a comprometê-la nesse processo comum do povo brasileiro pelo qual ele procura, como sujeito ativo, cumprir o seu destino (MACIEL, 1987,p.32).

Frente a esta tentativa de frear a ditadura militar no sentido de homogeneização da juventude nacional e da necessidade de ter-se uma representação artística genuína é que observamos uma nova maneira de lidar com as instituições clássicas, como Risério declara:

Daí, de resto, o antiintelectualismo e o fascínio pelo lumpem proletariado, que podemos flagrar tanto no ambiente contracultural quanto em meio às organizações de guerrilha urbana. Eram índices que apontavam, festiva ou desesperadamente, para a falência das fórmulas canonizadas (RISÉRIO, 2006, p.25).

Podemos afirmar que frente à falência das fórmulas canonizadas da poesia surge a “poesia marginal”, que passa a expressar-se como mais uma expressão da contracultura. O poeta marginal não estava preocupado em mudar o estado político, ele era antes de tudo um “desbundado” como afirma Risério (2006, p.26): “o desbundado não estava preocupado em mudar o regime político, mas em ficar na dele, em paz, queimando seu charo e ouvindo *Rolling Stones*”.

A poesia chacaliana é marcada pela contracultura. Risério (2006, p.26) esclarece que a contracultura foi caracterizada pela “maré neo-romântica... que pode ser definida como uma movimentação estético-psicossocial, [que] se espalhou entre nós”. A poesia chacaliana incorpora tais expressões levantadas por Risério, principalmente a que ele denominou de neo-romântica. Teixeira Coelho (1985) a esse respeito também afirma que

No Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964 (COELHO, 1985, p.39).

Exemplo dessa contestação está expressa na chamada “poesia marginal”, como observaremos a seguir.

1.3. Poesia marginal e o Rio mimeografado

Como vimos, a “poesia marginal” assumiu uma postura de resistência frente à sociedade como mais um tentáculo da contracultura brasileira. Ela nasceu de uma efervescente procura por uma poesia que representasse um determinado grupo da juventude carioca. Proliferou por meio de livrinhos mimeografados e distribuídos aos leitores pelos próprios poetas. Os temas se referiam às mazelas cotidianas e pessoais, que foram marcadas pela fragmentação presente num mundo cindido e fraturado, no qual a juventude se

via presa e engessada. Mas como considerar este fenômeno denominado “poesia marginal”? A esse respeito, Flávio Aguiar declara:

Quanto à poesia, descobria-se que o fenômeno das edições “marginais”, vendidas de mão em mão, atinge proporções de epidemia. Uma parte dos excedentes que a concentração de renda pós-68 trouxe para a classe média foi empregada na revigoração das letras nacionais pela espontaneidade dos seus mais jovens autores (AGUIAR, 1997, p.179).

Remeter-nos-emos ao Rio de Janeiro dos anos 70, para contextualizar a “poesia marginal” e suas principais características. Pretende-se aqui observar a maneira como essa poesia proliferou e, ao mesmo tempo apreender a visão da crítica literária acerca dessa produção poética.

Para apreciar a fortuna crítica, optamos por dividi-la em três blocos. O primeiro bloco é dedicado a observações gerais proferidas por Antonio Candido, no tocante às mudanças ocorridas na produção literária dos anos 70, com ênfase na poesia. O segundo aborda a publicação de textos críticos desse mesmo período, criando, a partir deles, um panorama geral dessa poesia enquanto fenômeno literário. O terceiro bloco trata da produção crítica pós-70, observando o que mais representou essa poesia. Em seguida, refletimos sobre as características dessa produção literária em especial, sobre a poesia de Chacal.

Antonio Candido trata da “poesia marginal” com muita lucidez e expõe suas considerações, por exemplo, nos textos “A literatura brasileira em 1972” e “Vanguarda: renovar ou permanecer”. O primeiro ensaio, “A literatura brasileira em 1972”, é um texto apresentado em conferência nos EUA no ano de 1972 e publicado no Brasil neste mesmo ano. O texto traz, para a fortuna crítica do momento literário da década de 70, contribuições e reflexões. Nele, Antonio Candido posiciona-se perante a produção literária, bem como lhe atribui juízo de valor e faz saltar aos olhos as principais características de uma geração de

poetas ainda frescos nas prateleiras, ou melhor, nas ruas. Avalia também a produção poética anterior, quando afirma:

Não sei se seria injusto dizer que alguns dos poetas mais interessantes dos últimos anos são mais válidos pela exposição crítica e polêmica das suas idéias do que pela sua produção poética (CANDIDO, 1979, p.21).

Candido se refere aos concretistas, neoconcretistas e à poesia-práxis; posiciona-se perante a produção desses grupos que, inegavelmente, muito contribuíram para a poesia e a crítica do período. É o caso de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, todos críticos e poetas. O autor analisa essa influência de teor polêmico, afirmando que as críticas e as idealizações teóricas sobrepõem-se ao produto poético.

Os “poetas marginais”, como que prevendo o desintegrar da poesia e seu misturar de estilos, viriam a se posicionar contrariamente ao que foi produzido pelos poetas-críticos concretistas. Os poetas dos anos 70 não se preocuparam em polemizar seus ideais, mas satirizar seus próprios poemas. Era muito mais importante distribuir seus poemas, suas vivências, experiências por meio de seus livretos do que fazer reflexões críticas de si mesmos; a produção desse momento foi efervescente e intensa, a poesia não era o foco das reflexões, mas o poeta. Para atribuir valor ao que teria sido produzido nos anos 70, Candido (1979) caracteriza esse momento como uma “mistura de tendências e estilos na ficção e na poesia”, na qual “interessa procurar as linhas mais originais e os fatos literários mais significativos”. Nas palavras do crítico:

elas (*as tendências*) representam uma orientação oposta ao que predominou até aqui na própria literatura, pois não estão mais interessadas na transposição do mundo, e sim em criar pequenos mundos autônomos, que podem lembrar mais ou menos a realidade do mundo que conhecemos, mas não tiram disto o seu significado principal (CANDIDO, 1979, p.24).

A “poesia marginal”, influenciada por esse mundo autônomo e fraturado, busca, à partir deste cenário, criar a sua própria realidade, com maneiras e ferramentas peculiares. Antonio Candido (1979) descreve muito claramente o “quê” e o “por que” de tais manifestações poéticas surgirem, ao afirmar:

É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita com sucata de cultura...se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, - tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enumeração caótica, formada de frases coloquiais, gíria “hippie”, e obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo cuja matéria é a experiência pessoal do autor. Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista (CANDIDO, 1979, p.25).

Três colocações nos chamam a atenção para a construção da identidade dessa nova poesia: a confusão de gêneros, as formas como esses gêneros se encontram e o movimento vivo que essa poesia experimenta. Na primeira, “confusão de gêneros”, podemos observar que essa poesia será permeada por outros gêneros literários; há a ruptura com os padrões literários clássicos, nos quais cada gênero tinha seu elemento predominante. Essa poesia traz o embrião de uma tendência que irá corromper, cada vez mais, os limites dos gêneros literários. Ao descrever essa mistura de gêneros, ou seja, “como esses gêneros se encontram”, Candido usa o termo “se cruzam”. Cruzam-se no sentido equivalente ao de uma mistura, na qual os gêneros se encontram, se esbarram. Sem desconfigurar sua base de formação poética, a narrativa percorre a poesia. O gênero poético pode ser comparado a uma avenida entrecruzada por diversas ruas adjacentes, que resulta em um “movimento bastante vivo”. Antonio Candido esclarece o que surgia com a “poesia marginal”: uma mistura dos gêneros narrativos, descritivo e poético, com uma

contaminação generalizada, que desemboca em um movimento inconformado com as convenções literárias, revivendo o modernismo de 22. Em relato quase didático sobre algumas características da poesia desse momento e sobre como ela fazia uso de elementos já empregados pelo modernismo, Candido (1979, p.26) afirma: “a referência a Oswald de Andrade nos faz pensar em como a situação literária presente está marcada pela renovação de influência dos grandes modernistas, como ele e Mário de Andrade.”

Porém, neste fragmento, torna-se também óbvia a posição do autor: vê a nova geração de poetas como produtores de uma literatura antiliterária. Essa crítica de Candido, parece-nos que será uma tendência, na qual se apoiará grande parte das futuras críticas literárias. O próprio Candido (1979, p.22) afirma: “levar às últimas conseqüências certas tendências que vinham do Modernismo dos anos 20, como a estética do fragmento, as intenções anti-líricas e um certo gosto pela desarticulação do poema”. Tal ideia negativa sobre a “poesia marginal” segue com Sant’Anna (1977, p.127) que escreveu: “depois da poesia limpa e formalista, uma poesia suja e mal feita”. Depois da poesia vanguardista, feita para ser vista, surge a poesia para ser falada, “é uma poesia audivelmente tagarela”.

Num debate sobre cultura contemporânea em 1975, é possível perceber uma visão de Candido mais amadurecida sobre a “poesia marginal”. Sua intervenção, a partir do texto intitulado “Vanguarda: renovar ou permanecer”, trata não só da aparente sensação de vanguarda que invadiu a literatura brasileira desde o modernismo, mas também de questionamentos sobre o estigma da vanguarda enquanto produção literária inédita.

O autor ressalta o fato de como essa literatura, ao retomar aspectos modernistas, tenta inverter a ordem linear e mimética, que foi utilizada no passado:

a busca de uma ordem espaço-temporal não linear, em vez de ordem temporal linear, a narrativa que segue do princípio, meio e fim, A para Z, substituída por uma ordem que altera esses nexos, e que parece sair do tempo para se projetar no espaço

[...] uma tentativa deliberada de romper com os nexos miméticos (CANDIDO, 2002, p.214-216).

Apesar de o texto abordar a forma narrativa, sua reflexão aplica-se à poesia que também altera os nexos, numa tentativa de quebrar a ligação mimética entre poesia e realidade, alterando os nexos miméticos e a ordem linear da vida. A vida é vivida na poesia. A atenção de Antonio Candido para esse momento marginal permite-nos compreender melhor o que foi o fenômeno da “poesia marginal” e de que maneira ela foi vista e analisada, principalmente por se tratar de uma poesia que tem como matéria a “experiência pessoal do autor”. Ainda sobre essa poética, o crítico confirma suas características modernistas, ao declarar que ela concentra tal “como a estética do fragmento, as intenções anti-líricas e um certo gosto pela desarticulação do poema” (CANDIDO, 2002, p.22).

Para obtermos um novo parâmetro de reflexão sobre a “poesia marginal”, buscamos Candido do seu ensaio “Artista e Sociedade”, datado de 1943, que, apesar de anterior a esse movimento poético, contribui como ponto de partida crítico para pensarmos o artista e a sociedade enquanto pertencente não ao fenômeno da “poesia marginal”, mas contracultural. O autor afirma:

A humanidade do artista será tanto maior quanto mais larga for a realidade que ela exprime. Preso dentro de si mesmo; correspondendo às exigências de uma elite, ele falha. Ultrapassando as condições individuais, erigindo-se contra as verdades de classe, ele alarga a sua esfera e se amplia até coincidir com o verdadeiro sentido do humano que, ele só, pode elevá-lo à grandeza (CANDIDO, 2000, p.180).

Seria essa a condição da “poesia marginal”? Ultrapassar as exigências de uma elite e ganhar as ruas, criticando a própria existência com livros artesanais, que, embora tenham as páginas preenchidas com a vivência dos poetas, colocam-se na coletividade contra as verdades de uma classe? E ainda alargar a realidade que a exprime?

Pautados nas afirmações de Antonio Candido, iniciamos o segundo bloco que trata de textos que refletem a realidade em que os “poetas marginais” viviam, bem como a aversão às classes dominantes. Heloísa Buarque de Hollanda é a divulgadora maior deste movimento. E, como é próprio dos divulgadores, ela vê em seu produto beleza e qualidade. É a primeira a organizar, em 1976, uma publicação oficial desses poetas, intitulada **26 Poetas Hoje**, que abre as portas das grandes editoras aos “marginais”. A autora publica, posteriormente, em 1980, **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/70. Neste livro, que trata das novas manifestações poéticas, dedica um capítulo à organização e análise da “poesia marginal”, nome que ela mesma deu à poesia produzida na década de 70. A “poesia marginal” foi, segundo Hollanda (1992, p.97), “mais do que os valores poéticos em voga”; foi “a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura.”

Hollanda (1992) ilustra como esses poemas mantêm um novo tipo de relação entre poesia e vida. Segundo a autora, os “marginais” estabeleceram-se longe dos programas literários e à margem das publicações oficiais:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. Registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos “poemas marginais” (HOLLANDA, 1992, p.98).

Era uma poesia que possuía um caráter de produção à margem do mercado editorial. A autora deixa isso muito claro quando afirma:

É assim que essa poesia acredita na essência da energia pura, recusa programas e qualquer tipo de eficácia de uma maneira

aparentemente ilógica. E é natural que essa nova postura rejeite sistemas coerentes. Ela é resultado de um estado de coisas mais elementares: a descrença e o mal-estar (HOLLANDA, 1992, p.107).

Heloísa Buarque de Hollanda retira elementos básicos dessa produção como a essência da energia pura, a recusa a programas e uma nova postura aos sistemas coerentes. A falta de liberdade surge também como elemento de produção literária, no sentido desse espartilhamento gerar o rompimento com os padrões clássicos. O momento político-social em que os jovens poetas viviam era adverso ao que vinha sendo manifestado como movimento juvenil. Havia a Tropicália unindo o popular ao “rock americano”, uma efervescência contínua dos movimentos juvenis desde meados dos anos 50, o que culminou no que já vimos se denominar “contracultura”. A “poesia marginal” vivia a contracultura ao buscar uma nova possibilidade de produção poética, confeccionando seus livros de maneira artesanal, em contraposição ao mercado instaurado.

Hollanda (2000) segue desenvolvendo ainda, por meio de diversos artigos publicados em jornais e compilados no livro **70/80 Cultura em Trânsito**: da repressão à abertura, reflexões sobre a “poesia marginal” enquanto fenômeno literário. A autora (HOLLANDA, 2000, p.186) enfatiza que “havia claramente, certos sinais no ar que a literatura captava e poetava, ainda que se evidenciassem variações no alcance crítico e lírico”. Ela observou esse fenômeno frente à maneira como essa produção era realizada e distribuída. Todavia, é interessante assinalar o fato de essa “marginália” ter rompido sua intenção original que objetava estar à margem das grandes editoras e publicações oficiais, e migrava para um conceito que atribui ao objeto literário um valor negativo. Como afirma Hollanda:

A classificação “marginal” é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente “ditos marginais”, “chamados marginais”, evitando-se uma postura afirmativa dos termos. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da

produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários (HOLLANDA, 1992, p.99).

A princípio, era claro o objetivo da denominação “marginal” enquanto fenômeno literário produzido à margem das grandes editoras, sem que houvesse interferência em seu teor. Depois, o que ficou marcado como “marginal” foi a poesia produzida, valorizada como lixo cultural ou “lixeratura”.

A cultura brasileira do período sofria significativas mudanças, não só em seu ambiente político e social, mas também em manifestações culturais diversas, como a música, as artes plásticas e, por consequência, a literatura que expressava amiúde o que vinha ocorrendo em seu entorno. Segundo Holanda (1992, p.113), é “nesse processo crescente de quebra de referências que a literatura não é poupada.” A poesia, no turbilhão das mudanças político-sociais, também sofre desmistificação. Identificado como um dos gestos comuns do dia-a-dia, o livro é desmistificado junto com todos os “teatros da vida”. Os poetas, fora do pedestal de mestres absolutos da literatura, ganham as ruas.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, outros nomes, como Armando Freitas Filho, com **Anos 70: trajetórias**, publicado em 1980, Glauco Matoso e Carlos Alberto Messeder Pereira, que escreveram, respectivamente, **O que é poesia marginal** e **Retrato de época: poesia marginal anos 70**, publicações de 1981, fizeram registros importantes.

Nestes livros, percebemos a mesma linha crítica: um pensamento descritivo, abordando diversas poesias do grupo sem análises aprofundadas e específicas de algum poeta em particular. Messeder (1981, p.38) afirma tratar-se de “uma poesia calcada sobre o verso, bastante discursiva e referencial – aliás, a década de 70 vai assistir a um revigoramento de uma poesia mais discursiva e referencial”. Esses autores representam uma continuação do trabalho de Heloisa Buarque de Holanda e editam suas reflexões praticamente no calor dos acontecimentos. De acordo com Armando Freitas Filho (1980, p.109), “era na verdade, a criação de um circuito alternativo, fora da ditadura

das editoras, e que se impunha ao ar livre, como já vinha ocorrendo com a chamada imprensa nanica”. Essa descrição de “poesia marginal” foi exaustivamente tratada por tais estudiosos, que acabaram por conceituá-la. Como explica Aguiar (1997, p.181) acerca do fenômeno de distribuição dos livros marginais pelas esquinas da cidade: “Em resumo, não houve propriamente renascimento literário. Escritores, obras e leitores propiciavam uma retomada da vida pública da literatura. O que está recuperada era a sua cidadania.”

