

Universidade Federal de Juiz de Fora

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Gabriel Moreira Faulhaber

Memórias, contracultura e antropofagia em *Uma história à margem*, de Chacal

Juiz de Fora

2014

Gabriel Moreira Faulhaber

Memórias, contracultura e antropofagia em *Uma história à margem*, de Chacal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

André Monteiro- Orientador

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da
Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Faulhaber, Gabriel Moreira.

Memórias, contracultura e antropofagia em Uma história à margem, de
Chacal. / Gabriel Moreira Faulhaber. -- 2014.
66 p.

Orientador: André Monteiro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Escritas de si. 2. Memórias. 3. Contracultura. I. Monteiro,
André, orient. II. Título.

Gabriel Moreira Faulhaber

Memórias, contracultura e antropofagia em *Uma história à margem*, de Chacal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 28/03/2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro (Orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dra. Terezinha Maria Scher Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Júlio César Valladão Diniz

PUC-Rio

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

CES- Juiz de Fora

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo realizar uma abordagem do livro intitulado *Uma história à margem*, do poeta brasileiro Chacal. Como se trata de uma narrativa pertencente às escritas de si, nosso objetivo recai em apontar o modo como o autor se constrói ao longo do texto. Para tal, busca-se verificar objetivos que movimentam sua escrita. Temos como hipótese que, ao adotar a postura de um memorialista, Chacal assume para si um papel preponderante dentro do cenário não só da poesia surgida na década de 1970, como do ambiente contracultural da mesma época, tornando-se uma espécie de porta-voz de sua geração. Outro ponto ressaltado é o fato de que, paralelamente ao memorialista, vemos a construção de um sujeito antropófago, um herdeiro da antropofagia oswaldiana. Alguém que se mostra aberto ao outro, em comunhão com o outro, com a disposição para encontro, em movimento e em busca da produção do novo a partir dessas relações.

Palavras chave: Escritas de si. Memórias. Contracultura. Antropofagia

RESUMÉ

L'objectif de ce mémoire est l'étude du livre *Uma historia à margem*, du poète brésilien Chacal. Puisqu'il s'agit d'un récit mémorialistique, s'inscrivant dans les écritures de soi, nous analysons comment l'auteur se construit tout au long du texte. Pour ce faire, nous cherchons à vérifier sa posture en tant que mémorialiste et aussi les buts qui guident son écriture. L'hypothèse que nous avançons est que, lorsqu'il adopte la posture d'un mémorialiste, Chacal se donne un rôle prépondérant aussi bien dans le contexte de la poésie de la décennie 1970, que dans l'ambiance de cette époque dominée par la contreculture. Il devient ainsi en quelque sorte un porte-parole de sa génération. Un autre point mis en évidence dans ce travail est le fait que, parallèlement au mémorialiste, on observe dans son récit la construction d'un sujet anthropophage, un héritier de l'anthropophagie d'Oswald de Andrade, c'est-à-dire un sujet ouvert à l'autre, en communion avec l'autre, disposé à le rencontrer, toujours en mouvement et à la recherche de la production du nouveau à partir des rapports qu'il entretient avec cet autre.

Mots-Clés : Ecriture de soi. Mémoires. Contreculture. Anthropophagie.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
MEMÓRIAS E CONTRACULTURA	9
Sobre as memórias.....	9
A contracultura no Brasil: tropicalismo.....	13
Uma Nuvem na terra e no ar.....	22
Chacal memorialista	35
Uma questão de margem.....	46
CHACAL ANTROPÓFAGO	48
Alguma antropofagia.....	48
Chacal antropófago	55
CONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

INTRODUÇÃO

Esta seção funciona como um roteiro sobre como está organizada a presente dissertação. Trabalhamos com duas partes. Primeiramente, tratamos da questão do memorialista. Nesse sentido fazemos uma abordagem acerca do subgênero memórias, dentro de um gênero mais abrangente que são as escritas de si. Trazemos como principal marca das memórias o conceito de mandato memorial que é a princípio apresentado e, mais à frente, com o desenvolvimento do texto, explicado e exemplificado.

Para que possamos trabalhar com o referido conceito, fizemos um panorama de alguns aspectos fundamentais necessários para a sua aplicação. Em um primeiro momento, temos uma abordagem sobre a questão da contracultura, seguida de uma de suas manifestações no Brasil, o tropicalismo.

Dando sequência, entramos em uma avaliação do que representou a Nuvem Cigana no cenário contracultural nacional durante a década de 70. Trata-se de uma análise acerca de sua atuação durante seu período de existência.

Todo esse percurso é feito para retomarmos e compreendermos o conceito de mandato memorial e de fato entrarmos na análise do livro *Uma história à margem*, de Chacal.

A nossa segunda parte intenta em apontar como o autor se constrói em seu texto. Que imagem está sendo passada. Nossa hipótese é que Chacal se mostra como um antropófago, em termos oswaldianos. Para isso, faremos uma pequena recapitulação do

conceito de Oswald de Andrade, para entendermos que aspectos de uma postura antropofágica na aut narração do poeta.

MEMÓRIAS E CONTRACULTURA

Sobre as memórias

No ano 1973, em seu famoso “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune após expor sua conhecida definição de autobiografia como "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14) nos apresenta o seguinte esquema de categorias sobre o qual é organizado sua definição:

1. Forma da linguagem:
 - a) narrativa
 - b) em prosa
2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. Posição do narrador:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições. Eis a lista das condições não preenchidas em cada gênero:

- memórias : (2),
- biografia : (4 a),
- romance pessoal: (3),
- poema autobiográfico : (1b),
- diário : (4 b),
- auto-retrato ou ensaio: (1 a e 4 b). (LEJEUNE, 2008, p.14).

Temos estabelecida uma distinção entre a autobiografia e seus gêneros vizinhos, dentre os quais as memórias. Nesse último, como vemos no esquema, o assunto tratado, ou seja, a vida individual, a história de uma personalidade, não é preenchido. Assim a crônica, a história social e política, a ambiência cultural do grupo no qual se insere o autor ganha relevo em relação à gênese particular de uma personalidade. No entanto, Lejeune nos diz: “é óbvio que essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem ou não ser preenchidas totalmente” (LEJEUNE, 2008, p.15). Logo, não podemos definir memórias somente através disso.

Mais recentemente, Jean-Louis Jeannelle chega a uma definição das "memórias" através de uma oposição com outro gênero das escritas de si além da autobiografia que é o testemunho, o que vai afinar um pouco mais a definição proposta por Lejeune, apontando diferentes estratégias usadas na composição de cada um desses textos.

No entender do teórico, o memorialista adota uma postura diferente daquela adotada pelo autor de uma autobiografia ou de um testemunho.

Por “postura” deve-se entender ao mesmo tempo as condições práticas e sociais de que parte o indivíduo que pretende contar sua experiência, seu posicionamento em relação aos modelos disponíveis que ele pode reconduzir passivamente ou dos quais ele pode, ao contrário, se distinguir, e por fim a imagem de si que ele lança através de sua narrativa. (JEANNELLE, no prelo).¹

¹ Todas as citações do crítico são retiradas de uma palestra apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, no VI Simpósio de Literatura, Crítica e Cultura: Disciplina, Cânone: Continuidades e Rupturas. O texto, "Posturas de si e nomes de gênero", será publicado integralmente, com tradução de Luciano Moraes, ainda este ano no livro do VI Simpósio Internacional do PPG em Estudos Literários da UFJF. Ver também JEANNELLE, Jean-Louis. *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle*. [Escrever suas Memórias no século XX], Paris: Gallimard, 2008.

Para Jeanelle, enquanto o memorialista se dirige a um determinado grupo social ou comunidade nacional, o autor de uma autobiografia busca estabelecer um diálogo entre duas subjetividades. Nesse caso, o autobiógrafo se dirige ao leitor como a um igual e o convida a se reconhecer em sua experiência. “Ele é objeto de um pedido de um amor. É levado a tomar partido, a ser testemunha como se fosse membro de um júri de um tribunal criminal ou de recurso” (LEJEUNE, 2003, p.50). O que não acontece com o memorialista, pois ele não se dirige aos seus semelhantes, mas sim a um grupo, a uma comunidade, passando uma experiência da vida que é acompanhada de um saber e dos valores a ele relacionados. Ele adota um posicionamento, recorrendo a um prestígio que é anterior e bem conhecido desse grupo, dessa comunidade. O memorialista “se apoia sobre seu passado, suas funções e seu crédito simbólico” (JEANELLE, no prelo), ou seja, ele recorre a uma certa notoriedade.

Outra diferença recai sobre o seguinte fato: o projeto do memorialista não tem sobre si mesmo a motivação de seu gesto. “Seu projeto tem sua razão de ser em consequência da relação entre vida pessoal do autor e o contexto sociohistórico vivido em comum por seus contemporâneos” (JEANELLE, no prelo). Por sua vez, isso não ocorre com a autobiografia e com o testemunho, nos quais o foco se encontra essencialmente sobre a figura do autor e suas motivações particulares. Na primeira o autor

empreende sua narrativa pela autoanálise à qual se submete e pelo ganho psicológico ou existencial que os leitores poderão dele extrair, enquanto que a testemunha vê-se impor a passagem à escrita pelos acontecimentos atravessados – em seu caso, empreende-se uma reparação cuja causa primeira não se deve à sua vontade, mas a um trauma sofrido (JEANELLE, no prelo)

Por outro lado, o que acompanhamos nas memórias é um processo no qual o autor busca “recapturar uma experiência não só pessoal, mas também do clã no qual se

insere” (KLINGER, 2007, p.24). Temos articuladas a história de uma singularidade e de uma época.

Outro ponto destacado por Jeanelle para diferenciar esses gêneros é uma divisão em três categorias. As “Vidas refletidas” seriam as autobiografias, os autorretratos, os diários íntimos; as "Vidas abaladas", os testemunhos. As "Vidas memoráveis", as memórias. Outro termo sugerido pelo autor para designar as memórias é "Vidas maiúsculas". Cabe ressaltar, todavia, que, segundo ele, a importância social e política não são propriamente essenciais para essa última classificação. Ou seja, isso não significa que o gênero se aplique unicamente às pessoas célebres ou que tenham exercido algum tipo de poder.