No que tange à postura editorial que o grupo “marginal” assumiu, totalmente à margem das grandes editoras, Messeder tece as seguintes considerações:

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 dominante (MESSEDER, 1981, p.63).

Esse aspecto da produção marginal foi também debatido por Armando Freitas Filho (1980), para quem, por tratar-se de um traço marcante nessa poética, não poderia ser deixado de lado nem pelos que a apoiavam, nem por quem a tomava como lixo cultural. Assim, a “poesia marginal” se estabeleceu à deriva, em busca de sua humanização e da ruptura com a elite literária dominante, passando a ser entendida pelos críticos como “lixeratura”, conforme refletido no texto abaixo:

Toda uma geração de poetas muito moços começava a criar uma rede Peg-Pag para a poesia. O que Affonso Romano chamava, pejorativamente, de “lixeratura” era, na verdade, a criação de um circuito alternativo, fora da ditadura das editoras, e que se impunha ao ar livre (FREITAS, 1980, p.107).

A denominação “poesia marginal” também era debatida pelos próprios poetas em suas obras, embora seus enfoques não contemplassem a crítica literária. Nas palavras de Chacal (2007, p.293), “- é o foga mota da pesquisa do Jota Brasil, gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal”. O conceito de marginalidade que se sobrepôs a essa poesia não incomodava os poetas marginais, nem os colocava em um patamar inferior da literatura; ao contrário, era temática poética. Os poetas não se pretendiam poetas, cânones, literatos. Pelo fato de estarem à margem da produção convencional, eles faziam de sua própria condição objeto de ironia: “É curioso observar que, ao contrário dos pós-tropicalistas, agora nenhum de seus poetas atribui-se tal função, chegando mesmo a ironizá-la, como é o caso de Chacal.” (HOLLANDA, 1992, p.98). Seria algo como uma retomada modernista de recusa ao lirismo clássico ou do experimentalismo ocidental. A “poesia marginal” vem denunciar a voz da juventude literária e romper alguns padrões da já estabelecida e dotada de valor canônico. De maneira geral, os temas abordados são o particular, o cotidiano, a cor da pele, o corpo e a sexualidade, usados como arma em direção à estagnação e elitização que o estado político militarizado impunha, estado este que aprisionava a população nas fronteiras intelectuais que satisfizessem o estado repressor. Traduzindo-se no que se descreveu como a “psicografia do absurdo cotidiano”, a literatura retoma sua vida pública e recupera sua cidadania, como enfatiza Medeiros:

A partir desse conjunto de características: estar entre a arte e a vida, tematizar vivências e fatos corriqueiros, ser a escrita da e de circunstância, (histórica e pessoal), privilegiar o poema curto, a coloquialidade, a anotação do instante vivido, manifestar descrença em relação a grandes projetos literários ou sociais, refletir o apego ao corpo, traduzir um dramático sentimento do mundo, praticar a psicografia do absurdo cotidiano, podemos colocar uma pergunta bastante básica: por que esse tipo de poesia é/foi tão mal visto ou simplesmente não é/foi tido como válido por grande parte dos críticos? (MEDEIROS, 1998, p.57).

Instituído o conceito de marginalidade atribuído ao conjunto desses poemas, inicialmente observados como à margem das grandes editoras e não à margem da literatura, avancemos ao terceiro bloco, pós-anos 70, no qual a ênfase crítica dessa poesia foi pontuada por Flora Sussekind em **Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos**, de 1985, e por Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, no ensaio “Poesia ruim, sociedade pior”, também de 1985. Esses autores tecem considerações acerca da “poesia marginal” que podem responder ao questionamento de Medeiros. São textos que envolvem maiores reflexões e análises pontuais de diversos poemas. Pode-se afirmar que compõem um rol de críticas que não podem ser desprezadas ao se estudar a “poesia marginal”. Há, nesse material, apontamentos referentes à linguagem dos poetas, ao momento político-social em que esses poemas foram escritos e comercializados, e, principalmente, à crítica que os avalia enquanto movimento literário. Como por exemplo em **Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos**, Sussekind retoma considerações que Antonio Candido já havia feito sobre essas produções dos anos 70. Acerca dos aspectos antimiméticos e a extrema saturação do cotidiano, a autora aprofunda as especulações do crítico e afirma: “Já no caso da ‘poesia do eu’, não há tanta paixão pelo verossímil. Ao contrário, desconfia-se dele como de tudo que pareça lógico” (SUSSEKIND, 1985, p.68). Ela classifica toda a produção do período como “a literatura do eu”, resumindo-a nas seguintes palavras: “entre a vida e a arte: aí se equilibra a poesia brasileira dos últimos anos” (SUSSEKIND, 1985, p.68).

Iumna Simon e Vinicius Dantas (1985), no ensaio “Poesia ruim, sociedade pior”, oferecem ao leitor outro olhar sobre a poesia dos anos 70. Apresentando um texto de bases teóricas, fruto de densa pesquisa, os críticos analisam todos os aspectos aqui já mencionados pelos outros autores; porém, não se deixam iludir pelas observações daqueles que viviam o momento “marginal”. O texto absorve um outro lado dessa produção poética e se caracteriza pelo olhar frio e distanciado dos acontecimentos. Sobre as contribuições da “poesia marginal”, Simon e Dantas afirmam:

Programaticamente, a contribuição da poesia marginal foi escassa: limitou-se a proclamar o autoritarismo das vanguardas e da tradição intelectualista ligada a João Cabral de Melo Neto e a reivindicar um “recuo estratégico” à poesia modernista dos anos 20. É preciso atenuar o sentido do que aqui quer dizer programa, pois, na realidade, são formulações presumidas pela crítica que cercaram os primeiros grupos marginais, prestando-lhes serviços teóricos e procurando enquadrá-los numa política literária claramente definida (SIMON e DANTAS, 1985, p.53).

A postura crítica da dupla é de minimização da importância da “poesia marginal”, apesar de suas peculiares tentativas de quebrar padrões políticos elitistas e padronizados e de reviver a irreverência de 1922. Além da visão fria em relação às contribuições de outrora, fica evidente, no fragmento, uma crítica a Heloísa Buarque de Hollanda, responsável pela divulgação e primeira análise do grupo. Esse texto se apresenta como a crítica da crítica, uma reflexão sobre a inserção dessa poesia no campo literário-clássico. Simon e Dantas classificam esses críticos como prestadores de serviço para os “poetas marginais”, e ainda afirmam que eles representam um recuo estratégico, pensando nas referências aos modernistas de 22.

Simon e Dantas repetem descrições de como essa poesia era elaborada e de como os poetas buscavam respostas para a sua maneira de circular entre o público, bem como para a sua postura literária. Considerando que essa crítica foi produzida posteriormente aos anos 70, cabe ressaltar que alguns “poetas marginais” já se encontravam, nessa etapa, com publicações oficiais, convertendo-se em fontes de estudos críticos. Também devemos salientar que, a essa altura, as “poesias marginais” já haviam tomado as “grandes editoras”. Moriconi (1995), por exemplo, analisa especificamente o fenômeno de publicação das poesias de Chacal pela editora Brasiliense da seguinte forma:

[...] a normalização foi provavelmente a Coleção Cantadas Literárias, lançada pela editora Brasiliense [...] a normalização significa re-situar o livro de poesia como produto no mercado cultural estruturado, deixado de ser apenas o sintoma de uma

inquietação existencial compartilhada por grupos de jovens meio *hippies* (MORICONI, 1995, p.734).

Moriconi rebate as reflexões de Simon e Dantas quando estes afirmam que, ao ser publicada por grandes editoras, a “poesia marginal” perdeu o que de mais interessante havia nela: “ficou-se de mãos abanando quando aquelas possibilidades artesanais deixaram de valer” (Moriconi, 1995, p.53). Moriconi argumenta que, ao ser publicada, tal poesia se firmou enquanto objeto literário de estudo crítico. A oposição crítica, ora positiva, ora negativa, vem compor as notas dessas análises. Afirmamos que se trata de duas faces da mesma moeda e de duas possibilidades de intervenção crítica sobre o objeto poético, considerando que se faz relevante uma crítica mais incisiva e reflexiva. Outros autores, como Flavio Aguiar, Sergio Cohn, Paulo Sergio Duarte, Antonio Riserio, Silviano Santiago, entre outros, tomaram também o tema da “poesia marginal” como objeto de análise. Porém, optamos por não selecionar tais considerações, uma vez que são, em sua maioria, demasiadamente parecidas.

Buscando, ainda, analisar alguns traços da poesia de certos autores do período, Moriconi (1995, p.26), como bem ensinou Candido (1979, p.26) ao afirmar que “para os moços, Oswald é uma espécie de grande ponto de referência, uma fonte inspiradora de tudo que é novo”, também inclui a “poesia marginal” nessa característica de retorno ao modernismo de 22. Tal retorno é visto também por Simon e Dantas (1985, p.53), só que como “recuo estratégico”. Moriconi observa que as obras de alguns autores, como Chacal, já em seu primeiro livro, **Muito Prazer, Ricardo**, apresentava uma linguagem direta e rasgada, com trocadilhos breves, que remetiam ao modernismo andradiano de 22. Ao apontar para essa característica, o autor afirma:

Já o padrão de linguagem seguido sempre por Leminski e Chacal, e quase sempre por Alvim, refletia a hegemonia do poema curto nos anos 70. Modelos formais privilegiados na época foram o haikai, abrasileirado por Leminski e outros, e o epigrama crítico-jocoso inspirado na “poesia pau-brasil” de Oswald de Andrade. Se em Alvim encontramos o esforço severo de uma ironia cética, em Chacal e Leminski a poesia se

queria rápida e fácil como letra de canção, era poesia na velocidade da mídia (MORICONI, 1995, p.14).

Ressaltamos, ainda, um outro aspecto da “poesia marginal”, que só emergiria nos anos 90. Referimo-nos aqui aos eventos que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 70, os quais promoviam atividades culturais diversas, como lançamento de livros, arte, teatro e poesia falada, denominado “Artimanhas”. Os promotores das Artimanhas pertenciam ao grupo Nuvem Cigana e eram “poetas marginais”. A análise desse evento foi realizada pela pesquisadora Fernanda Teixeira de Medeiros (2004). Em seu ensaio “Afim, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural”, Medeiros descreve fielmente como tais eventos ocorriam, além de consolidar sua análise com depoimentos de “poetas marginais”, como Chacal e Charles. Sobre as “Artimanhas”, a autora conclui:

O que um exame das Artimanhas e da Nuvem Cigana nos vai mostrando, então, é que somos encorajados a pensar que desde o concretismo apresenta-se-nos uma série de linguagens artístico-literárias inovadoras, não canônicas, constituindo um conjunto em que se têm a vanguarda concreta, a experiência neoconcreta, o tropicalismo e a vanguarda contracultural da Nuvem Cigana. A Nuvem Cigana é o extremo final desse complexo, um projeto artístico-vivencial centrado na poesia bebendo as influências cruzadas de seus antecessores; em oposição, mas ao mesmo tempo em continuidade, com a vanguarda concreta dos anos 50/60. Nesse trajeto acompanhamos diferentes versões da utopia da arte definida em relação ao momento histórico do país: da utopia otimista da modernização à utopia encarnada da transgressão (MEDEIROS, 2004, p.34).

Com base nessas observações, podemos afirmar que a “poesia marginal” foi um fenômeno literário proveniente das camadas da juventude carioca na década de 1970. Por estar inserida em um momento histórico político-social peculiar, essa poesia refletiu certa dose de irreverência, marginalidade e

ruptura com os padrões canônicos, culminando em resistência. A essas características, expressas por meio de poemas curtos e ácidos, podemos conferir também padrões da contracultura brasileira. É importante ressaltarmos que a “poesia marginal” dividiu a crítica literária, gerando um curioso debate de idéias sobre a poesia e seus padrões de produção.

Capítulo 2: Traços do poeta e da crítica.

2.1. Chacal: Poeta solto na metrópole.

Ricardo de Carvalho Duarte, pseudônimo Chacal, considerado um dos grandes nomes da “geração marginal”, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 24 de maio de 1951. Filho de Marcial Galdino Duarte e Maria Magdalena de Carvalho Duarte, formou-se em jornalismo pela Escola de Comunicação da UFRJ, em 1977. Trabalhou por quase dois anos com o grupo de teatro “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, para o qual escreveu seu primeiro texto teatral, intitulado “Alguns anos-luz além”. Chacal foi também produtor cultural e editor da revista **O Carioca**, no período de 1996 a 1998. Atualmente, coordena o projeto “Centro de Experimentações Poéticas - CEP 20000”, idealizado por ele em 1990, com o objetivo de divulgar jovens artistas cariocas. No início dos anos 80, o poeta esteve entre os roteiristas da Rede Globo e participou do movimento do rock brasileiro dessa década, escrevendo letras de música para as bandas Blitz, Barão Vermelho e Lobão.

Ao ingressar na Escola de Comunicação, nos anos 70, fez amizade com alguns jovens estudantes, entre eles Guilherme Mandaro e Charles, com quem viria a formar a gangue da “poesia marginal”. Charles tinha bom conhecimento de poesia e literatura, é ele quem apresenta a Chacal o livro de Oswald de Andrade, **Trechos escolhidos** (1967), que se tornará o estopim de sua trajetória poética.

Na leitura e releitura de poemas de Oswald, Chacal ganha inspiração e, por meio do poema curto, encontra-se na poesia. A influência oswaldiana é relatada pelo próprio poeta:

Eu sempre gostei muito de escrever, tinha essa obsessão pela palavra, mas a poesia era algo distante. Com o Oswald é que me aproximei, porque ele me trouxe a idéia de poesia instantânea, aquela coisa fotográfica de você registrar um

instante através de poucas palavras. Eu comecei a escrever muito próximo daquela poética dele, do “poema Kodak”, como ele chamava. E foi muito rápido, tanto que menos de um ano depois eu já tinha lançado meu primeiro livro (CHACAL, *apud* COHN, 2007, p.20).

Assim Chacal inicia seu percurso poético em 1971. Movido por essas influências, escreve seu primeiro livro, editado e mimeografado por Guilherme Mandaro no mimeógrafo do cursinho em que este lecionava. **Muito prazer, Ricardo** era uma compilação de 25 células poéticas, impressas em meia folha, com uma tiragem de cem exemplares, vendidos e distribuídos pelo próprio poeta, de mão em mão, pelos bares, teatros e cinemas da cidade. Foi na rua que sua poesia ficou conhecida e chegou à coluna “Geléia geral”, no jornal **Última Hora** do Rio de Janeiro, assinada pelo poeta Torquato Neto, entre os anos de 1971 e 1972.

Muito prazer, Ricardo é simples, claro e objetivo em suas mensagens poéticas. Muitas das análises posteriores serão elaboradas a partir de poemas extraídos deste livro primeiro. A obra contém a essência da poesia chacaliana e muito do que o autor sorveu de Oswald de Andrade: observam-se poemas instantâneos, cuja temática principal trata de miudezas do dia-a-dia transformadas em poesia. Os poemas, em linhas gerais, apresentam as seguintes características: o instantâneo, a brincadeira com a língua, o imediatismo, a fuga do espalhamento militar, a influência concretista, a metalinguagem. Assim Chacal apresenta esse primeiro livro:

essas são as coisas que eu faço com prazer
achei que você podia saber e brincar
com elas
taí.

(Chacal, *apud* CONH, 2007, p.23)

O segundo livro foi escrito em 1972. Na verdade, não convém chamar esta publicação de livro propriamente dito. Era um envelope com 31 folhas

soltas de poemas para serem lidos aleatoriamente. Intitulada **Preço da passagem**, esta obra também foi mimeografada, porém contemplou um número maior de exemplares: 1000 unidades. O livro tinha como objetivo específico financiar a viagem de Chacal a Londres, fato este que não aconteceu, devido à baixa saída. Em seu lançamento, foram vendidos somente 50 exemplares e uns poucos outros posteriormente. Para concretizar essa viagem, a família contribuiu com o que faltava. Incluindo prosas poéticas e ilustrações, o livro-envelope relata a trajetória de *Orlando Tacapau*, um personagem que representa o “poeta marginal”. Como o próprio Chacal (*apud* COHN, 2007, p.32) afirma: “o preço da passagem seria a história/memória de um personagem alter ego Orlando Tacapau”. Neste livro, a poesia traça novos rumos e explora outras possibilidades de construção. São observadas aí narrativas poéticas curtas, muito prosaicas, que exaltam a imagem do poeta e da cidade, assumindo, por assim dizer, a forma de uma narrativa poética. Nos versos “ele viu as margens do rio/ ele é per/seguido/ ele transou nas bocas/ ele provou a água suja do rio” (CHACAL, 2007, p.321), por exemplo, evidencia-se a realidade, numa linguagem ambígua de representação da cidade do Rio de Janeiro. O uso da palavra “rio”, sem a marca de substantivo próprio, permite ao leitor encarar a palavra sob duas perspectivas: a de rio (curso de água natural) e Rio (cidade). As “margens” se aplicam tanto ao rio, no sentido de acidente natural como ao que acontecia à margem da sociedade carioca. Nos versos seguintes, o mesmo paralelismo: “ele é per/seguido” (pela cidade) / “ele transou nas bocas” (as bocas de venda de drogas ou as bocas das cariocas). A ambiguidade das palavras permanece ao longo do poema, que finaliza com o verso, “ele provou a água suja do rio” - do rio marginal, que vivia às escondidas do estado repressor.