Para Jeanelle, nas memórias existe um *mandato memorial*. Vindo do universo jurídico o termo mandato é usado para definir uma espécie de contrato por meio do qual uma pessoa recebe o direito de fazer alguma coisa em nome de outra. Funcionando, portanto, como um poder simbólico, o mandato memorial daria ao memorialista um direito de poder falar em nome de outros, seja por suas ações no passado, seja por aquilo que presenciou ao longo de sua vida. Ou seja, com o mandato o autor tem a autoridade de narrar o passado compartilhado com os membros de sua geração. Tal autoridade justifica o ato de autonarração por parte do memorialista. Desse modo temos exatamente

“um gesto que consiste em *agir em nome de...*: um indivíduo declara, publicamente impulsos que conduziram e chama seus destinatários a serem depositários dos princípios aos quais, ao longo de sua existência, ele soube se mostrar fiel” (JEANELLE, no prelo)

Segundo Jeanelle, essa é senão a principal, uma das mais importantes características das memórias.

Dito isso, de que maneira *Uma história à margem* dialoga com a classificação proposta por Jeanelle? Para respondermos a tal questão é necessário voltarmos até os anos 70 e analisarmos um pouco da geração a qual Chacal pertence, destacando um dos seus grupos fundamentais, a Nuvem Cigana.

A contracultura no Brasil: tropicalismo

Antes de abordarmos a Nuvem Cigana dentro da poesia dos 70 é válido verificarmos um pouco do fenômeno da contracultura juntamente com uma de suas manifestações no Brasil, o tropicalismo.

Podendo ser entendido como um movimento social marcado por seu caráter libertário, com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade privilegiada por esta mesma cultura; a contracultura que surge na década de 60, sendo tratada como a “mais importante fonte de inconformismo radical e inovação cultural” (ROSZACK, 1972, p.15), é caracterizada por espécie de tomada de consciência por parte das camadas jovens da sociedade, gerando “uma ascensão do jovem ao domínio da política e da arte” (SILVA, 2010, p.113). Esses jovens que são oriundos das classes altas e médias dos grandes centros urbanos, sendo exatamente os que tiveram pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, passam a rejeitar tal cultura. Assim, temos uma dicotomia entre gerações com os jovens se vendo “na condição de única oposição radical em seus países” (ROSZACK, 1972, p.16). Ainda sobre os embates jovens/não jovens, Roszack, em seu livro *A contracultura*, que data do final dos anos 60, nos diz:

O conflito de gerações é uma das constantes óbvias da vida humana. Por isso corre-se o risco de uma certa presunção quando se sugere que a rivalidade entre os jovens e adultos na sociedade ocidental, nesta década, tenha dimensões singularmente grandes. No entanto, é preciso correr esse risco para que não se perca de vista nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e inovação cultural. Para o bem ou para 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 dos jovens (ROSZACK, 1972, p. 15)

Ou seja, temos a inovação e criação como consequência do inconformismo radical, produto dessa tomada de consciência por parte dos jovens que visam questionar e enfrentar não somente os valores estabelecidos, mas toda estrutura de pensamento prevalecente na sociedade tecnocrática² dominante, que era dotada de um sistema altamente repressivo e massificante que através da especialização perpetuava a ordem e o controle. Dessa forma, o conflito de gerações torna-se um problema político: “ao invés de encontrar seu inimigo de classe no operariado das fábricas— afirmavam alguns— a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos” (PEREIRA, 1992, p. 25). Tal enfrentamento não se restringia apenas ao interior das famílias, estendendo-se às escolas, às universidades, ao campo da música, aos grandes movimentos sociais, enfim qualquer ambiente, lugar ou instituição nos quais a juventude fizesse sua presença notar, colocando em xeque a cultura oficial, tão querida e defendida pelo *establishment*. Nesse sentido, com essa forte oposição ao *status quo*, temos algo que realmente está situado fora ou contra a cultura oficial. “Fiel à cultura utópica do *drop out*, a juventude engajada dos anos 60 buscava, através deste conjunto de idéias e comportamentos, cair fora do sistema” (PEREIRA, 1992, p. 22).

²“Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. [...] É essencial compreender que a tecnocracia não é produto daquele demônio, o capitalismo. É o produto de um industrialismo maduro e em aceleração. Ainda que se eliminasse a busca de lucros, a tecnocracia persistiria. O problema fundamental é o paternalismo a especialização dentro de um sistema tão bem organizado que se acha inescapavelmente endividado ao imperceptível sutileza” . (ROSZACK, 1972,p.19-31)

Dizemos então que “a contracultura surgiu do confronto entre a cultura reconhecida como doença e visão juvenil, cujo instinto natural é para saúde” (MACIEL, 1981, p.19 *apud* PEREIRA, 1992, p. 18).

No Brasil, é talvez no tropicalismo que encontramos de forma particular aspectos de uma postura e dos ideais da contracultura. Boa parte de tal postura se dá através de uma espécie de releitura da antropofagia oswaldiana.