Mencionamos essa viagem de Chacal a Londres por considerá-la um marco representativo em sua vida de poeta. É nessa viagem que ele sofrerá a segunda grande influência em sua poesia. Quando de sua estada em Londres, Chacal assistiu a um recital de poesias de Allen Ginsberg. As leituras poéticas nesse evento eram feitas por poetas sérios e sisudos, que liam e recitavam os poemas de Ginsberg, o qual fazia parte de uma vertente denominada *The beat generation*. A *beat generation* representava um grupo de poetas, prosadores e

artistas norte-americanos que floresceram na década de 1950, com grande impacto e circulação, e ficaram conhecidos pela ousadia e pelo caráter inovador de suas obras. Além de Ginsberg, pertenceram a este grupo nomes como Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure, Gary Snyder. Os *beats* inspiraram os jovens a romper com o estilo de vida convencional e a procurar novos modos de expressão. Eles estão na origem da contracultura (WILLER, 2009, capa). Seus poemas se inspiravam no ritmo, ou melhor, na batida do *jazz*. Nesse recital, Ginsberg aparece de macacão Lee, com uma perna quebrada, começa a gritar seu poema *Wolf* (Uivo), tocando uma sanfoninha. Apesar de Chacal ter pouco domínio da língua inglesa, a imagem de Ginsberg ficou marcada em sua mente. A partir de então, aflora-lhe a vontade de gritar suas poesias.

O livro seguinte, **América**, de 1975, foi uma publicação do *Grupo Nuvem Cigana*, do qual Chacal passou a fazer parte. O grupo, formado por vários intelectuais, poetas e artistas em geral, tinha por objetivo lançar material artístico e cultural. No livro **América**, fica evidente a busca de Chacal pela estética, forma e fonética, agora trabalhadas com mais rigor, e pela oralidade. O livro de 1977, **Quampérios**, apresenta-se como um cordel moderno. Trata-se de uma publicação em formato de meia página, totalmente ilustrada, que conta as mirabolantes histórias do personagem Quampérios. A marca principal desta obra é o humor rápido e ácido das micronarrativas. A questão da linguagem de rua, falada pelos becos, é uma característica de todo o livro. Quampérios é um personagem fantástico, que personifica as ácidas viagens alucinógenas dos jovens e do próprio poeta, como comprova o último poema desse livro, intitulado “Licença poética”:

- ô cara, vim aqui pra ti chamar prum pagode.

Vamu lá?

- aí quampa, my friend, hoje tu vai só, sabe qualé? Mi deu vontade braba de ficar aqui mesmo escrevendo sobre você tuas aventuras sobre-humanas aventuras sobre o devir e o vir a ser e sobretudo sobre aquela aquarela amarela da casa d'stela. Pois é, poesia baixou no meu telhado ou melhor, por entre as telhas mi esguerei pra ver você (p.297).

São evidentes as marcas da oralidade nas palavras: *ô, pra, prum, vamu, my friend* (estrangeirismo), *qualé, mi, braba*. Temos também explícito o discurso direto, marcado pelo travessão; é clara a narrativa deste poema. Verificamos, ainda, algumas rimas internas, como: “aquela aquarela amarela da casa d’stela”.

As produções seguintes de Chacal são um desdobramento das características poéticas citadas anteriormente. Acreditamos que sua poesia sofre um amadurecimento estilístico, apurando nela o que há de melhor, como o poema curto, ácido, direto e objetivo. A trilogia de 1979 é marcada por sugestões sensoriais em seus títulos: **Olhos vermelhos**, **Nariz aniz** e **Boca roxa**, todos com tiragem de 500 exemplares e editados pela Nuvem Cigana.

Assim, até o final da década de 70, Chacal teve seus livros essencialmente atrelados a publicações precárias, mimeografadas e de baixa tiragem, que atingiam basicamente um público formado por jovens intelectuais, artistas e amantes da poesia do momento. Era uma produção literalmente “marginal” ao grande mercado editorial. Apesar de valer-se de uma escassa divulgação territorial na cidade do Rio de Janeiro, a poesia chacaliana desperta o interesse de pesquisadores em literatura, como Heloísa Buarque de Hollanda, que, no ano de 1975, organiza a antologia **26 Poetas Hoje**. Esta é a primeira publicação oficial de Chacal. O interesse despertado não se esvai nesta antologia, e, no ano 1983, ultrapassado o “desbunde” dos anos 70 e com a abertura política, a editora Brasiliense publica todos os livros de Chacal, exceto **Quampérios**. Este livro, particularmente, aparece sob o título **Drops de abril**, e foi lançado em 1983 como parte integrante da coleção Cantadas Literárias, também da editora Brasiliense.

Drops de abril seria o primeiro livro de um “poeta marginal” lançado por uma editora de porte, fato que gerou certo desconforto entre outros autores. Na verdade, poetas como Cacaso, Waly Salomão e Chico Alvim já pertenciam a esta coleção da Brasiliense, e Chacal, em certa ocasião, havia visitado a editora em São Paulo para vender um projeto do Nuvem Cigana, uma espécie de almanaque. A editora achou o projeto muito caro e contrapropôs a Chacal a publicação de suas poesias. Ao aceitar a proposta, o poeta passou a ser visto

como traidor do grupo. O livro **Drops de abril**, com edição de baixo custo e voltado para o público jovem, vendeu 6 mil cópias, um número considerado extremamente relevante para os livros de poesia, sobretudo para Chacal, que só havia publicado no máximo mil exemplares. **Drops de Abril** contém textos inéditos do poeta, de 1980 a 1983. São poemas menos imediatos e mais densos, poder-se-ia dizer reflexivos e líricos, como é o caso de “Número da paixão”:

na corda bamba quero ser seu contrapeso
no número das facas, assoviar nos teus ouvidos
no globo da morte, quero ser teu copiloto
no vai e vem do trapézio, quero ser quem te segura

quero te acompanhar pelas ruas do rio
sorrindo ou chorando
quero me molhar todinho só para te deixar
sequinha neste temporal
quero te abraçar apaixonado
sentir teu coração pulsar
quero te beijar do arroi ao chuí, bem ti vi

porque eu sei que teus cabelos são tempestades
que me alucinam
que despencarei toda vez que subir nos teus/
/andaimes
que me esfaquearei transtornado com tuas sutis/
/insinuações

sobre o tempo
que me transmutarei em nêspira cada vez que/
/me disseres

- hasta luego, luz del fuego.
que vagarei sem esperanças quando desapareceres
das cenas dos meus próximos capítulos
que capitularei enfim, com a cabeça espatifada
nos escombros do meu próprio coração.

(p.195)

Neste poema, o eu lírico está apaixonado, e o amor é representado por meio de um espetáculo circense. O poema não é instantâneo, nem curto, nem imediato, é lírico. Mesmo estando longe de ser associado ao romantismo, Chacal é um romântico fora de tempo. O poema, ao retratar o amor por meio da representação circense, estabelece uma rede de metáforas. Na primeira estrofe, são descritos quatro números circenses nos quais o eu lírico e o ser amado, se completam. Na segunda estrofe, temos algumas antíteses - “sorrindo/ chorando”, “molhar/sequinha” - e rimas internas - “quero te beijar do arroi ao chuí/ bem ti vi”. O poeta narra o idílio do início ao fim, no qual o verso “- hasta luego, luz del fuego” se destaca. Há marcas de um romance moderno - “cenas dos meus próximos capítulos” - finalizadas com o triunfo do amor romântico do século XVIII - “que capitularei enfim, com a cabeça espatifada/ nos escombros do meu próprio coração”.

Há ainda uma publicação de 1982, editada pela livraria Taurus, intitulada **Tontas coisas**, que reúne crônicas diárias de Chacal, publicadas originalmente no Correio Brasiliense, jornal de Brasília, no qual o poeta trabalhou durante o ano de 1980. Este livro é uma amostra de outras possibilidades de utilização da língua, das quais Chacal faz uso, e é composto por quarenta textos com reflexões sobre a sociedade brasileira.

Quatro anos mais tarde, em 1986, viria o **Comício de tudo**, um livro de poesia e prosa, lançado pela editora Brasiliense dentro da mesma coleção de **Drops de Abril**, Cantadas Literárias - número 48. A próxima publicação só se daria na década seguinte, no ano de 1994, com o livro **Letra Eletrika**, publicado pela editora Diadorim. A lacuna de oito anos sem publicações deixa evidente que a força motriz da poesia de Chacal perde um pouco de seu fluxo. A poesia rasgada dá espaço a outros projetos, como a revista **O Carioca** e o “Centro de Experimentações Poéticas CEP 20000”.

O livro **A vida é curta para ser pequena**, datado de 2002 e publicado pela editora Frente, apresenta uma poesia mais densa, desdobrada em 66 poemas. Nele o poeta revisita temas cotidianos do início da carreira e explora principalmente a metalinguagem, que figura, sobretudo, nos poemas “Palavra corpo”, “Língua”, “Palavrório”, “Esse animal”, “Velho”, “Amarela” e “O parto”,

que falam da construção poética. Essa preocupação parece ser uma ânsia do autor: debater como se forma a poesia, como a palavra estabelece um diálogo com o corpo.

No ano de 2007, é lançado **Belvedere**, uma antologia publicada pela Cosac Naif. Esta obra, em contraste com todas as anteriormente publicadas, tem uma edição de luxo, com capa forrada em tecido verde. Nela estão incluídos 11 poemas inéditos, caso de “Como era bom” - poema de cunho saudosista, curto e instantâneo, com características da poesia produzida pelo autor nos anos 70: “**Como era bom**: o tempo em que marx explicava tudo/ tudo era luta de classes/ como era simples/ o tempo em que Freud explicava [...]” (CHACAL, 2007,p.12)

Além da poesia, Chacal estendeu sua produção a diversas outras áreas. Na prosa, se destaca com **Uma história à margem** (2010); na crítica literária, com os textos **Chegou a hora da escola de samba sair** (1972), **Revista Palavra** (1995), **Posto Nove** (1998), **Ficções nº2** (1998) e **Mais poesia hoje** (2000); no teatro, com **Aquela coisa toda**, (coautor/1979), **Alguns anos – luz além** (1982), **Recordações do futuro** (1983), **Tontas coisas** (1989), **Café Satie** (1999) e **A vida é curta para ser pequena** (2003). Na música, entre os anos de 1975 a 2007, realizou parcerias com Blitz, Lulu Santos, Barão Vermelho, Mimi Lessa, Cabeça, 14 Bis, Fernanda Abreu, Arnaldo Brandão, Jards Macalé, Rogério Duarte, Duda Machado, Moraes Moreira, Nanico do Cavaco, Canastra, As Doidivas, Rodrigo Maranhão, Felipe Schuery, Fernanda Porto e Ricardo Aleixo. E na TV ainda criou roteiros de minisséries que se consagraram, tais como **Armação ilimitada** (1989), **Aventuras de Juba e Lula** (1989) e **TVE Verão** (1996).

2.2. Faces da crítica sobre a poesia de Chacal.

A fortuna crítica da poesia de Chacal, assim como sua própria poesia, é marginal e escassa. Grande parte dos comentários e análises poéticas consiste de publicações em jornais e/ou revistas, periódicos acadêmicos ou ainda

compilações de textos. Não se afirma como uma crítica farta e possuidora de vertentes múltiplas. O debate se dividiu em duas correntes: uma favorável e outra contrária à “poesia marginal”. Observam-se aí posturas um tanto quanto contaminadas de juízo de valor e de preconceitos literários, impedindo que o debate crítico fosse profundamente realizado.

Dentro dessa crítica que se mostra relativamente restrita, decidimos, neste trabalho, enquadrá-la em três campos - biográfico, descritivo e estético -, apesar de os textos se apresentarem contaminados por elementos das três modalidades. Acreditamos na hipótese de que tal fato ocorre porque a poesia de Chacal é extremamente ligada à vida da cidade e ao cotidiano do poeta.

Partimos dos relatos das experiências de Chacal, que inserimos no campo denominado “biográfico”, com base no livro de Sergio Cohn, **Nuvem Cigana**: poesia e delírio no Rio dos anos 70, de 2007, no qual há diversos relatos do poeta e dos participantes do grupo Nuvem Cigana. Trata-se de uma espécie de abordagem autobiográfica, na qual cada poeta relata como iniciou sua escrita, como aconteciam as publicações e as formações dos grupos, até chegarem aos eventos multiculturais denominados “Artimanhas”. Tais relatos enquadram-se nos princípios das características marginais e da poesia do cotidiano. Em “Nuvem Cigana”, Chacal descreve seu primeiro contato com a poesia:

Foi o Charles que trouxe um livro que seria um grande marco da minha vida, que era o volume de Oswald de Andrade daquela coleção da Agir, “Nossos Clássicos”. Era um livro pequeno, com apresentação de Haroldo de Campos, e trazia os manifestos, alguns poemas, além de trechos do *Serafim Ponte Grande* e do *Miramar*. Aquele livro me fascinou, eu achei aquele mundo ali maravilhoso, porque ao mesmo tempo em que havia toda uma postura de contestação através dos manifestos, tinha um humor e uma irreverência muito grandes nos poemas e nos textos em prosa. Eu fiquei sorvendo aquele livro durante um bom tempo, lendo e relendo... (CHACAL, *apud* COHN, 2007, p.20).

O fragmento citado é uma fonte para a compreensão da formação poética de Chacal, de como ele se organizava junto aos seus pares e de como estes atuavam enquanto produtores de literatura. Apesar do momento de repressão vivido na época, seus livrinhos mimeografados atingiam um determinado público e, acima de tudo, os autores mantinham seu objetivo inicial: o de serem poetas. O trecho a seguir nos dá conta de como Chacal (*apud*, COHN, 2007, p.24) se via dentro dessa situação enquanto poeta:

Eu tenho uma mania que é acreditar que existem algumas pessoas que têm a doença de sua época, que conseguem captar e expressar o que está acontecendo, o que está no ar. E talvez, naquele momento, eu fosse uma dessas pessoas. Talvez até por não ter uma tradição literária, foi possível ousar mais, inventar mais e conseguir criar um texto novo que sintetizava bem aquele momento. Os meus poemas tinham o clima do que estava rolando, do que éramos na nossa vida. Era uma poesia rápida, irreverente, pop (CHACAL, *apud*, COHN, 2007,p.24).

Este excerto, datado de 2007, traz à luz os fatos daquele momento. Trinta anos depois, Chacal possui distanciamento da situação. Acreditamos que seus relatos sejam fruto de reflexões e releituras do momento vivido, não se atendo apenas a um contexto histórico. Se a crítica pouco contribuiu para elucidar o que foi o desenvolvimento da poesia chacaliana, Cohn (2007), por sua vez, valeu-se dos próprios poetas para fazê-lo.

Também outra autora, Fernanda Medeiros, recorre a vastas informações autobiográficas sobre Chacal para desenvolver seus trabalhos de dissertação e tese, os quais deram origem a três publicações: “Play it again, marginais”, de 1998; “Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana”, de 2002; e “Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? Nuvem Cigana em nossa história cultural”, de 2004. Medeiros, em suas reflexões, também utiliza depoimentos do poeta, reproduzindo o que foram as performances nas quais o poeta interagiu com o trabalho crítico. Ou seja, além de contribuir, ao explicitar a questão poética, o poeta discute o momento histórico em que sua poesia foi

construída. É interessante observar como a crítica marginal se reconstrói para falar de si. Não temos aqui apenas o crítico fazendo seus apontamentos ou o próprio poeta refletindo individualmente sobre seu material literário, mas uma parceria peculiar e confessional. As confissões do poeta para compor seu aparato crítico são evidenciadas a seguir:

A gente escrevia do jeito que a gente falava mas não falava do jeito que a gente escrevia, quer dizer, a gente não falava os poemas. Depois, é como se a poesia da gente estivesse pedindo aquilo, é como se ela estivesse indicando esse caminho mesmo, que era a poesia falada, era uma otimização dela, o melhor veículo pra nossa poesia. Daí que muitas vezes ela pode se tornar meio que insuficiente, meio que pobre, empobrecida no papel. [...] Normalmente se estava meio drogado, álcool, bola, e essa energia é o que eu chamo de rock and roll, meio que fora da tua coisa normal, e como o que nos inspirava, sempre nos inspirou foi rock, Rolling Stones, Beatles, Hendrix, toda essa cultura, contracultura, digamos assim, era isso que a gente ouvia ser ter banda no palco. Mas era como se fosse isso, a ginga do corpo, a postura corporal, era nessa onda, nessa levada. [...] Por isso que eu comparo os recitais no Parque Lage ao Comício na Central do Brasil, porque eu acho que aquilo é muito mais político que a política explícita, você está mexendo na raiz da linguagem, você está mexendo com uma não lógica (CHACAL, *apud*, MEDEIROS, 2002, p.115-116).

Nesse trecho, o poeta cita outras influências de sua poesia, como a contracultura. Entendemos a contracultura como um importante elemento na compreensão da poesia marginal. Especificamente no Brasil, ela chegou como Kehl (2006, p.32) explica: “eram os efeitos das reviravoltas causadas pelos estudantes europeus e norte-americanos, no fim dos anos 60, que chegaram com certo atraso aqui”. E o poeta tem consciência de que sua poesia expressa o momento vivido. Outros elementos literários citados são a oralidade e o corpo como fontes de poesia, a mesma poesia que Zunthor (2005) declara como perdida quando impressa no papel. A esse respeito, Chacal afirma: “Daí que muitas vezes ela pode se tornar meio que insuficiente, meio que pobre, empobrecida no papel”. Ele cita ainda, embora indiretamente, o movimento

beat norte-americano: “Mas era como se fosse isso, a ginga do corpo, a postura corporal, era nessa onda, nessa levada [nessa ‘batida’, nesse *beat*]”. A poesia era marcada pelo confronto com a vida, misturando-se a ela; porém, não se restringia ao estritamente coloquial, a um mero reproduzir do cotidiano. O poeta inverte essa situação ao viver a poesia, ao afirmar que “não era um simples diário ou registro, havia sempre o filtro da linguagem, a exploração da linguagem poética.” (CHACAL, *apud* COHN, 2007, p.100)

Waly Salomão (*apud* COHN, 2007, p.25) procura valorar o primeiro livreto de Chacal, ao comentar: “*Muito prazer* tem presente, antes de tudo uma idéia de livro, uma estrutura de livro”. Como já dissemos, **Muito prazer, Ricardo** não é um livro, mas uma produção independente, mimeografada, que mais se aproxima de um livreto de cordel. Salomão retira desse livreto elementos que lhe conferem estatuto de livro, como, por exemplo, a apresentação, a dedicatória “para corações apaixonados”, a indicação da coleção em que o volume está inscrito, os textos e o fechamento “obrigado pela tensão dispensada” (*caput*). Exalta assim o que de melhor tem o livreto, elevando-o à categoria de obra literária.

Salomão faz ainda referências sobre a influência que os modernistas de 22 exerceram sobre a poesia de Chacal. Evidencia como Chacal se utiliza daquilo que ele denomina “método de construção poética”, ao reproduzir o que o Grupo de 22 tinha de extravagante, de sarcástico, de ruptura e desconstrução da poesia, conforme enfatiza o comentário abaixo:

Questão de método: em 72 vejo prevejo veremos a restauração do pior espírito Semana de Arte Moderna 22 comemorado em retrospectiva, Chacal é o melhor espírito: aquele que sabe que a poesia é a descoberta das coisas que ele não viu (SALOMÃO, *apud* COHN, 2007, p.25).

Salomão ironiza a influência: o pior de 22 feito da melhor maneira por Chacal. Apesar do julgamento de valor, o crítico-poeta estabelece um elo entre a literariedade modernista e a poesia chacaliana. Para Salomão, Chacal

reinventa a influência modernista, transformando o espírito de 22 em poesia que ele não viu.

Já sabemos que Chacal sorveu muito de Oswald de Andrade. Hollanda (1975, p.43) ressalta que os poetas marginais lançavam mão dos recursos oswaldianos em seus trabalhos. Salienta o reconhecimento da denúncia e a dessacralização do literário como importantes marcas para a compreensão e localização da poesia produzida por Chacal. Explica como o poeta vai “retomando ora a lição modernista, ora certos traços do romantismo” e como “a recusa do lirismo reconhecido pela crítica ou do experimentalismo vazio constitui-se em denúncia e dessacralização do poder literário estabelecido”. Há, ainda, outra característica que Hollanda (1992, p.97) aponta: “mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura” (HOLLANDA, 1992, p.97).

Não existe uma regra para a produção poética “marginal”; o que existe é uma mudança paradigmática, tanto no construir como no observar o objeto poético, tal qual declara Hollanda (1992, p.97): “Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor”. Pensar a literatura somente a partir do esquema impessoal praticado até então significaria enquadrá-la dentro de um nicho literário temporal – condição esta que roubaria a própria beleza do objeto literário, que é *re-contar* o mundo por meio das palavras, estabelecer um diálogo com todos os momentos literários anteriores. É importante compreendermos a afirmação da recusa ao lirismo clássico para compreendermos a “poesia marginal”.

Como já observamos, a influência modernista da geração de 22 é uma característica abordada pelos críticos da “poesia marginal”, porém outros poetas também são apontados como influenciadores dessa poesia em busca de uma identidade literária. Este quadro se torna evidente no comentário de Armando Freitas Filho quando confirma, em seus apontamentos, a influência modernista na poesia de Chacal:

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 na produção ainda muito esparsa e não sistematizada dos “poetas marginais”. Isso se dá, também, pela razão de que os cinco autores que compõem Frenesi possuem uma bagagem já reconhecida pela crítica de melhor nível. Não querem ser, mas são, para os bem-pensantes, a legitimação cultural de Charles, Chacal e Cia. (Freitas Filho, 1980, p.109).

A Coleção Frenesi, lançada em 1974, era formada por cinco autores bem distintos entre si: Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro. Freitas Filho os avalia como poetas reconhecidos pela crítica, cujo trabalho iria legitimar a poesia de Charles, Chacal e companhia, especialmente ao atrelá-los ao eixo modernista de Oswald/Manuel.

A crítica enfatizou o elemento “vida” como sendo um tema recorrente da poesia de Chacal. Tomemos a fala do próprio poeta, ao descrever o que se passava na década de 70, no estado do Rio de Janeiro, entre poesia e vida: “Entre 75 e 79, a poesia buliu com a vidinha no planeta rio. Era verso pra todo lado... Era proclamado amiúde: a nova poesia tem uma relação incestuosa com a vida. Simbiose total” (CHACAL, *apud* PEDROSA, 2000, p. 52).

A vida era recorrentemente o alvo da poesia, algo como se o instante pudesse ser cristalizado na palavra, o que é uma característica da mimese criadora: fazer do real o seu objeto. Todavia, ressaltamos que o real, neste caso, não é só o objetivo, mas a própria poesia.

Pode chegar a parecer ingênua essa nossa observação de como vida e a literatura se encontram, até porque assim tem sido a relação entre elas, de contaminação direta, fato que originou, inclusive, o conceito de “mimese”. Oriundo do grego, o termo *mímesis* [*imitatio* (imitação), em latim] designa *ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza*, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte e da poesia.

Também na há nada de extraordinário nessa relação entre vida e poesia, tão exaustivamente observada pelos críticos.

É o domínio técnico do qual fala João Cabral de Melo Neto que acontece ao se produzir poesia ou será que ela vem como presente dos deuses? Não importa qual seja o canal ou a técnica, ambos são conquistas do poeta, uma vez que visam à criação de uma obra que se propõe a explorar “o domínio do misterioso e a destruir o caráter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavra” (CHACAL *apud* PEDROSA, 2000, p.53).

A poesia de Chacal assumiu uma relação particular com o leitor. Por ser falada e distribuída de mão em mão, ela pode sair do calcificado perfil do poeta e do leitor. Assim, se o objetivo da literatura é atingir o leitor, Chacal não se desvia dele, uma vez que atingia a juventude do momento; se o objetivo da literatura é, ainda, refletir sobre seu momento histórico, a poesia chacaliana desenha precisamente o contexto do Rio de Janeiro. Havia uma instantaneidade poética nessas ações: no mesmo momento, a poesia estava com o poeta e com o leitor. Neste caso, o contato físico entre poeta e leitor é intenso. Além de se esbarrarem durante a venda dos livretos, havia as Artimanhas, que tinham como proposta estabelecer um vínculo estreito com o público. Sobre essa relação entre poesia e leitor, e o elo que se estabelece entre eles, Chacal reflete:

Por que algumas pessoas, quando falam ao ouvido de quem escuta, parecem poesia? Teriam elas incorporado esse domínio técnico de que fala Cabral? A poesia está em quem fala ou em quem ouve? Quem manda, manda bem? Quem recebe, recebe quanto? Muito, pouco (CHACAL, *apud* PEDROSA, 2000, p.53).

Seguindo a relação entre leitor e poesia, Chacal se interpela, cria um rol de questionamentos – sem respostas – que alimentam a crítica e comprovam que o poeta sabia que atingiria um leitor concreto, embora não soubesse quantos deles atingiria. Todavia, Chacal tinha ciência de sua responsabilidade

ao questionar a dicotomia leitor-autor. De maneira geral, essa ruptura poética incomodou os críticos que perseguiram a poesia chacaliana. Podemos definir tal crítica como uma “contracrítica”.

Ainda sobre essa poesia, Arnaldo Jabor, em seu comentário a respeito de **Tontas coisas**, sintetiza:

Depois eu li tudo que ele escreveu. Estava claro ali, no meio daquela superficialidade proposital dos seus poemas uma coisa entontecedora, palavras que nasciam de repente, letras que brilhavam no meio das palavras, uns toques de madeira que você sente que o violino é Estradivarius e não viola-domato, ou melhor, viola também, e por isto mesmo revertendo a uma tosca profundidade (JABOR, *apud* CHACAL, 1982, orelha).

Jabor, apresenta a dialética presente na poesia chacaliana: em um instante elegante e rebuscada, de alto teor literário, porém ao mesmo tempo emite som de viola; uma simplicidade que se reverte em uma poeticidade simples. E é assim que ela se apresenta. Simples no uso das palavras, em sua assertividade morfológica, em suas rimas, em suas temáticas, porém elegante ao fazer tudo isso sem macular sua proposta de realizar poesia à beira da sociedade ou da aura supervalorizada que os poetas possuíam.

Vemos uma poesia que parece fugir do mundo literário, e talvez por isso se volte ao mundo do poeta. É uma recusa à literatura clássica e aos experimentalismos vazios; o que afirmamos é uma busca por sua própria identidade poética, proveniente de uma juventude que rompe com as amarras impostas à literatura convencional. É possível que essa quebra de parâmetros, especificamente da linguagem, realizada por quem aparentemente não se preocupava com isso, tenha sido o maior fator contribuinte para que a poesia de Chacal fosse vista de maneira deteriorada, conforme afirma Hollanda:

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a

recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguardas que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário (HOLLANDA, 2001, p.10-11).

Todavia, essa subversão pode ter sido a grande responsável pela latente valorização do mundo exterior do poeta. Tal como afirma Hollanda, as vanguardas reprimiam as possibilidades literárias dos jovens, favorecendo o surgimento do poema de ambiente externo à literatura. Além disso, havia um cerceamento social, a liberdade dos jovens era vigiada, impedindo a sua livre circulação. Era preciso encontrar novos meios de fazer literatura, de burlar o estado militar. O que vemos é um recuo estratégico à oralidade. A esse respeito à autora se estende, ressaltando, ainda, que:

O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo (HOLLANDA, 2001, p.11).

Na busca pela literariedade na poesia de Chacal, os críticos favoráveis ressaltam outro aspecto positivo dessa mistura de *vida, poesia e oralidade*. O poema busca a rua, ao invés das bibliotecas, ou fica colado nas páginas do livro. Nas palavras de Antônio Carlos de Brito (1997, p.26), é a “espontaneidade de linguagem que esta poesia recupera e que se deve à sua proximidade das fontes orais da comunicação cotidiana”. A obra de Chacal reinventa a poesia, ao se utilizar da simplicidade oral na composição dos poemas. Brito descreve essa nova maneira de vinculação com a realidade da seguinte forma:

Uma poesia alegre, que troca o mofo e o esquecimento das estantes por uma participação mais viva na cena cultural, uma poesia que sai para as ruas, que se vale das formas de

sobrevivência as mais variadas e sugestivas (BRITO, 1997, p.19).

O conceito de mimese relaciona-se com a poética de Chacal a partir da situação de cerceamento vivida na época. Pensando em poética como um conjunto de normas utilizadas pelo poeta, podemos afirmar que sua poesia implica transformações culturais que viriam a se concretizar na década de 80. Com essa poesia, anunciam-se novos tempos para a cultura brasileira, novas formas de expressão dos jovens. Nesse período, a juventude brasileira, influenciada pelos movimentos de contracultura internacionais, sofreu transformações. Os jovens estavam à procura da construção de sua própria identidade e, conseqüentemente, negavam o que foi produzido no passado ou na geração anterior. Essa negação dos novos poetas envolveu um rompimento brusco com seus antecessores para a construção de um novo conceito poético. Dentro deste contexto de transformações, Brito é enfático, ao falar de Chacal:

Chacal, dos mais interessantes entre os que conheço. Se quisermos entrar de posse de rica experiência que sua poesia realiza, vendo-a tirar de um jeito malandro uma lição especificamente poética da situação restritiva, então seria aconselhável darmos uma olhadela em certas transformações profundas e recentes que reorientaram os rumos de nossa vida e cultura (BRITO, 1997, p.19).

Nessa tentativa de rompimento, observamos que a vida não é o substrato da poesia, mas a poesia é a vida. Este é um conceito poético, há uma inversão de parâmetros e uma retomada da função da poesia, que pretende ser falada, cantada e vivida. Ainda, segundo Brito:

Este encurtamento da distância que costuma separar a arte do fluxo vivo da experiência vai constituir ao mesmo tempo o lado forte e o lado fraco de Chacal, sua originalidade e seu risco. [...] Chacal visa aproximar a poesia da vida. [...] A vida não está aí

para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida (BRITO, 1997, p.20).

Em sua observação sobre a reinvenção poética de Chacal, o autor vai além dos parâmetros estéticos e do apontamento sobre como ocorria a distribuição de seus poemas. Ele estabelece uma relação direta entre o Eu lírico e o poeta, confundindo, mais uma vez, vida e poesia. Ao produzir seus livretos e distribuí-los, o poeta apresenta seus poemas e sua face. Afirma Brito (1997, p.24) que “muito mais do que apresentar um livro, o poeta apresenta-se através dele, vale-se dele como se fosse seu cartão pessoal de visitas”.

Enfatizamos esse aspecto da produção chacaliana pelo fato de ele abarcar uma ruptura com os conceitos de produção poética anterior, ou seja, com a poesia cabralina, drummondiana, concretista; com aqueles poemas que permaneceram reclusos ao papel, sujeitos à elite leitora e à crítica acadêmica. A poesia de Chacal ganhou a rua, viveu a voz e apoderou-se da oralidade. É justamente a partir deste conjunto de características peculiares, apontadas por críticos cujos olhares se voltam para o momento em que emerge o conceito de “poesia marginal”, que abordaremos a sua construção. Brito resume este conceito na seguinte observação:

Tudo somado, aponta para uma situação que contém uma *utopia*: a distribuição manual do livro, ainda que a troco de algum dinheiro, atenua muito a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre obra, autor e público e reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído (BRITO, 1997, p.23).

Por meio dessas afirmações da crítica, podemos identificar que o poeta não era vazio de objetivos; que não escrevia, falava ou distribuía palavras desprovidas de intencionalidade. A intencionalidade de atingir o leitor estava estritamente ligada à produção do livro poético e, a partir de tal concepção, detectamos uma poesia lírica resistente.

É sabido que essa poesia, em um dado momento, foi abarcada pela formalidade literária. Ela saiu da informalidade e ganhou as prateleiras por meio da publicação da antologia **26 Poetas Hoje** de Holanda (1992). Todavia, este fato não a impediu de continuar vivendo sua utopia; ao contrário, representou sua solidificação e a formação da base para uma nova poesia brasileira, como afirmou Freitas Filho:

Mas foi em 1976, com a antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda, que toda essa produção, emergentes uns e ainda submersos, outros, veio à tona, e ganhou uma definida, necessária e merecida divulgação [...] Heloísa fixa com clareza o pioneirismo, os novos rumos da poesia brasileira (FREITAS FILHO, 1980, p.110).

A crítica literária pouco mais produziu sobre a poesia chacaliana, e o que foi posteriormente publicado pareceu-nos sem relevância. Nesta breve seleção da fortuna crítica sobre a poética chacaliana, tivemos a oportunidade de identificar duas frentes opostas de trabalho. De um lado, críticos já estabelecidos na academia, cujos apontamentos partiam de análises que desprezavam e deterioravam qualquer valor literário que essa poética poderia ter. Do lado oposto, críticos recém-estabelecidos, ou ainda advindos do próprio grupo “marginal”, como é o caso de Antônio Carlos de Brito, que contextualizaram o movimento “marginal” e analisaram a poética chacaliana. Essa dialética crítica permitiu um interessante confronto de ideias que, ao mesmo tempo em que se confrontaram, também se completaram para a ambientação e entendimento da poesia chacaliana.