Chegando aos anos 60, começam a ocorrer transformações no cenário político e cultural brasileiro³. O otimismo que caracterizou os anos 50, pouco a pouco, se desfaz. A juventude face à nova realidade passa a se mobilizar, criando projetos culturais, com o intuito de alfabetizar e conscientizar as camadas populares. Dentre esses projetos, está o CPC (Centro Popular de Cultura), vinculado à UNE, que teria o objetivo de atuar em várias partes do país, buscando uma intervenção através de manifestações artísticas. Tentava-se, com isso, criar uma arte capaz de transmitir mensagens políticas que compartilhassem um mesmo ideal de ação cultural, calcados em uma arte com conteúdo didático que conscientizasse o povo acerca dos problemas sociais de sua época. Dessa forma,

O CPC representa a centralização de diversas manifestações esparsas da arte brasileira, com ações pensadas a partir do binômio cultura/ poder. O teatro, o cinema e a música popular- principalmente o primeiro- foram o suporte inicial para um projeto de produção cultural voltado para idéia, hoje muito criticada, de revolução política através de “conscientização das massas” (COELHO, 2010, p.72).

Dentre tais manifestações, a música, com a canção popular, passou a ser a mais propícia para difundir esses projetos políticos, dada sua potência em atingir camadas distintas da população. A importância dessas canções cresceu mais como golpe de 64,

³A renúncia Jânio Quadros, as reformas sociais propostas por João Goulart e o conseqüente golpe militar compõem tal cenário

pois juntamente com a ascensão militar ao poder, surgiram a repressão e a censura, cabendo à canção popular reagir a tal situação. Chegamos a um momento no qual ser engajado era considerado fundamental⁴. Obviamente, a concepção de engajamento não era homogênea, gerando diversos confrontos, principalmente entre alguns integrantes do cinema novo e o CPC, no cenário cultural nacional, pois a didática revolucionária do CPC, que determinava um padrão no fazer arte, não agradava a alguns cineastas do cinema novo, que tendiam para outra estética, a violência criativa da miséria, proposta em “Uma eztetyka da fome”, manifesto de Glauber Rocha, de 1965, no qual se trabalha “a miséria como crise revolucionária em vez de crise de consciência” (SILVA, 2009, p.133).

Temos um quadro no qual, quem não fazia o que era considerado engajado, era taxado de alienado. Talvez, os principais “alienados” da época eram os representantes da jovem guarda- destaque para as figuras de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa graças ao do programa de televisão que e apresentavam- por simbolizarem a tradução brasileira do rock, considerado ícone do imperialismo norte-americano e uma música com a única preocupação de atingir o topo das paradas de sucesso. O que gera um contraponto entre intelectuais politizados de um lado e ídolos da juventude de outro. “A canção de protesto (gerando uma ainda jovem mpb) e a jovem guarda eram como trincheiras: aqueles que pertenciam um lado não poderiam frequentar o outro” (COELHO,2010,p.89).

Em 67, com esse cenário ainda montado, surge o tropicalismo, um de nossos mais marcantes movimentos relacionados à contracultura, “pois apresenta uma postura

⁴ Quando falo a engajamento aqui, me refiro à postura política e ao modo de atuação idealizados pelo CPC que consistia em um imperativo de falar do país com uma linguagem adequada e direcionada à conscientização do público

extremamente ‘diferente’ se comparadas às formas mais tradicionais de oposição ao *status quo*” (PEREIRA, 1992, p. 22), provocando mudanças na questão da música popular no Brasil, discutindo o poder da canção de protesto e tendo como uma de suas marcas uma clara absorção das contribuições do rock, gênero altamente combatido. Foi através de *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil respectivamente, que o tropicalismo conquistou seu espaço, consagrando-se, principalmente, com os festivais da TV Record.⁵ Diante de tudo isso,

Mais do que um movimento musical, o tropicalismo representou um novo elemento em um espaço de ação que estava ficando imobilizado pela diáde engajados/ alienados [...] foi a ruptura definitiva para um grupo de músicos que não quis assumir um posicionamento preestabelecido no campo cultural (COELHO, 2010, p. 121).

Esse foi o objetivo: retirar a música brasileira dessa situação, dessa clausura e abri-la para experimentações, visando “alterar ou desestabilizar as hierarquias escondidas por detrás das dicotomias” (KIFFER, 2012, p. 96) e evitando a estagnação, “num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos coibindo diversas formas de criação” (TATIT, 2007, p.11). Para isso, os tropicalistas usaram e abusaram de efeitos de choque, tanto no que diz respeito à música como ao comportamento, se inclinando para o que havia de novo⁶. No entanto, sem abandonar totalmente o popular. “O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição brasileira” (FAVARETTO, 2007, p.32). Aspectos presentes no embrião da antropofagia, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Contra todas as indigestões de

⁵ Apesar do impacto causado, as músicas de Caetano e Gil não foram vencedoras do festival, ficando, respectivamente, em quarto e segundo lugar. Mas o evento foi ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada de tropicalismo e transformaria os dois em astros (CARVALHO, 2008, p.55).