Capítulo 3. Momentos de resistência

3.1. “Artimanhas” e a poesia de Chacal

Um poeta não se faz com versos

Torquato Neto

Os eventos denominados Artimanhas se justificam no entendimento da poética de Chacal, por se tratar de uma manifestação contracultural e de resistência frente à política militar de homogeneização da sociedade. Nesses eventos, o poeta deu início a performances e experimentações com a oralidade, fenômenos estes que auxiliam no entendimento e na produção de uma série de poemas metalinguísticos.

Sobre as Artimanhas, Medeiros (1998, p.11) declara: “As Artimanhas foram um tipo bastante peculiar de performance poética, criado e apresentado entre os anos de 1975 e 1979”. O que nos interessa analisar é o caráter resistente que tais performances mostravam e, assim entendê-las como mais um aspecto dos poemas de Chacal.

Na segunda metade da década de 70, os jovens poetas “marginais” passaram a se organizar por meio de grupos, organizações que objetivavam a divulgação de seus poemas. Dentre esses grupos, destacamos, particularmente, o Nuvem Cigana, do qual Chacal fazia parte, juntamente com outros poetas, tais como Charles Peixoto, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena, além de vários amigos de áreas distintas, como Ronaldo Bastos (compositor, poeta), Cafi (fotógrafo), Pedro Cascardo, Dionísio Oliveira (ambos arquitetos) e Lúcia Lobo (engenheira). Resumindo, a “Nuvem Cigana” era uma produtora artística responsável por diversas manifestações culturais, onde se incluíam a publicação de livros dos poetas, a publicação do “Almanaque Biotônico Vitalidade” e o evento “Artimanhas”. A produtora nasceu de um projeto de Ronaldo Bastos e Cafi. O nome “Nuvem Cigana” foi criado pelo primeiro, por

ocasião de uma “viagem” lisérgica, quando o poeta passeava por Ipanema. Em um dado momento, ele apontou para o céu e perguntou: “Você esta vendo uma nuvem cigana?” (COHN, 2007, p.68). Foi também Ronaldo quem compôs a música de mesmo nome, em parceria com Lô Borges. Essa imagem de movimento e liberdade que a expressão transmite passou a incorporar um desejo que os dois parceiros alimentavam: criar, no Rio de Janeiro, uma empresa cujo conceito remetia à *Apple* dos Beatles, conforme Bastos detalha:

A ideia de criar uma empresa nos moldes da Apple já vinha do Clube da Esquina. Por um tempo tentei atuar lá como articulador, mas nunca consegui realmente organizar o grupo. Eu me lembro de conversar sobre isso com o Chacal quando encontrei ele em Londres. Falamos dessa ideia de organizar um grupo em forma de uma empresa que não fosse careta e que possibilitasse uma relação saudável com o mundo. Então, quando voltei para o Brasil, registrei uma firma com o nome de Nuvem Cigana, e arrumei um cantinho no escritório de um primo como sede. Coloquei o Márcio Borges para trabalhar lá, mas é claro que não foi muito efetivo. Ele não foi trabalhar nenhum dia (BASTOS, *apud* COHN, 2007, p. 68-69).

As Artimanhas foram um projeto elaborado por essa empresa, a “Nuvem Cigana”, e contou com cinco edições. Nesse contexto, interessa-nos, particularmente, os eventos de maior expressividade para a poesia de Chacal. As Artimanhas ultrapassaram seus limites iniciais e não se tornaram propriedade apenas da “Nuvem Cigana”, mas também de outras entidades culturais do Rio de Janeiro, como, por exemplo, os espaços onde elas eram realizadas, com destaque para a Livraria Muro.

A primeira Artimanha aconteceu no ano de 1975, no período de 28 a 1º de outubro, na Livraria Muro, em Ipanema. Esta livraria, que costumava vender os livretos de Chacal e de outros “marginais”, transformara-se num ponto de encontro de artistas e escritores. Seu proprietário tinha por objetivo atuar na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro.

A ideia de se promover um evento na Muro veio do produtor cultural Luís Augusto Diogo, proprietário da livraria. A proposta inicial foi de uma feira inspirada nas feiras nordestinas de literatura de cordel, utilizando os livrinhos mimeografados. A proposta foi apresentada aos poetas que, por sua vez, abraçaram a ideia, e daí nasceu a primeira Artimanha. Chacal idealizava as Artimanhas conforme o exposto em sua própria afirmação:

[...] a gente não podia lançar um livro da forma tradicional, só com noite de autógrafo. A nossa postura em relação à vida e à poesia era outra e precisava de outra solução mais condizente com ela [...] a gente tinha que fazer alguma coisa diferente (CHACAL, *apud* COHN, 2007, p.79).

O nome “Artimanha” foi uma homenagem ao poema que Torquato Neto publicara na **Navilouca**, uma revista experimental criada no ano de 1972 pelos poetas Waly Salomão e Torquato Neto, financiada por Caetano Veloso, e que passou a ser publicada em 1974. A revista era uma produção literária independente, contrapondo-se a interesses ou tendências dominantes. Corresponhia tanto ao desejo de transformações da esquerda política quanto à busca de espaços alternativos de divulgação do material cultural. Aversa à grande imprensa, permanecia na mira do regime militar como mais um objeto de resistência contracultural.

A primeira Artimanha se estendeu por três dias dedicados à exposição de livros, performances, música, projeção audiovisual e dança. A poesia, no entanto, não encontrou espaço nesse evento, ficando de fora da programação oficial. Parece-nos uma tendência da “poesia marginal” acontecer sempre no improviso, exercendo-se na precariedade.

Após essa primeira Artimanha, Chacal publica, na revista **Malasartes**, o seguinte poema, intitulado “Artimanha, ardil, artifício, astúcia”:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia,
música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais
que tudo – tudo aquilo. QUAL o nome da criança – mustafá ou
Salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome,
qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas.

[...]

Artimanha se faz com artifício e Artimanha

artefato plástico

pernas palcos e vedetes

chicletes charetes

folia

Artimanha é comício na cinelândia na central

é perigosíssimo

é o início do fim de tudo

é o nada incrementado

é um bolo confeitado

enfeitiçado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia,

é o produto de um povo que não soube até agora o que é
interferir

o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o
que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível

sabe que é preciso ocupar espaço

sabe que é preciso gastar munição

sabe que torquato é oito como biscoito torto

ai meu dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS.

O poema de Chacal expõe o que eram as Artimanhas. O poeta reflete sobre o momento em que esses movimentos nasceram. Tais eventos só poderiam ser fruto da experiência de jovens cerceados na exposição de seus objetos sociais e culturais. Nesse sentido, Artimanhas “é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir/ o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é”. Um produto da repressão acontecendo na via paralela à Avenida Central. As atrações principais não eram as falações de poemas. Na realidade, não existiam atrações principais nesses eventos. Existia de tudo um pouco: livros, exposições, música, teatro e falações de poemas. Na primeira Artimanha não havia um roteiro programado para as poesias que seriam faladas, mas um improviso circunstancial. Porém, com o aperfeiçoamento das performances, os poetas passaram a distribuir os textos em eixos temáticos. Foi Chacal o primeiro a gritar um poema, “Papo de índio”, em 1975, exercendo sua poética dentro do momento único que cada performance permitia. Ainda, como ressalta Zumthor (2005, p.146), sobre o momento performático do intérprete: “intérprete em performance oral, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de sua palavra”. Nesta primeira edição, a poesia veio como um repente poético, durante a apresentação de um trabalho audiovisual do artista Carlos Vergara sobre o bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Ao som dos batuques do Cacique, Chacal entra na frente das imagens dos integrantes do bloco e grita “Papo de Índio”, sendo seguido por outros poetas. Surge assim a primeira performance do poeta.

A segunda Artimanha aconteceria no ano seguinte, em 11 de janeiro de 1976, com o objetivo de lançar o “Almanaque Biotônico Vitalidade”. Desta vez, o local escolhido foi o MAM – Museu de Arte Moderna, precisamente na sala “Corpo Som”. Foi uma Artimanha tensa e cheia de histórias caricatas, sobre a qual Hollanda escreveu:

O lançamento dos números do *Almanaque* ou dos livros da Nuvem Cigana se fazem espetáculo: leituras dramatizadas dos poemas, shows de rock, “aprontos” inesperados. Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo “noite de autógrafos (HOLLANDA, 1992, p.117).

O “apronto” inesperado dessa Artimanha ocorreu ao final do evento, com a polícia já cercando o local, como era característico do comportamento do estado repressor. O grupo de artistas já estava organizado para finalizar o evento com o bloco carnavalesco “Charme da Simpatia”, como sempre faziam. Saíram todos pelas ruas, vestidos de mulher, cantando sambas-enredo, marchinhas, e desfilando na frente dos guardas e seus cachorros, sem que estes nada pudessem fazer. Quanto ao referido episódio, o poeta Charles Peixoto enfatizou: “Artimanha não é performance, é loucura mesmo, [no] estilo *drop out* brasileiro” (PEIXOTO, *apud* COHN, 2007, p.95).

Outras Artimanhas se sucederam. Uma delas ocorreu no Parque Lage, a pedido de Heloísa Buarque de Hollanda, para o lançamento do livro **26 Poetas Hoje**, a primeira antologia da poesia marginal publicada por uma editora “oficial”. Enfatize-se que essa Artimanha aconteceu com o aval da Academia aos “marginais”. As performances ultrapassavam a informalidade dos primeiros eventos e atingiam outras instâncias, firmando-se como movimento estético-cultural. Tanto que, no ano de 1976, as Artimanhas foram para São Paulo como parte de um evento comemorativo da Semana de Arte Moderna. Tal evento aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo por três dias, sob o nome de “Feira de Poesia e Arte”, contou com vários grupos musicais e artistas plásticos, reunindo um público de 15 mil pessoas.

Houve ainda uma Artimanha em Brasília, com os poetas da “Nuvem”, que viajaram de Kombi do Rio de Janeiro até lá. Chacal possuía alguns contatos naquela cidade e, a convite do poeta e jornalista Turiba, partiu com os poetas para o Planalto Central. Essa Artimanha foi um evento pequeno, reunindo cerca de 400 pessoas em um teatro. Mas havia tanta gente interessada que a apresentação foi repetida para quem ficou do lado de fora.

No final da década de 70, exatamente em 22 de outubro de 1979, mais uma Artimanha acontece, desta vez no Planetário do Rio de Janeiro. Seria a última com todo o grupo reunido. Foi um evento grande e bem produzido, com platéia numerosa e lançamento de livros. Todavia, apesar da representatividade que as Artimanhas produziram, ainda era difícil atingir o público leitor. Como concluiu Chacal:

A poesia marginal era muito mais falada que lida. Nos dois sentidos. Saía muita matéria sobre a Nuvem Cigana, a Heloísa deu o aval acadêmico, a mídia gostava, mas era muito difícil vender livros (CHACAL, *apud* COHN, 2007, p.117).

Envolto nesse espírito libertário e revolucionário que as Artimanhas promoveram, frente ao fracasso em se opor à realidade vivida, flagramos um aspecto utópico, conforme Dubois (2009, p.28) entende: “A criação das utopias está ligada a um fracasso, ou ao menos a um sentimento de fracasso.” Na perspectiva de se transformar a realidade por meio da poesia, flagramos uma certa resistência, como afirma Bosi (1993).

Se a poesia demonstra uma certa resistência, ela será uma utopia da literatura. Utopia esta entendida como matéria última à qual a linguagem pode chegar. Como ressalta Dubois (2009, p.51), “a utopia é poema”. Logo, se “a utopia nasce sob o duplo signo da esperança e da ilusão” (DUBOIS, 2009, p.51), por que não afirmarmos também como utópica a proposta poética de Chacal?

Observamos que essa poesia procura preencher o vazio que se instaurou na juventude carioca deste momento. Mas, por outro lado, ao preencher esse vazio, ela incomoda e inquieta os que são obrigados a sair de seu lugar-comum: “a poesia é uma séria ameaça à ordem e à estabilidade da República. O poeta, em suma, é expulso não por ser inútil ou incapaz, mas por ser perigoso” (MOISÉS, 2007, p.35). A poesia chacaliana posiciona-se em oposição resistente às mesmices sociais e literárias e ao colocar-se dessa maneira apura seu teor performático.

Ao expressar, por meio dos poemas falados, sua inquietude juvenil, Chacal estabelece para a sua própria poética o que Zumthor (2005, p.142) afirma em sua obra: “o texto poético é uma sequência linguística e seus elementos devem ser lidos na sua articulação”. Isto significa dizer que, se o texto poético é performático, ele se reveste de certo movimento e sonoridade. Esses elementos ultrapassam a dimensão linguística, são elementos visuais, situacionais e orais. Por conter tais elementos, podemos afirmar o caráter performático da poesia chacaliana, visto que esta, quando nasce no interior do ser humano, é anterior à linguagem e ultrapassa seus limites quando articulada no corpo e na voz. A voz como elemento concretiza o poema, conforme expressa Zumthor:

O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. (ZUMTHOR, 2005, p.145)

Para que haja um momento performático, alguns outros elementos devem dar suporte ao texto poético, tais como o corpo e o gesto. Segundo as afirmações de Zumthor, a performance é um conjunto de elementos. Este conceito de performance é retratado pelo autor da seguinte maneira:

Como o faz a voz, o gesto projeta o corpo no espaço da performance, visando a conquistá-lo, a saturá-lo com seu movimento. A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 2005, p.147)

Com base nesta abordagem, podemos afirmar, então, que as Artimanhas permitiram a Chacal uma maior integração entre sua voz poética e sua voz performática, uma vez que, a partir dessas primeiras experimentações, o poeta

trilha sua trajetória de falador de poesia. Nessas experiências, seja com o grupo Nuvem Cigana, seja mesmo fora das Artimanhas, Chacal continua a apresentar sua poesia falada. Como afirma Cascardo (*apud* COHN, 2007, p.141): “para mim, aquilo era a nossa grande utopia, a de reunir sob o mesmo teto diversas pessoas que faziam coisas ao mesmo tempo diferentes e complementares”. Assim, pelo que se observa, a poética chacaliana experimentou uma perspectiva oral expressa por meio de suas performances.

Nesse sentido, as “Artimanhas”, enquanto evento cultural, assumem um caráter de resistência. Por envolver múltiplas representações culturais, elas refletiram um desejo dos jovens artistas da década de 70: tornar o elemento artístico-cultural parte viva da sociedade. Em especial para Chacal que, ao tornar seus poemas vivos por meio das performances, desmistifica a imagem do poeta tradicional e dos recitais de poesia. Tal postura se caracteriza como resistência diante do estado de limitação intelecto-social, que o Brasil vivia na época por meio do estado militar.

3.2. Chacal e a poesia falada

A primeira palavra que o homem profere é poética

Jean-Baptiste Vico

Como observamos, a poesia chacaliana inaugurou, ainda em seus momentos iniciais, uma relação direta com a performance e a oralidade. Neste tópico analisamos como os desdobramentos da performance por meio da oralidade, da voz e da metalinguística estão presentes como objetos dos poemas chacalianos e não só como instrumentos de realização poética. Observamos como alguns poemas supõem um desejo primitivo do poeta. O desejo de transformar a palavra poética em palavra falada, e assim configurar, de certa forma, uma manifestação de resistência. Como já mencionado, seu primeiro poema falado foi “Papo de índio”, o qual reproduzimos a seguir, para

que nele observemos a perspectiva da oralidade como resistência expressa no estrato fônico-lexical do poema:

Papo de Índio

Veio uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui si chamava açucrí
aí eles falaram e nós fechamu a cara
depois eles arrepirrum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles.

(p.361)

“Papo de Índio” é datado de 1971 e faz parte do livro-envelope **Muito prazer, Ricardo**. O poema cria uma relação entre palavra e voz ao mimetizar a fala do índio. Mais do que uma trapaça da linguagem, é a própria distorção da língua, uma visão utópica da língua vivida na fala indígena, representada no papel e expressa na performance. Trata-se de um poema descritivo, que retrata o encontro entre índios e portugueses do início da colonização. A propósito, o tempo histórico relatado no poema é exatamente este. O verso “uns ômi di saia preta” refere-se aos jesuítas e a “caixinha e pó branco” é o açúcar. A linguagem usada por Chacal demonstra um índio que fala um português precário, transcrito pelo poeta na forma mais oral possível. No momento em que Chacal apresenta essa poesia, durante a primeira “Artimanha”, o batuque do bloco carnavalesco Cacique de Ramos soa e ao fundo surgem imagens de seus integrantes, todos vestidos de índio. O momento em que a poesia é gritada relembra os momentos primitivos e ritualísticos em torno do fogo, onde voz, música e poesia se confundem.

Para Medeiros, existe ainda um traço marcante nesse momento inaugural de Chacal, ela o descreve como um ritual canibalístico que rompe com a ordem e o poder da língua e revive o rito antropofágico do modernismo de 22:

É interessante que o primeiro poema dito em público seja um poema canibalístico, em que ordem e poder são sacrificados num só golpe. A língua falada engole a ortografia; o índio engole o branco “ de saia preta” que quer empurrar-lhe o pó venenoso. O rito antropofágico se renova, o bispo Sardinha é novamente deglutido, e a poesia sai falando ritmada (MEDEIROS, 1998, p.20).