⁶ Segundo Caetano Veloso: “há pertinência em notar na Tropicália (na esteira da Antropofagia) uma tendência a tornar o Brasil exótico tanto para turistas como para brasileiros” (VELOSO, 1997, p.251).

sabedoria. O melhor da nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna” (ANDRADE, 2011, p.66). Dessa forma,

Alegria, alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada isomorficamente através de uma linguagem nova, onde predominam substantivos-estilhaços de uma da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot (CAMPOS, 1993, p.153)

A regra era a busca pela renovação, a “abertura e tolerância para com o diferente, para o que está fora, e, portanto passível de ser devorado” (DOMINGUES, 2010, p. 83) na música e na produção cultural em geral, com atitudes planejadas em cada aparição dos músicos. Dentro de tal aspecto, a forma didática utilizada pelos ditos “engajados” para denunciar e conscientizar desaparece na prática tropicalista, dando lugar a transgressões no modo de apresentação dos artistas com roupas e cabelos extravagantes constituindo uma linguagem de rebeldia. “Corpo, voz, roupa, letra dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista” (FAVARETTO, 2007, p.35). Tínhamos, portanto,

uma intervenção estética estrategicamente planejada para a eficácia das suas intenções marcar um espaço de atuação autônomo, romper com o “bom mocismo” do realismo engajado e injetar uma certa dose de violência na música popular(mais uma vez a violência). (COELHO, 2010, p.157).

É exatamente na tentativa em abrir espaços para a renovação que vemos as principais relações tropicalistas com a antropofagia. Com uma “concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses” (FAVARETTO, 2007, p.57), os tropicalistas chegam para propor uma realidade brasileira subdesenvolvida, que se mostra ao mesmo tempo aberta à inovação, querendo-se universal. Temos o “e” em vez do “ou”. Questões muito próximas às da antropofagia que “no lugar das polarizações disjuntivas, propõe uma síntese dialética” (FIGUEIREDO, 2011, p.394). Ou seja, chega “elegendo o híbrido em detrimento das categorias puras e excludentes” (FIGUEIREDO,

2011, p.389). A atitude de choque presente proposição oswaldiana, também aparece através das provocações tropicalistas, criticando a moral e os costumes estabelecidos com aparatos que vão do erudito ao popular, não havendo distinção clara ou preferências marcadas para uso desse ou daquele, ou seja, não havendo hierarquia claramente estabelecida. Funcionando, portanto, como um questionamento sobre as fronteiras entre as diferentes espécies de linguagem.

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. [...] Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos (FAVARETTO, 2007, p.26).

Ainda com relação à antropofagia o tropicalismo surge como um escape da referida dicotomia alienados/engajados, com outra proposição e canções que “equilibraram o uso das guitarras elétricas com a qualidade técnica e lírica da música popular” (COELHO, 2010, p.139), gerando uma nova organização, exigindo novas posturas e posições, seja para aceitar e reconhecer ou rejeitar e atacar, em um campo musical que estava se encaminhando para estagnação. Dessa forma, deslocam “os modos de recepção e discussão musical, redimensionando a questão da participação política na música” (FAVERETTO, 2007, p.46). Tudo isso com uma demonstração de conhecimento do Brasil e de suas contradições, carregado de uma clara percepção da tradição e do presente.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente a “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos seus pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (CAMPOS, 1993, p.142)

Outro ponto de contato com o pensamento forjado em nosso modernismo é o fato de sua estratégia de ação estar intimamente ligada a veículos de comunicação,

difusores do mercado e da cultura de massa como a TV, trabalhando dentro de uma suposta contradição entre uma postura libertária e tais meios, conseguindo resultados que ecoam até hoje. Assim, antropofagicamente, articulando instâncias tidas como opostas, o tropicalismo usa desses meios para seu benefício, transferindo a antropofagia, “antes restrita aos limites do âmbito literário, para a música popular inserida nos meios de comunicação, na indústria cultural” (CARVALHO, 2008, p. 60). O que significa uma postura que se adéqua às condições sem deixar abandonar o seu lado crítico.

Os próprios tropicalistas reconhecem e afirmam a influência do pensamento oswaldiano sobre seus trabalhos. Em *Verdade Tropical* Caetano Veloso descreve o impacto positivo que lhe causou *O rei da vela*, peça de Oswald, montada por Zé Celso nos anos 60, um dos marcos responsáveis por revitalizar a figura do modernista, além de confirmar a orientação intelectual que recebia dos concretistas⁷, os mesmos que há algum tempo, vinham com o intuito de resgatar Oswald. Caetano nos diz:

Quando disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se em passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção. Sobretudo recebi o tratamento de choque dos “manifestos” oswaldianos. (VELOSO, 1997, p.246)

A orientação concretista possibilita a filiação do tropicalismo ao pensamento modernista. Uma vez que, para os tropicalistas, esse “contato forneceu-lhes argumentos e as informações de que necessitavam para fundamentar e desenvolver o seu projeto” (FAVARETTO, 2007, p.51). Assim, o próprio Caetano, no mesmo *Verdade Tropical*,

⁷ Embora convergindo com os concretos no projeto de modernidade, os tropicalistas deles se distinguiram por não permanecerem na mera atualização exterior das formas (FAVARETTO, 2007, p.54)

diz o seguinte sobre a antropofagia: “nós, os tropicalistas, fomos os seus mais eficazes divulgadores” (VELOSO, 1997, p.249).

Antes de terminarmos, é necessário dizer, mais uma vez, que o intuito aqui não foi abordar o tropicalismo e suas implicações como um todo, pois sabemos da existência da diferenciação entre tropicalismo e tropicália, sendo o primeiro entendido como um momento e o segundo um movimento de maior amplitude. Trabalhamos, aqui, com tropicalismo, mais especificamente com o tropicalismo musical pelos seguintes motivos:

O tropicalismo musical, enquanto momento de um processo de transformação mais amplo não foi “o” responsável pelas mudanças do campo cultural do período, mas sim uma de suas muitas faces talvez a mais evidente pulsante e popular (COELHO, 2010, p.133).