Posteriormente, o poeta descreveria esse momento, usando as seguintes palavras:

Eu já tinha tomado uns birinaites, uns Alert Limão, e comecei a sentir que aquele era o momento para a poesia entrar na brincadeira. Foi uma coisa de transe mesmo, porque não tinha nada ensaiado ou programado, mas eu virei para o Bernardo e falei “Vou entrar”, e li o “Papo de Índio”, que caiu como uma luva durante as fotos do Vergara. (CHACAL, *apud* ,COHN, 2007, p.85)

O poema representa o índio, ora de forma épica, ora de forma irônica, como fora da civilização. Portanto temos, como elemento de composição do poema a ironia, a representação do índio e a marginalidade linguística (oralidade). A retomada da antropofagia de 22 aparece no verso "aí eles insistirum e nos comemu eles". A ideia de antropofagia se repete na poesia chacaliana:

Antropófago

quampérius é de família mineira, tem prazer num
tutu numa couve com farofa e nas minas em geral. seu
coração tem o ferro de Sabará e no paladar o estanho
de porciúncula. foi assim que nepomurcia se viu às
voltas com a TFM.
pra se falar da TFP é preciso estar mal do fígado ou
armado.
um dia, um desse tradicionais veio lhe perguntar se
ele já tinha ouvido a palavra de deus.
quampérius tentou contar até dez mas lá pelo
seis deu-lhe um preto e saiu jantando o apóstolo.
desdantão adotou a antropofagia.

(p.258)

O poema "Antropófago", de 1977, retrata o personagem Quampérius com a mesma postura canibalista dos índios observados no poema "Papo de índio". Do ponto de vista organizacional, a narrativa poética é formada por uma única estrofe de 12 versos. Impaciente com a investida do apóstolo em lhe falar a palavra de Deus, Quampérius, "saiu jantando o apóstolo", em uma ação antropofágica, tal qual antecipa o próprio título do poema. O personagem alter ego do "poeta marginal", Quampérius, se autodenomina "antropófago" no título e no último verso: "desdantão adotou a antropofagia". Os sete versos iniciais descrevem a mineirice de Quampérius, que se confunde com as tradições regionais - "a de família mineira"/"tutu numa couve com farofa" – e com as Minas Gerais que se transformam em "minas em geral".

O "ferro de Sabará" e o "estanho de porciúncula" personificam ainda mais o personagem e o próprio estado de Minas Gerais. A escolha lexical do poema confirma a representação daquelas terras com as palavras: "mineira", "tutu", "minas em geral", "ferro", "Sabará", "estanho", "porciúncula".

A segunda parte, dedicada ao relato antropofágico do evento com o apóstolo, justifica-se também pelas escolhas lexicais: "tradicionais", "palavra de deus", "jantando o apóstolo", "adotou a antropofagia". No tocante ao estrato gráfico e fônico, estes não recorrem a padrões poéticos tradicionais e é desprovido de ritmo. Trata-se de uma narrativa breve, sem métrica ou rimas.

A intertextualidade com os modernistas de 22, neste caso, ultrapassa o conceito de poemas curtos, do tipo *flash* fotográfico, já sentenciado como presente na obra de Chacal, e absorve o conceito antropofágico como marca nacional. O poema canibalístico de mensagem primitiva, associada às cantorias indígenas, é representado no momento da performance de Chacal. Aparentemente, não há tal intencionalidade de relacionar os momentos inaugurais da poesia (cantos ao redor do fogo) com o retrocesso à antropofagia. Mas o poeta assim o faz. Ao evocar em sua performance os momentos indígenas inaugurais, revisita o canibalismo Modernista de 22. Chacal relembra esses momentos espontâneos de sua poética ao afirmar: "Acho que aquilo já estava na cabeça de todo mundo, juntar festa e performance com a palavra falada. Só precisava de uma puxada para começar. Na verdade, foi tudo muito espontâneo" (CHACAL, *apud*, COHN, 2007, p.85).

Assim, Chacal adota a performance poética como veículo de divulgação de seus poemas. Ele explorará a relação entre a poesia e a voz, acreditamos, no intuito de tentar condensar no instante poético o instante performático. Supomos que, com tal procedimento, aliado a outros atos performáticos, como o batuque do Cacique de Ramos, Chacal inaugura uma modalidade performática de expressiva importância para a sonoridade dos poemas que criou após o ano de 1975.

O poema a seguir, faz parte do livro **A vida é curta para ser pequena**. Nele percebemos a consciência do poeta perante seu primeiro impulso naquela Artimanha, o de unir poesia, voz e corpo, dando vida e formas reais à palavra:

a palavra vive no papel
com vírgulas hífen crases reticências
leva uma vida reclusa de carmelita descalça

corpo palavra

o corpo aprendeu a ler na rua
com manchetes de jornais
jogadas na cara pelo vento
com gírias palavrões
zoando no ouvido
com gritos sussurros
impressos na pele

palavra corpo

a palavra quer sair de si
a palavra quer cair no mundo
a palavra quer soar por aí
a palavra quer ir mais fundo
a palavra funda
a palavra quer
a palavra fala:
- eu quero um corpo!

corpo palavra

o corpo sabe letras com gosto
de carne osso unha e gente

o corpo lê nas entrelinhas
o corpo conhece os sinais

o corpo quer dizer o que sabe
o corpo sabe
o corpo quer
o corpo diz:
- fala palavra!!!

palavracorpo corpopalavra

(p. 76)

“Palavra Corpo” é uma ode à união da palavra e do corpo. A estrutura narrativa da poesia se divide em quatro estrofes. O poema demonstra um lirismo instigante, latente, apesar da linguagem objetiva e simplista. Os momentos poéticos misturam-se como num enlace amoroso entre o corpo e a palavra. Na primeira estrofe, a palavra leva uma vida reclusa de carmelita descalça, enquanto o corpo, na terceira estrofe, aprendeu a ler na rua, com gritos e sussurros impressos na pele. Ou seja, a palavra é tratada como pura, e o corpo como profano. Elementos antagônicos, mas que se completam.

Na quinta estrofe, a palavra rebela-se e quer fugir do papel: “a palavra quer sair de si/ a palavra fala:/ - eu quero um corpo!”. Mais uma vez, a palavra é personificada, um personagem à procura de um corpo, onde ela possa se oralizar. Na sexta estrofe, o corpo responde, por sua vez, como um malandro das ruas: “quer dizer o que sabe/ o corpo sabe/ o corpo quer/ o corpo diz:/ - fala palavra!!! ”. Um diálogo onde o corpo oraliza a palavra e juntos seguem até o último verso - “palavracorpo corpopalavra” -, que se destaca pela aglutinação de palavras. Esse diálogo representa o que Zumthor explica acontecer quando a palavra é materializada:

Na forma de um jogo mais ou menos fortemente ritualizado, a voz e o gesto que o acompanham propiciam uma adesão, e são eles que convencem: as frases sucessivas debitadas pela voz entram progressivamente, no decorrer da audição, em correspondência mútua de coesão. Mas a coerência última, que faz a obra, é um dom do corpo (ZUMTHOR, 2005, p.146).

Os próximos poemas, “Sobrepoesia” (CHACAL, 2007, p.148), “A cor do som” (p.149) e “A voz” (p.150) fazem parte do livro **Letra elétrica** (1994) e estabelecem uma interpretação do fazer poético, por parte do poeta, da materialização poética e de dois de seus constituintes: o som e a voz. Eis o primeiro deles:

Sobrepoesia

a velha pergunta se instala
na sala do meu dia a dia:
pra que serve a poesia?
pra decorar cerimônia
pra debelar a insônia
para dar nome ao nome
ou para cantar meu amor
operisticamente?

novas respostas se agitam
em busca de uma saída:
a poesia é precisa
pelo sim e pelo não
pelo que do não é til
pelo que ainda é talvez

pela energia sutil
a poesia é assim.

de novo o problema aparece
e uma ruga se materializa:
como viver de poesia?
de fazer reclame anúncio
de letrar o que é melodia
de ficcionar o que é pedra
ou posando de pedra
oportunista lente?

enfim a solução transparece
em súbita luz muito viva:
a poesia se vive
sem meias medidas
no transitivo direto
sem tênis adidas
no infinito descalço
a poesia é o fim

(p.148-149)

“Sobrepoesia” é um poema estruturado em quatro estrofes de oito versos cada. As rimas apresentam-se espalhadas. Na primeira estrofe: dia/poesia e cerimônia/insônia; na segunda: saída/precisa e til/sutil; na terceira: poesia/melodia; e na quarta estrofe: medidas/ adidas. Nos quatro últimos versos, de cada estrofe, as escolhas lexicais privilegiam o uso dos verbos no infinitivo - *debelar*, *dar*, *cantar* -, seguidos pelos verbos que indicam as funções da poesia - *fazer*, *letrar* e *ficcionar* -, os quais, por sua vez, são seguidos pelos substantivos *meias*, *transitivo*, *tênis*, *infinito*, permitindo a materialização do poema em objetos, em existência, mais uma vez ocorre a personificação.

Ainda observamos uma metáfora em “na sala do meu dia a dia”. É o cotidiano do eu lírico que se preocupa com a poesia e suas utilidades: “ruga se materializa”. No verso “a poesia é precisa”, são atribuídas duas possibilidades de existência à poesia, ora como necessária, ora como certa - um tiro certo na linguagem.

Respalado pelas escolhas linguísticas, o eu lírico se questiona sobre a utilidade da poesia, sua funcionalidade, e a afirma como uma “energia”. O eu lírico se coloca como poeta e questiona como se pode viver a poesia, cujas ações se confundem com as ações do poeta Chacal. Conclui que viver de poesia é estar à parte da sociedade, principalmente da sociedade consumista que já se havia formado desde a década de 80. Verificamos tal afirmação revelada nos versos: “sem tênis adidas/ no infinito descalço”.

O poema a seguir tem como tema central a sonoridade que a poesia produz:

A cor do som

a cor do som

a cor de om

a cor do

a cor de

a cor da

do

(p.149)

O título “A cor do som” é sensorial e qualifica o som. Qualifica-o como possuidor de cor, e não de harmonia, volume, timbre. O som, que é invisível neste poema, recebe cor, imagem plástica que será descrita no decorrer dos versos. Essa afirmação aguça o sentido do leitor. Para ilustrar a cor do som, a escolha das palavras permanece em torno de três categorias: o artigo definido

“a”; as preposições “do”, “de” e “da”; e o substantivo “cor”. Particularmente no segundo verso, temos uma aférese com a supressão do início da palavra som se transformando em “om” e criando uma nova possibilidade de interpretação, “a cor de om”, onde o instrumento acordeom representa a cor do som poético. Essa dupla possibilidade de interpretação segue no decorrer do poema gradativamente - a cor do som/ acordeom/ acordo/ acorde/acorda e ainda acordado, despertado pela cor do som. Além disso, a repetição: “a cor/ a cor/ a cor”, soa como um refrão musical. Na realidade, o caráter polissêmico das palavras é que cria a ideia de “cor do som”. A sonoridade que essas palavras produzem nos sugere diversas possibilidades de coloração do som. É como se a cor se materializasse por meio das palavras. Do ponto de vista estrutural, trata-se de uma composição simples formada por duas estrofes: a primeira composta por dois versos, e a segunda por quatro versos.

No terceiro poema, “A voz”, é personificada, e ganha vida, ações, qualidades. Vejamos como isso se dá:

não o verso que fala
mas a voz que o diz
não o metro medido
mas o som que o ativa

serena selvagem
sem rumo sem pouso
veloz vai a voz
em batismo de fogo

do umbigo à boca
investida a pelo
viajando ela vai
voz a palo seco

em tubos transversos
a plenos pulmões
ela agora se abisma
arco-íris de sons

em salões empoados
ou em praças vazias
quando uma voz ecoa
toda noite se dia

se no corpo não cabe
e na alma não pia
entre o sol e a sombra
toda voz se esquia

(p.150)

O título já antecipa a personificação da voz, como se ela fosse o personagem principal. O poema é formado por seis estrofes de quatro versos, totalizando vinte e quatro versos. Na primeira estrofe, o verso, a voz e o metro estão submissos ao som que os ativa, que os materializa. O estrato lexical reforça a materialização da voz e suas qualidades: fala, som, metro, boca, palo, pulmões, sons, ecoa, corpo, esquia. O poema narra o percurso da voz no corpo, sua manifestação na fala e seu caráter sobrenatural.

A segunda estrofe a qualifica: serena, selvagem, sem rumo, sem pouso, veloz. Utiliza-se aí a repetição das consoantes *s*, *v* e *f*. Nas estrofes seguintes, a voz se forma no corpo: “viajando ela vai/ voz a palo seco/ em tubos transversos/ a plenos pulmões”. Ao utilizar a repetição de determinadas consoantes - *v*, *t* e *p* –, o eu lírico imita a sonoridade do sopro vocal que se cria dentro do corpo, com o ritmo desse sopro entre os pulmões, o palo, a boca onde se materializa a voz - “ela agora se abisma” como um “arco-íris de sons”. E se consuma na última estrofe: “entre o sol e a sombra/ toda voz se esquia”.

O corpo é uma plataforma de auxílio para a construção do significado da palavra. No próximo poema, “Língua”, de 2002, Chacal aprofunda um pouco mais suas impressões metalinguísticas sobre língua, voz, corpo e poética. O poeta atribui uma condição bidimensional à língua. Ela é parte do corpo humano e, ao mesmo tempo, um conjunto normatizado de signos e significados que corresponde à fala de determinado grupo social. Temos assim uma dupla possibilidade de significado atribuído à língua. Língua colada no papel – gramática normativa - e língua falada nas ruas - vulgarizada na fala popular, como se pode observar a seguir:

Língua

que língua é essa

que já não morde

que já não trinca

qual é essa língua

tão desuniforme

tão ornitorrinca

que sina é essa

de querer-te plena

sol a pino em cima

qual é essa sina

de mirar-te em cheio

e acertar tua quina

que essa língua lânguida

entre-te adentro
feito uma farândola

e te analfabetiblu
com o / lá no teu O
com o T lá no teu U

(p.84)

Partamos do título “Língua”. O verbete é definido no Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010, p.468) como: “**1.** *sf. Anat.* Órgão muscular, alongado, móvel, situado na cavidade bucal, e que serve para a degustação, a deglutição e a articulação da voz”. Ainda, no mesmo dicionário, mas agora dentro do contexto da poesia, o significado atribuído à palavra se modifica: “**3.** O conjunto das palavras e expressões, faladas ou escritas, usadas por um povo, por uma nação e o conjunto de regras da sua gramática.” Apesar da designação presente no dicionário, o eu lírico questiona o sentido da língua: seria um órgão bucal ou a expressão de sua poética? Observemos o disposto no seguinte trecho: “que língua é essa/ que já não morde/ que já não trinca”. No verso “que já não morde”, o verbo “morder” exerce uma função dicotômica: a língua anatômica não morde, mas a língua falada é capaz de transmitir ideias vorazes. O verso seguinte - “que já não trinca” - denota que, embora nenhuma língua seja capaz de trincar, a língua falada é capaz, sim, de apresentar uma rigidez diante do mundo e, por consequência, *trincar*, o que entendemos como *reforçar* a característica de resistência pontuada na poética chacaliana, tal qual Bosi (1993, p.144) descreve: “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”.

A escolha lexical constrói o significado da língua poética: *morde*, *trinca*, *desuniforme*, *ornitorrinca*, *sina*, *sol a pino*, *lânguida*, *farândola*. É uma língua livre, aberta e plural. O eu lírico não se preocupa com a língua diária, convencional e monovalente, mas com uma língua plena, ornitorrinca, híbrida, que abarca em si diversas estruturas.

O poeta finaliza sua proposição com os versos “e te analfabetibblue/ com o I lá no teu O/ com o T lá no teu U”. O neologismo por aglutinação de *analfabetibblue* constrói a imagem de violação da língua lãnguida em uma nova possibilidade de construção linguística. Possibilidade esta que é o cerne da poesia, uma nova maneira de dizer velhas coisas.

Conforme observado, os poemas aqui expostos evidenciam a necessidade, por parte do poeta em transformar a palavra ao declarar seus versos, e, por meio deles, alcançar seu ideal utópico e transformar a língua convencional em objeto de transgressão e resistência.

3.3. Estilhaços de resistência.

Conforme observamos em sua trajetória de publicações, Chacal inicia sua poesia de modo arrebatador, estabelecendo características que permaneceriam em sua poética durante anos. Posteriormente, notamos em sua obra um amadurecimento literário, principalmente no diálogo que estabelece com o próprio fazer poético, tema exaustivamente revisitado, que tomamos aqui como metalinguístico ou autocrítico. Para ilustrar tais afirmações, destacamos poemas das diversas fases do autor, com ênfase, no entanto, voltada para a produção dos anos 70, da qual selecionamos os textos de maior representatividade no que se refere aos temas *de resistência e lírica moderna*.

Mas antes observemos o que se entende por poesia lírica. Segundo Aristóteles, a poesia lírica era aquela “cantada” acompanhada por um instrumento de corda denominado lira, entretanto, a partir do século IV a.C, a lírica, passou a denominar pequenos poemas por meio dos quais os poetas exprimiam seus sentimentos. Portanto, em sua origem, o gênero lírico estava intimamente ligado à música e ao canto, e por esta razão é que ao ser escrita para ser lida e declamada ela conserva certa sonoridade. Sonoridade essa registrada no estrato fônico do poema, ou seja, nas rimas, aliterações, onomatopéias etc. e na sua estrutura formal, tal qual o soneto, a canção e a balada.

A maior peculiaridade do gênero lírico é a sua marca emocional. Como afirma Jakobson (*apud*, D'Onofrio, 2003, p.57): “tendo como fator fundamental da comunicação o emissor, o gênero lírico ativa intensivamente a função emotiva da linguagem humana”. Essa ativação do emissor tem como consequência um processo voltado para as impressões sensoriais, assim o gênero lírico é produzido em rompantes, em momentos efêmeros da sentimentalidade, fato que geralmente não produz longas elocuções como D'Onofrio (2003, p.57) aponta: “daí decorre que a lírica se manifesta através de poemas curtos”.

O gênero lírico faz parte da natureza humana (emissor), por conta disso é que ele atravessou diversos momentos da literatura, perpassando desde a Grécia antiga até o Modernismo. Especificamente no Romantismo, houve uma fuga dos clássicos e o que se pretendia era dar vazão ao sentimentalismo: “poetizando segundo os impulsos de seu subjetivismo” (D'Onofrio, 2003, p.60).

Particularmente no Modernismo e na contemporaneidade, a ideia de lírica dilui-se um pouco e apresenta diversas possibilidades que flutuam entre “a lucidez intelectual e o impulso anárquico” (D' Onofrio, 2003, p.60). Na contemporaneidade, a lírica tem privilegiado certos aspectos como a tensão dissonante. Dissonante ao juntar a incompreensibilidade e a fascinação que, segundo Friedrich (1978, p.15), “é um objetivo das artes modernas em geral”. Portadora dessa dissonância, a arte moderna afirma existir “uma certa glória em não ser compreendido, por essa razão elementar é preciso focar a lírica moderna aceitando a obscuridade que a envolve” (Baudelaire, *apud* Friedrich, 1978, p.16). Friedrich (1978, p.16) descreve tal tensão em dois aspectos distintos: “uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas”, e os “traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso”.

Quanto aos conteúdos, a lírica moderna toma as coisas íntimas e comuns para transformá-las, com um repudiar, conduz ao âmbito do não familiar, tornando-as estranhas e deformadas. Essa maneira de transformação domina a poesia moderna nos momentos que diz sobre o mundo e sobre a língua; o

poeta moderno deixa de lado o sentimento do “eu” e assumi também sua “inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo” (Friedrich, 1978, p.17). Vejamos como acontece no poema “In-Cosntante”:

a l
a 2
a 3x4
(p.356)

O poema faz uso de algo comum, cotidiano, para dar uma nova configuração a sua utilidade e formação de sentido, tal qual Bosi (1993, p.149) afirma ser uma perspectiva de resistência: “combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos”. A sintaxe não existe, temos nada mais que expressões nominais, precárias. A metáfora se faz sem que haja uma comparação clara e natural, ela força a comparação entre termos logicamente incomparáveis, como se supõe no poema de unir a fotografia 3x4 dos documentos de identidade ao ato amoroso e às possibilidades de organização sexual despertas na contracultura.

Também o poema “Rimbaud” de 1994 revela a consciência do eu lírico perante o modelo de poeta moderno:

crista-me a pele o sol da alvissínia
todo poeta é um traficante de armas
u
m
todo poeta é
(p.155)

Por meio do poema prova-se que o eu lírico busca neutralidade, fantasia revelada por meio de fragmentos do mundo, insere o caos no homogêneo. Inicia em teor obscuro: “crista-me a pele o sol da alvíssima”, utilizasse do estilo romântico para introduzir o cotidiano urbano moderno do traficante de armas: “todo poeta é um traficante de armas”, e finaliza com a inversão: “um todo poeta é” “traficante de armas. A escolha das palavras nos dois primeiros versos se opõe, inicia revelando o seu Eu e passa a vez ao poeta, poderíamos concluir que o primeiro verso é o próprio tráfico de armas, neste caso as palavras são as armas. Assim confessional não deixa de possuir uma tendência lírica de um romântico fora de época, apurando o que há de melhor em sua poética, como o poema curto, direto e objetivo. Observamos uma fragmentação do mundo, recortado pela perda da inocência romântica. Ainda à cerca do poeta da lírica moderna, Friedrich conclui:

É, portanto, permitido à magia lingüística fragmentar o mundo a serviço do encantamento. A escuridão e a inocência tornam-se pressupostos da sugestão lírica. “O poeta serve-se das palavras como teclas”, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora (FRIEDRICH,1978, p. 29).

Como no poema “Antigamente”:

a roça
a troça
como coça
(p.209)

Em um poema de três pequenos versos, o trocadilho de palavras condensa diversos significados, despertando forças significativas que a linguagem do dia a dia ignora. Temos três versos rimados, que igualam a roça, à troça a o efeito de coceira que produzem. Seja ela uma coceira física como no caso da roça, ou emocional, como é o caso da troça – zombaria – que

incomoda e coça na alma do alvo de tais zombarias. O mesmo acontece com o poema “Avião”:

avião vai
avião vem
nenhum me chama de meu bem
avião vem
avião vai
nenhum me chama de papai.

(p.214)

De acordo com Freidrich (1978, p.18), a composição do poema e suas nuances, ou sequências sonoras, não tem por efeito fazer: “compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações”, uma vez que ainda, segundo o autor, seu conteúdo verdadeiro “reside na dramaticidade das forças formais tanto exteriores como interiores”. Forças essas neste poema atribuídas à gíria, ao avião, utilizada para denominar as belas moças. Fora de contexto o entendimento por si mesmo, pelas escolhas lexicais ou composicionais não permitem uma ligação entre os aviões que passam a situação de solidão que expõe o eu lírico.

A lírica chacaliana se vale também de uma “recusa irada do presente, com vistas ao futuro” (Bosi, 1993, p.158). Ele toma a utopia como algo particular a um grupo que faz uma representação de si mesmo em um momento ideal. Observemos tal afirmação no poema, “20 anos recolhidos”:

chegou a hora de amar desesperadamente
apaixonadamente
descontroladamente
chegou a hora de mudar o estilo
de mudar o vestido

chegou atrasada como um trem atrasado
mas que chega
(p.357)

Nesse poema, o eu lírico apresenta uma perspectiva utópica, conforme definiu Szacki (1972, p.23): “sonhos por um mundo melhor que não incluem um comando de luta por aquele mundo [...] ao invés de enfrentá-lo, foge-se dele no sonho”. A utopia aparece como um trem que chegou atrasado, mas que, enfim, chegou. O eu lírico diz que é chegado o momento de libertação, “de mudar o estilo/ de mudar o vestido”. Os próprios advérbios de intensidade demonstram a urgência em mudar de vida, “desesperadamente, apaixonadamente e descontroladamente”. Os dois últimos versos - “chegou atrasada como um trem atrasado/ mas que chega” - expressam a espera do sujeito-lírico por um momento outrora idealizado e longamente aguardado, que finalmente acontece. Expressa-se tal como ressalta Friedrich (1978, p.20): “a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade” de forma resistente. A compreensão desse mundo destroçado que Chacal retrata manifestou-se em seus poemas com alguns resíduos do deboche e do lirismo ágil de Oswald de Andrade, aliando-se a elementos da contracultura e da revelação utópica de sua geração. Algumas dessas expectativas foram esboçadas nos trocadilhos feitos por Chacal no poema: “pego a palavra no ar/ no pulo raro/ vejo aparo burilo/no papel reparo/ e sigo compondo o verso”.. Ele apresenta uma atitude contrária diante da cultura e busca “recuperar seu posto e significado na continuidade viva da experiência social” (BRITO, 1997, p.136). Como também Hollanda afirma:

Retomando, ora a lição modernista, ora certos traços do romantismo, a recusa do lirismo reconhecido pela crítica ou do experimentalismo vazio constitui-se em denúncia e dessacralização do poder literário estabelecido (HOLLANDA, 1975, p.43)

Candido (1979, p.25) resume a representação desse momento da poesia com as seguintes palavras: “É uma literatura anti-literária traduzindo uma espécie de erupção inconformista.”

Mesmo dentro do seu estilo confessional, Chacal não condiciona seus poemas, já que ele mesmo sofre transformações ao longo dos anos. Pelo contrário, modifica-se em busca de aprimorar-se, precipitando sua vontade de revelar o apego ao próprio corpo como forma de expressão poética.

Apesar da precocidade dos versos encontrados na primeira publicação do poeta, é possível observar a consciência do autor em sua obra. Mesmo sem a intenção explícita de representar a resistência de sua geração ele o faz. Talvez o embrião desse fundamento esteja na situação de cerceamento vivida pelo poeta e na utopia de um mundo diferente que os jovens supunham. Diante de tal situação, o “eu” permanece preso ao corpo, a individualidade marca a poesia; tal como Medeiros se questiona:

Cabe uma pergunta crucial quanto ao lugar desse “eu”: que espaço maior tinha naquela época que o espaço individual, circunscrito ao próprio corpo? Não eram os anos do sufoco, do cerceamento da liberdade, da censura, do confinamento? (MEDEIROS, 1998, p.62)

O cerceamento do poeta e a circunscrição do poema ao próprio corpo evidenciam uma poesia fragmentada, por assim dizer, fraturada. A influência de 22, mais especificamente de Oswald de Andrade, colabora para isso. A esse respeito, Candido (1979, p.26) afirma: “para os moços, Oswald de Andrade é uma espécie de grande ponto de referência, uma fonte inspiradora de tudo que é novo” e assim levam: “às últimas conseqüências certas tendências que vinham do Modernismo dos anos 20, como a estética do fragmento, as intenções anti-líricas e um certo gosto pela desarticulação do poema” (CANDIDO, 1979, p.22).

Desse modo, temos uma poesia que preconiza uma relação de resistência, de manter-se lírica e expressar uma utopia, que não tem como intenção instituir um mundo utópico. Enfim, uma poética do corpo que revela um lirismo em crise, em debate com as funções determinadas para a poesia de até então.

O poema, a seguir, exalta o poeta e sua poesia, ilustrando essa condição “Desabutino”:

quem quer saber de um poeta na idade do rock
um cara que se cobre de pena e letras lentas
que passa sábado a noite embriagado
chorando que nem criança a solidão

quem quer saber de namoro na idade do pó
um romance romântico de cuba
cheio de dúvidas e desvarios
tal a balada de neil sedaka

quem quer saber de mim na cidade o arrepio
um poeta sem eira na beira de um calipso neurótico
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar
num mundo dos 527 orelhões dessa cidade vazia

(p.305)

Datado de 1975, o poema “Desabutino” expressa a consciência do poeta sobre sua poesia e sobre sua própria situação. Trata-se de uma composição visualmente regular e harmoniosa. O título “Desabutino”, revela a desilusão que se evidencia ao longo do poema, o prefixo des- utilizado com o intento de

retirar, tirar, encerra a conotação de algo que foi desfolhado, desabotoado, revelado.

Na primeira estrofe, o eu lírico interroga-se sobre a importância de um poeta para as pessoas comuns do mundo. Importância esta numa época em que o rock n' roll agita a “galera” enquanto o poeta cobre de pena e letras lentas a sua vida. O eu lírico quer colocar em xeque a realidade que o desencanta.

Na estrofe seguinte, “quem quer saber de namoro na idade do pó/ um romance romântico de cuba/ cheio de dúvidas e desvarios/ tal a balada de neil sedaka”, o eu lírico expõe a relação do amor vivido pelos jovens de então, muitos deles usuários de cocaína, vivia-se o amor livre, a ruptura com os modelos de relacionamento instaurados socialmente. Nos três últimos versos, fica evidente um traço distópico do poema nos sentimentos de dúvida e nos desvarios inocentes que o amor provoca, um amor no qual os jovens que vivem no ritmo do pó não se encaixam.

O poema é finalizado da seguinte forma: “quem quer saber de mim na cidade o arrepio/ um poeta sem eira na beira de um calipso neurótico/ um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar/ num mundo dos 527 orelhões dessa cidade vazia”. O uso do pronome pessoal “mim” evidencia o tom de desilusão, ou melhor, o escrachamento é crítico, não é uma poesia sonhadora. O eu-lírico coloca-se solitário na cidade do Rio de Janeiro, uma cidade que também se encontra solitária, como se um sentimento de nostalgia a invadissem. Reproduzindo um momento de desilusão total, o mundo apresentado pelo poeta em seus primeiros livros é visto agora com a mesma consciência literária, porém de maneira concreta no poema “Cidade”:

cidade: parada estranha

aglomerações

linhas cruzadas

engarrafamentos

estranha: cidade parada

cristalização de caos tédio esturpor

escornada no espaço

veias abertas pedindo mais mais sempre mais

cidade: paradinha sinistra

babel bélica

bando de gente a ir a algum lugar nenhum

infinito véu de pulsações

gases desejos dejetos

palavras & balas

perdidas perdidas perdidas

cidade: sinistríssima parada

tudo é recriado e se esfumaça

seus Citroëns seu rock and roll

luzes da ribalta refletem na sarjeta

what's going on

as prensas não podem parar

notícia notícia notícia

revista já vista já velha

reprocessando matéria

clonando idéia

novelha novelha novelha

parada cidade estranha

choque elétrico todo dia
a dias meses anos
desintegrar -bang big-
numa implosão final
impotentes para formatar
bilhões de bytes
trilhões de raios catódicos
em expressão inteligível

cidade: parada estranha

excesso exagero coisa fumaça

corpo crivado de bits

corpo crivado de bits

corpo crivado de bits

(p.51)

Sobressai nesse poema um traço crítico frente ao real. Um novo paradigma de lugar é estabelecido, porém, em confronto com a utopia já anunciada. A década de 70 testemunhou mudanças nos paradigmas de juventude. Ocorreram revoluções no modo de pensar da juventude brasileira. A geração dos anos 70 passa a observar o mundo e a si mesma de forma diferenciada. Tal qual o poeta Rimbaud já havia feito em seus poemas, não se canta as flores ou a beleza natural do lugar, mas as transformações vividas pela cidade, pelo eu lírico, denominada “parada estranha”, corrompida e perigosa. A cidade é tema recorrente, como neste poema, “Na rodoviária Novo Rio”:

bar farmácia café
bebedouro wc
souvenirs
nesse aglomerado eterno
passageiro
(p.203)

O poema marca a impessoalidade vivida pelo passageiro em meio ao embarque rodoviário, como se o eu lírico fizesse parte da paisagem formada na rodoviária entre o bebedouro e o wc. Passageiro este eternamente de passagem pela vida. Uma crítica direta ao modo de vida que se instaurou na sociedade. O eu lírico é mais um objetivo no cenário da vida, como os souvenirs, ele é um ponto de referência, tal qual o bar, a farmácia e o café. Ao instituir o sujeito como objeto social, a poesia chacaliana se torna resistente e crítica este modo anônimo e mercantilizado em que o homem se encontra, na crítica sociedade de consumo.

Os movimentos juvenis proliferam no cerne da sociedade, provocando mudanças no modo de vida e na representação do real. A poética de Chacal, no poema “Rápido e Rasteiro”, apresenta a utopia dessa nova geração:

vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar

aí eu paro
tiro o sapato
e danço o resto da vida
(p.353).

Aqui o eu lírico adota uma postura de vivência utópica desencantada com a realidade em que o real deste mundo não se engendra ao mundo do sonho. A vida é observada como uma festa em que não haverá fim; até o sapato pede para parar. O eu lírico declama: “aí eu paro/ tiro o sapato /e danço o resto da vida”, estabelecendo uma metáfora entre o sapato e as convenções sociais - liberta-se e dança para o resto da vida. Entendemos esse dançar como uma nova ordem social em que o sujeito-lírico goza de sua situação utópica de felicidade, como se a juventude durasse para sempre, como se fosse possível viver o desbunde dos 70 pelo resto da vida.

Como essa poesia é capaz de refletir as tensões sociais em que estava inserida, ela manteve o caráter resistente ao assumir uma postura crítica diante das tensões vividas. A poesia de Chacal, em particular, representa basicamente a repressão política do regime militar e o espartilhamento vivido por todos. A postura do poeta se reveste de atitude revolucionária, uma vez que está representando o seu real particular, e pretende romper com as amarras estatais. Segundo Barthes (1978, p.22), a representação do real constitui a própria literatura: “Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real”. O que nos permite afirmar a literariedade desses poemas e o quanto eles possuem de uma lírica escrachada e delinquente.