Dito isso, o objetivo foi apontar no tropicalismo juntamente com os aspectos da antropofagia, que nele reaparecem, seu caráter *contracultural*.

Enfim, o tropicalismo como uma espécie de apropriação continuadora da antropofagia aparece afirmando uma mistura, se mostrando desmistificador, iconoclasta e desierarquizante. Absorvendo, triturando e recompondo a tradição cultural brasileira juntamente com elementos da indústria cultural para gerar novas possibilidades. Dessa forma, tem-se uma saída, uma inovação, em tempos que estruturas se mostravam cristalizadas e opiniões pré-estabelecidas, caminhando para uma mediocridade e impedindo a criação.

Sem dúvida, o tropicalismo foi uma mudança estratégica na forma de se fazer, pensar e apresentar música popular brasileira em um momento do que seria essa “música popular brasileira” estava em jogo (COELHO, 2010, p.113-114).

Encerrando, antes de entrarmos em nosso próximo assunto, a Nuvem Cigana e sua atuação na década de 70, cabe ressaltarmos o motivo dessa abordagem acerca do tropicalismo. Sabemos que “a gênese daquilo que na década de 70 se chamou de cultura marginal ou *marginalia* deu-se no bojo dos refluxos e resistências que a ‘explosão tropicalista’ causou no campo cultural brasileiro” (COELHO, 2010, p.193). No entanto, não pretendemos reduzir a cultura marginal como uma consequência direta do tropicalismo e sim trazermos à tona o fato de “fazerem parte dos mesmos substratos e configuração histórica” (COELHO, 2010, p.222).

Uma Nuvem na terra e no ar

Na esteira dos tropicalistas que, como vimos, “criaram estratégias culturais de ação ao promover em sua linguagem uma abertura à pluralidade das informações que circulavam no Brasil e no mundo” (CARVALHO, 2008, p.62), nos trazendo uma revisão crítica de nossa cultura e realidade, subvertendo os padrões de bom gosto e qualidade com suas transformações estéticas e comportamentais, surge, já na década de 70, a geração de poetas que recebeu o famigerado epíteto de poesia marginal. Vivíamos um curioso processo no qual ao mesmo tempo em que crescia o número de ofertas por parte da política cultural oficial, os setores jovens começaram a agir de maneira alternativa, com as diversas manifestações artísticas, de alguma forma, criando seu próprio circuito, atuado diretamente e de forma subversiva em se tratando das relações estabelecidas para a produção cultural⁸. Atitude que pode ser lida como uma resposta às

⁸ No teatro aparecem os grupos “não empresariais” destacando-se o Asdrúbal Trouxe o Trombone; na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em Super-8 (HOLLANDA, 1980, p. 96)

ações do governo militar que progressivamente aumentava a repressão. Nessas condições,

O campo cultural vê-se marcado de contradições, uma vez que o fechamento político da democracia brasileira convivia com a abertura da sociedade de massa e de um mercado de consumo mais amplo para bens como discos, filmes rádios, peças de teatro, livros etc. Essa concomitância entre crise política e oferta de bens simbólicos cria situações históricas específicas. (COELHO, 2010, p. 83).

Nesse sentido, em se tratando da produção poética marginal “a ênfase no eixo da autonomia de sua prática parece permanecer como ponto de honra”,⁹ afirmando seu posicionamento frente ao sistema dominante e assumindo saída de tal sistema tanto de forma material como de forma institucional. Assim:

O fato de se estar material e institucionalmente fora do âmbito da produção e comercialização do sistema editorial dominante permite, simultaneamente, que se fuja às regras deste mesmo universo. Deste modo, surge a possibilidade de um rompimento mais ou menos profundo e sistemático com as formas de produção estabelecidas por aquele mesmo universo, bem como com as relações sociais que este processo pressupõe e engendra (PEREIRA, 1980, p.56-57).

Esse é o cenário no qual os poetas marginais aparecem. Tal geração geralmente é apontada como produtora de uma poesia caracterizada pelo desvio da tradição livresca, especialmente se colocada frente à produção concretista e a cabralina, tidas como exploradoras do lado racional e objetivo de linguagem, afastando-se da realidade vivida pelo poeta. É, em oposição, considerada por muitos como uma poesia expressiva, retirada diretamente da experiência de vida dos poetas com uma presença forte do

⁹ HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Marginais, alternativos e independentes*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/marginais-alternativos-independentes/>> acesso em : 12 de setembro de 2013

registro do cotidiano e uma valorização do presente, do aqui e agora, que “ia mais pela afetividade, e também pelo humor”¹⁰ (COHN,2007,p. 41). Por conta disso,é tida como representante de uma nova visão de mundo, pois “a valorização do momento, pode ser integrada como sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso” (HOLLANDA, 1980, p.100). Essa nova visão vai de encontro com a ideia de futuro que tanto define o comportamento da burguesia. Faziam assim, algo próximo ao que Deleuze e Guatarri nos ensinam: “substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação”¹¹(DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.11). No que se refere à escrita, de certa forma, se aproximam do que defende Suely Rolnik¹²ao propor um procedimento de escrita que seja produto daquilo que chama de marcas. Essas marcas podem ser definidas como “estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo” (ROLNIK, 1993, p.242). Segundo a autora, essas marcas instauram diferenças que contribuem para a criação de um novo corpo. Cada marca quando encontra alguma ressonância, produz uma nova diferença e, portanto um novo corpo.

E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos mas das marcas, daquilo que em nós se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele que conduz, mas sim as marcas (ROLNIK, 1993, 242).

¹⁰Depoimento de Chacal

¹¹ A citação se encontra no texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”. Trata-se de um conceito retirado de Artuad e desenvolvido por Deleuze e Guatarri. Partindo da ideia de que os órgãos separariam o corpo daquilo que ele pode, deixando-o fadado ao previamente estabelecido, e a finalidades determinadas, temos uma espécie de proposta em criar para si um corpo sem órgãos. Com isso, adquiriríamos capacidade de abrir-se a novas organizações sensações, afirmando a potencia do corpo e aumentando o prazer de sentir a vida, de experimentá-la, afetando e sendo afetado. Os autores dizem: “Encontre seu copo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão devida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.11).

¹² Suely Rolnik se refere especificamente à escrita acadêmica. No entanto, utilizamos aqui por entendermos que a escrita de alguns dessa geração reflete a concepção da autora.

Dessa forma, cabe ao sujeito abrir-se ao estranhamento causado pelo que as marcas fazem em seu corpo, não só para aprender a lidar com elas, mas também para aumentar a potência com que a vida se afirma.

Como exemplo, vamos a uma pequena leitura de dois poemas. O primeiro é de Bernardo Vilhena, presente em uma seção dedicada aos poemas dos integrantes da Nuvem no livro de depoimentos *Nuvem cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Trata-se do poema intitulado “Atualidades atlânticas¹³”

é preciso viver
 atualidades
 reconhecer códigos
 revirar noites
 ser todas as raças
 todas as épocas
 entrar em todas as barras
 e não sujar
 em nenhuma
 falando o que querendo
 ouvindo o que não querendo
 perseguindo a realidade
 e a fantasia aí

poesia é momento
 em que a gente se encontra
 sendo
 não por dom
 pelo entorpecente trabalho

¹³ Originalmente publicado em no livro homônimo editado pela Nuvem Cigana em 1979.

de pensar no tempo
 nos contemporâneos
 obstinadamente
 feito um tubarão (COHN, 2007,p.153).

Logo de início, percebemos o procedimento do poeta. Nos versos: “é preciso viver/atualidades. reconhecer códigos/revirar noites/ser todas as raças/todas as épocas.”, temos exposta a questão da abertura para outros pontos de vista, para vozes alheias, ao ouvir o que não se quer. Em seguida, retrata a poesia como equivalente ao momento de tal abertura que, mais uma vez é um convite a permitir-se ao estranhamento, como nos versos: “poesia é momento/em que a gente se encontra/sendo não por dom/pelo entorpecente trabalho/de pensar no tempo/nos contemporâneos/obstinadamente/feito um tubarão.” Dito isso, compreendemos o referido poema como uma espécie de arte poética desse processo de escrita.

Reforçando nossa ideia, vamos ao segundo poema. Agora temos “Palavra corpo”, de Chacal.

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 não mente

o corpo quer dizer o que sabe

o corpo sabe

o corpo quer

o corpo diz:

- fala palavra!!!

Palavracorpopalavra (CHACAL, 2007, p. 76-77).

Novamente, vemos o processo de composição expresso no poema. As palavras são escritas a partir daquilo que o corpo percebe- com o corpo aberto às novas sensações. Temos os versos: “o corpo aprendeu a ler na rua”. “O corpo sabe letras com gosto/ de carne osso unha e gente”. A partir dessa percepção corporal, “a palavra quer

sair de si/ a palavra quer cair no mundo/ a palavra quer soar por aí”. Como resultado que se fecha temos “palavracorpocorpopalavra” em uma incessante troca.

Retomando: outro ponto frequentemente levantado quando se trata de poesia marginal é sua relação com a linguagem coloquial, elemento que, juntamente com os já referidos uso do cotidiano e do humor, parecem retomar o modernismo de 1922, com o poema-minuto-piada e um “calculado espírito de espontaneidade” (SILVA,2009,p.141). Seguindo tal linha de pensamento, essa poesia ainda atingiria um novo público leitor, criando um vínculo de intimidade com esse que, por sua vez, encontraria “referências afetivo-culturais próximas às suas e que é capaz de reconhecer o próprio cotidiano no que lê” (SÜSSEKIND, 2005, p.2004).

Sabemos que parte das características citadas acima são desgastadas e já foram exaustivamente mencionadas. No entanto é necessário pontuá-las, como uma forma de preâmbulo, para chegarmos aonde pretendemos. Sabemos também que são muitas as discussões sobre as referidas características dessa produção poética, principalmente, as opiniões que divergem e convergem acerca de sua qualidade. Fato que não abordaremos nesse momento, pois nos dedicaremos explorar um pouco do foi a Nuvem Cigana, grupo pertencente a tal geração que contou com uma atuação intensa e diversificada, condição que lhe dá o *status* de mais importante e significativo dos grupos e coleções que existiram naquele momento como a Frenesi e Vida de Artista.