De modo que pudesse colocar a realidade em questionamento, o poeta, em sua obra, recorreu ainda ao uso de personagens que representam um modo de vida resistente. No livro “Preço da Passagem”, de 1972, deparamo-nos com Orlando Tacapau, uma espécie de Macunaíma marginal. Segundo Chacal (2007, p.321), Tacapau “transou as bocas/ ele provou a água suja do rio”. Para Antonio Carlos de Brito, “ele passa a encarnar, com senso de distância, um certo ideal de marginalidade” (1997, p.140). Esse personagem nos é apresentado no poema “Ficha Técnica”:

nome: orlando tacapau

idade: indeterminada no espaço
origem: indefinida no tempo
filiação: alzira namira e irineu cafunga
impressão digital: lamentável.
traços psicológicos: maleabilidade em relação
aos animais sem horário para as refeições alegre
ardiloso instantâneo pássaro instável sujeito integral
iluminações avulsas.
traços físicos: marca negra na íris.
profissão: qualquer nas horas vagas
pseudo alcunha: omar malina, análvaro inflamável
francis khan, graça bandeira, alcântara tatu,
décio esteves lopes, lauro lauro.

(p.322)

Orlando Tacapau é mais um traço de resistência na poesia chacaliana; seu estilo de vida representa a ambição de uma geração influenciada pelo *happening* vivido pelos jovens. Tacapau é apresentado como um personagem sem idade e perdido no tempo, que vive sucessivas aventuras, sugerindo-nos um personagem que nasceu em paralelo à realidade, ele denuncia o quanto o real o perturba: “idade: indeterminada no espaço / origem: indefinida no tempo”. A idade de Tacapau perdeu-se no espaço, e sua origem no tempo, o que revela uma inversão de elementos no poema. A idade surge ligada ao espaço, ao contrário da estrutura convencional, que relaciona origem a espaço. Também se apresenta invertida aí a ideia da origem ligada ao tempo, contrapondo-se à ordem natural, que é a origem ligada ao espaço. Essas inversões nos remetem a um sujeito utópico, que nasceu em lugar nenhum, um sujeito inexistente que resiste à realidade homogeneizante que transforma cada um em um número de classificação, desde o nascimento até a morte. Observemos o poema abaixo “Diário de Orlando” como complemento a essa perspectiva assumida por Orlando:

que horas são?
que dia é hoje?
onde é que eu to?
q m'importa?

(p. 341)

Sem profissão definida, Orlando Tacapau é a representação do poeta marginal e suas peripécias ao distribuir poesia pelo mundo. O poema revela um lirismo claudicante e escrachado. O eu lírico se questiona e responde a si mesmo, ao seu estilo de vida: “q m'importa?”. Pode-se afirmar um traço utópico sem contudo preconizar a criação de um mundo ideal em que ele se enquadrará.

Em 1977, surge outro personagem inventado por Chacal, Quampérius, no livro de mesmo nome. Quampérius é um sujeito utópico, ali retratado em meio à sua vida e peripécias. Ao traçar o perfil desse personagem múltiplo, de várias existências, ocupando vários tempos e espaços, Chacal o estabelece em um não lugar ou como ausente da realidade, conforme ilustra o poema “Quampérius vida e obra”:

data de 1976 a primeira nota sobre a existência de
quampérius. trata-se de uma inscrição hieróglifa na
cripta de aknaton. Entre figuras humanas dançando,
uma pequena aeronave puxa a faixa onde se lê:
“quampérius nepomuceno saúda aknaton”.

(p.251)

O título do poema sugere que Quampérius é um poeta ou escritor, uma vez que o sujeito-lírico se introduz apresentando não só sua vida, mas também sua obra. O poema nos fala de um desenho grafado em alguma cripta egípcia: uma pequena aeronave puxando a faixa que exhibe uma saudação de

Quampérius a Aknaton – referência ao faraó Akenátton (1367 a.C. a 1350 a.C). A inscrição cria um anacronismo entre personagens e fatos históricos, uma subversão de tempo e espaço, sugerindo a condição no mínimo irreal e utópica da personagem. O autor estabelece um paralelo com o próprio poeta marginal, que se vê, na sociedade, fora de seu tempo e espaço como um resistente. A primeira inscrição sobre a existência de Quampa é de 1976, mas aparece grafada em uma cripta com hieróglifos. A data não corresponde aos eventos históricos retratados, que são ambientados no século XX. É de se concluir, portanto, que a escrita hieroglífica e a aeronave representam, ao mesmo tempo, o presente, o passado e o futuro. A poesia de Chacal a nós surpreende. O poeta não adota o estilo dos demais escritores marginais, que, em sua maioria, focalizam intensivamente o sufoco vivido na época, como o que se observa, por exemplo, em Charles Peixoto. Chacal extrapola o cerceamento vivido, cria mundos irreais em confronto direto com o real, com personagens que resistem ao real amordaçante. Chacal segue a sua própria ideia de poesia, seja expondo o desejo utópico, incorporado nos personagens Orlando Tacapau e Quampérius, seja manifestando a realidade desejante do poeta. Antonio Carlos de Brito observa também o triângulo formado por esses personagens e a utopia:

Em Quampérius a combinação de experimento e naturalidade é bem visível, exprimindo aquele sentimento de liberdade e utopia de que já falamos. O livro emprega um conjunto variado de recursos visuais, desenhos, esboços, molduras etc., balanceando o peso e a função da parte escrita, além de poder ser lido em qualquer ordem, estando muito perto em espírito e concepção de *Preço da passagem* (BRITO, 1997, p.148)

Assumindo a ideia de que Chacal, ao representar o real, admite “que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (real) a uma ordem unidimensional” (BARTHES, 1978, p.22), a problemática de sua poesia

evidencia. A identificação de um real desarmonioso, institucional e decepcionante, sem esperança, sem futuro, sem beleza e sem liberdade.

Se, por um lado, a literatura assumiu essa postura flagrante da realidade, desde os tempos remotos até as tentativas da vanguarda, por outro, assumiu também um caráter utópico. Um caráter que se apreende quando Barthes afirma: (1978, p.23), ao partir do real como seu objeto de cobiça e por ser irrealista no momento em que deseja apresentar o impossível, constrói uma resistência.

Chacal (2007, p.263) apresenta em sua poesia a ambiguidade sugerida por Barthes, ele toma a realidade como ponto de partida: “nas costas dos bancos dos ônibus nos muros/ na cabeleira do cristo nas paredes do comércio. por onde/ andavam registravam aquele amor”. Ao representar a realidade a partir da palavra, faz com que esta se torne por vezes irreal – exemplo: “na cabeleira do cristo”. Trata-se de uma realidade impossível e, por conseguinte, utópica, delirante e resistente. Resistente de acordo com o que Teixeira Coelho (1985, p.12) afirma ser necessário: “sobrepôr-se aos apelos e exigências amortalhantes feitos pelo real, pela ‘realidade’”. O poema “Delírio Puro” traduz esse sentimento de desejo por uma realidade delirante:

quanto mais louco

lúcido estou

no fundo do poço

que me banho

tem uma claridade

que me namora

toda vez que

eu vou ao fundo

me confundo quando bóio

me conformo quando nado
me convenço quando afundo

no fim do fundo
eu te amo

(p.340)

Eis uma declaração de amor ao estilo marginal. O eu lírico confunde a realidade de amar alguém com o delírio: “no fundo do poço/ que me banho/ tem uma claridade/ que me namora/ toda vez que/ eu vou ao fundo”. Sugere uma utopia, uma vez que não trata apenas dos sentimentos revelados pelo amor, mas das sensações que esse amor, misturado às alucinações do eu lírico, registra em uma realidade impossível. Na terceira estrofe, verifica-se uma oposição verbal entre: confundo / boio; conformo / nado; convenço / afundo. São sentimentos associados a ações que o sujeito-lírico pratica no fundo do poço. Nesse trecho, o pronome pessoal *eu* – oculto ao longo de todo o poema – torna-se explícito no último verso: “eu te amo”. Ao partir de um real que o amortiza, o eu lírico expressa um lirismo deslocado da realidade em que vive.

Esse traço utópico encontrado na poesia de Chacal é consoante com a função utópica descrita por Barthes:

Essa função, talvez perversa, portanto feliz, tem um nome: é a função utópica. Reencontramos aqui a História. Pois foi na segunda metade do século XIX, num dos períodos mais desolados da infelicidade capitalista, que a literatura encontrou, pelo menos para nós, franceses, com Mallarmé, sua figura exata: a modernidade – nossa modernidade, que então começa – pode ser definida por este fato novo: nela se concebem *utopias de linguagem*. Nenhuma “história da literatura” (se ainda se escrever alguma) poderia ser justa se se contentasse, marcar o corte que põe então a nu um novo profetismo: o da escrita. “Mudar a língua”, expressão mallarmeana, é concomitante com “Mudar o mundo”, expressão marxiana: existe uma escuta política de Mallarmé,

daqueles que o seguiram e o seguem ainda (BARTHES, 1978, p.23)

Podemos pensar se não seria Chacal um desses seguidores de Mallarmé ou Rimbaud, que, a exemplo destes, mesmo fora de época, objetiva “mudar a língua” ou “mudar o mundo” por meio da palavra, resistindo as investidas de um mundo tecnocrata e homogeneizante, onde a poesia, deixada de lado dá lugar a um cientificismo exacerbado em prol da manutenção da vida e da sociedade, sem que haja a real busca por uma mudança. A poesia de Chacal denuncia a necessidade de uma transformação a partir de uma criticidade.

Considerações Finais

Esta dissertação parte do levantamento e estudo da fortuna crítica acerca do poeta Chacal e de sua trajetória literária. Consideramos alguns aspectos relevantes dessa poesia, tal como: sua posição de resistência frente a sociedade em que surgia, os elementos contraculturais que ela apresenta, sua articulação performática e metalingüística, além de reviver alguns momentos do modernismo de 22. No primeiro capítulo, para fundamentá-la, inicialmente, contextualizamos os conceitos de resistência e contracultura e o panorama em que essa poética surgiu. E, ao longo de seu desenvolvimento, selecionamos alguns poemas que nos pareceram pertinentes ao tema.

No segundo capítulo, tratamos o percurso poético de Chacal e sistematizamos a fortuna crítica, separando-a em dois grupos específicos: os que conceituaram sua poesia e os que a denegriram. No terceiro capítulo, analisamos a poética chacaliana sob o ponto de vista da performance, da poesia falada e de suas construções poéticas que revela entre outros aspectos um lirismo claudicante e deslocado em seu tempo também o evento multicultural “Artimanhas” foi analisado, observando sua relevância na constituição da poética de Chacal. Ainda, nesse capítulo, pontuamos como a metalinguagem se faz tema recorrente nessa poesia e, por fim, analisamos poemas que reúnem um lirismo claudicante e deslocado em seu tempo.

Ressaltamos que a construção poética de Chacal é feita por meio de poemas curtos, instantâneos, fragmentados, de teor irônico e confessional. Os personagens idealizados em seus livretos **Quampérius** e **Preço da passagem** constroem a personificação do próprio poeta marginal e constituem elementos formadores dessa poesia. A poesia falada e performática, por sua vez, soma-se como mais uma marca da poética chacaliana. Suas apresentações envolvem diversos poemas, que discutem a palavra, o corpo, a voz, a performance - temáticas constantes em sua trajetória literária.

Conforme constatamos, trata-se de uma poesia de resistência frente à realidade em que se instaurava a juventude dos anos de 1970, que burla o

mercado editorial e se lança nas esquinas cariocas. Apesar de resistente, é uma poesia viva e alegre, que brinca com a realidade, seja ao satirizá-la, seja ao criar elementos utópicos que reconstroem a realidade. É uma poética confessional que faz do “marginal” um herói de sua geração. Observamos, ainda, como esse alto teor confessional permite ao leitor reviver a realidade do *drop out* ou *desbunde* da década de 70. Ela é resistente no sentido de não se permitir fazer parte da linguagem homogeneizante que a sociedade vivia com o regime militar e frente às amarras da poesia tradicional.

Sabemos, contudo, que nossa leitura não é suficiente para revelar todas nuances que compõem a poética chacaliana e sua relevância para a poesia nacional. E nem temos como analisá-la em sua essência. Dentro do que nos foi possível, mostramos, ao longo desta dissertação, tratar-se de uma poesia resistente frente à poética já instaurada, rica em representações visuais, sonoras, líricas, que revive, a seu modo, características da poesia modernista de 22 e impactam o leitor pela sua voracidade, efervescência e instantaneidade. Os trocadilhos poéticos são um deleite ao leitor ávido por significados, e a metalinguística sustenta em si mesma a poesia de Chacal.

Belvedere reúne uma existência poética de mais de trinta anos, e permite ao leitor debruçar-se sobre uma poesia ainda jovem e pertinente ao nosso momento literário. A antologia nos deixa a sensação de que aquela primeira publicação de 1971, **Muito prazer, Ricardo**, é ciclicamente reinventada, revisitada, além de nos mostrar quão inesgotável é a possibilidade da palavra poética, ao tentar prender o real nesses poemas. Concluímos a leitura de **Belvedere** com a sensação de que aqueles anos rebeldes de contracultura não deixaram de existir, apenas mudaram de endereço.

Referências

AGUIAR, Flávio. “Os mensageiros de Jô” (notas sobre a produção literária brasileira recente no Brasil)”. In: _____. **A palavra no purgatório – Literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Bomtempo, 1997.

ANDRADE, Oswald. **Trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRITO, Antônio Carlos de. **Não quero prosa**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

CANDIDO, Antonio: “Artista e sociedade”. In: _____. **Literatura e Sociedade**- nº.5. São Paulo: 2000.

_____. “A literatura brasileira em 1972”. In: **Revista Arte em Revista**, nº1. p.21 -26: Kouros – jan-mar-79.

_____. “Vanguarda: renovar ou permanecer”. In: _____. **Textos de intervenção** – seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002.

CHACAL . **Belverede** (1971 – 2007). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Paisagens urbanas. In: PEDROSA, Celia. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. **Comício de Tudo**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Drops de abril**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Tontas coisas**. Rio de Janeiro: Taurus, 1982.

Chacal. "Poesia de Chacal recebe o prêmio APCA 2007". Disponível em:< http://www.cosacnaify.com.br/noticias/apca_chacal.asp> acesso em:06-12-2008.

COELHO, José Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COHN, Sergio. **Nuvem Cigana: Poesia e Delírio no Rio dos anos 70**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

_____. "Chacal Plural". Disponível em:< <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/belvedere.asp>> acesso em: 06-12-2008.

DAICHES, David. **Posições da crítica em face a literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 2003.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **Problemas da utopia**. Tradução: Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: UNICAMP-IEL, 2009.

FERREIRA, A. B. H. **Míni Aurélio**: o dicionário da Língua Portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FILHO, Armando Freitas. "Poesia vírgula viva". In:_____ **Anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **Impressões de viagem (cpc, vanguarda e desbunde:1960-70)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. “Antologia de poesia brasileira hoje”. In: **Revista Tempo Brasileiro – Poesia Brasileira Hoje – 42-43/ Julho-Dezembro**. Rio de Janeiro: 1975.

JABOR, Arnaldo, Orelha de **Tontas coisas**. Rio de Janeiro: Taurus, 1982.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Duas Cidades, 1978

KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. In: RISÉRIO, Antonio... et al **Anos 70: trajetórias**. Itaú Cultural: Iluminuras. São Paulo, 2006.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM.1987.

MANGE, Ernest Robert de Carvalho. **Poesia Contemporânea – Cadernos de Poesia Brasileira**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

MANNHEIN, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense,1981.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “ Play it again, marginais” . In: PEDROSA, Célia, et alii (orgs). **Poesia Hoje**. Niterói: EdUFF,1998.

_____. “Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana”. Gragoatá, nº12, Niterói: EdUFF, 2002.

_____. “Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? Nuvem Cigana em nossa história cultural”. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. nº23- Brasília, janeiro/junho de 2004.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MORICONI, Ítalo. “Marginais, niilistas e pós-modernos: para uma história da poesia recente do Brasi”. In: **Congresso Abralic**, 3., 1995, São Paulo. *Anais...*São Paulo: EDUSP, 1995.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “Poesia Marginal – Literatura e cultura nos

Anos 70". In: **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

RISÉRIO, Antonio. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2006.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro. Vozes, 1972.

SALOMÃO, Waly. "Cha-cal (carta a um jovem poeta), 8 de janeiro de 1972" In: COHN, Sergio. **Nuvem Cigana**: Poesia e Delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Os sórdidos". In: **Veja**. São Paulo, 7 de Julho de 1977.

SIMON, Iumna Marria e DANTAS, Vinicius. "Poesia ruim, sociedade pior". In: **Novos estudos Cebrap**. São Paulo: Cebrap, junho de 1985.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia/ São Paulo: Ateliê, 2002.

SUSSEKIND, Flora. " A literatura do eu". In: _____. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SZACKI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e terra. 1972.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: Entrevistas e Ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial 2005.

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