Além de ter Chacal como uma de suas cabeças, talvez um de seus principais representantes, a Nuvem Cigana entra em nosso estudo pelo que nos diz Sérgio Cohn:

Ela é também um dos exemplos mais ricos da contracultura brasileira da década de 1970. A tentativa de se confrontar com sistema vigente, de se constituir uma vida comum, de atuar politicamente de diversas formas, de

criar uma existência permeável a diferentes experiências, foi levada com alegria e delírio (COHN, 2007, p.7).

Escalada com nomes como Bernardo Vilhena, Chacal, Charles Peixoto, Guilherme Mandaro, Ronaldo Bastos e Ronaldo Santos, a Nuvem aparece na metade dos anos 70, Rio de Janeiro, abalando a cena não só da cidade fluminense como da poesia brasileira em geral.

Com o nome saído de uma música¹⁴, resultado da parceria entre Lô Borges e Ronaldo Bastos, a Nuvem era inicialmente era uma empresa ainda sem função que pertencia a esse último. A partir dos primeiros contatos entre aqueles que viriam a ser seus integrantes, surgiu a ideia torná-la multimídia, contando com segmentos editoriais, cenografia, produção de eventos etc. Dessa forma, mais do que uma empresa ou firma a intenção era criar uma espécie de marca, de etiqueta que possibilitasse lançar os mais variados trabalhos. Dentre esses a edição foi um dos que mais se destacaram. Motivo: “livros independentes estavam em moda desde que Chacal lançou o dele e vendeu na praia e nas portas dos teatros, era visto como forma de participação as pessoas gostavam” (COHN, 2007, p.72). O objetivo, então, era a criação de uma postura independente juntamente com uma forma de atuação que possibilitasse um novo tipo de organização. O que com o desenrolar de reuniões/encontros se desencadeou em uma sequência sistemática e constante de produção.

A gente tinha essa postura, de tentar ser completamente independente. O que foi bom, porque senão a gente não conseguiria ser tão radical quanto foi. Foi

¹⁴ “Ronaldo Bastos: Eu compus a música Nuvem Cigana em parceria com Lô Borges. É uma considero muito emblemática música que daquele período. Porque ela vinha de uma ideia muito clara para nós juntar o estético com o existencial. Era algo ao mesmo tempo poético e político e que trazia uma informação muito clara do que estávamos vivendo” (COHN, 2007, p. 67).

preciso meter o pé na porta, porque não tinha muito afago mesmo rolando pro nosso lado ¹⁵(COHN, 2007,p. 40).

À procura de tal postura, que as chamadas artimanhas ¹⁶, uma forma de *happening*—performances de influência *beat*, porém, bem específica e peculiar criada pela Nuvem-, começaram. Chacal em uma espécie de poema-verbete define do seguinte modo:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela

Artimanha nasce para dar nome ao que não era poesia, música, teatro,cinema, apenasmente. Era tudo e mais- 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 é denúncia é discurso é infâmia,

é o produto de quem até agora não soube o que é interferir

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

Artimanha sem malandragem não é possível

sabe que é preciso ocupar o espaço

sabe que é preciso gastar munição

sabe que torquatro é oito como biscoito torto

ai meus dentes

não aceite imitações,exija ARTIMANHAS (CHACAL, 1976,p. 32).

Para afinar um pouco mais a definição chamamos Ronaldo Santos que nos diz: “era um evento poético e não de poesia. Porque tinha muita coisa envolvida, música, teatro, artes plásticas. Era algo muito maior” (COHN, 2007, p. 90). Tínhamos, portanto,

¹⁵ Depoimento de Ronaldo Santos

¹⁶ Nome retirado de um poema do Torquato Neto.

articulados, poesia e outras manifestações artísticas. Pode também ser entendida como “a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado” (HOLLANDA, 1980, p.101). Com uma atmosfera de espetáculo trazia novas possibilidades, para a rotina, mostrando que o dia a dia podia e devia ser outro, celebrando o direito de estar junto e a livre expressão. Configurando-se como uma forma divergente da frieza e distanciamento dos saraus parnasianos e dos lançamentos literários do tipo noite de autógrafos, era mais próxima a shows de rock. “A Nuvem era um grupo de poetas com atitude de banda de rock”¹⁷ (COHN, 2007, p. 132), que realizava uma “atuação no cotidiano como forma de prática artística”¹⁸. Ou seja, temos a associação entre o poeta e o cantor de rock, a metamorfose do poeta em artista performático. “Nas esquinas, nos teatros, no corpo a corpo, no boca a boca, a poesia ou a palavra poética estava no ar” (CHACAL, 2000, p.54). Com esse tipo de prática, Bernardo Vilhena nos diz: “de repente a gente percebeu que a poesia podia ser lida em voz alta” (COHN, 2007, p. 84.). O que faziam era algo para o qual até então não havia um modelo. Somente com tempo que foram se estruturando um roteiro e uma direção para cada ocasião. “A gente teve uma preocupação enorme em não ser chato, não cansar quem estava ouvindo”¹⁹ (COHN, 2007, p. 106). Assim, a literatura sairia da clausura dos livros e voltaria para vida. “Nas artimanhas, a poesia pode finalmente se libertar da solidão do papel e se tronar uma manifestação coletiva” (COHN,2007,p.5). Como McLuhan havia dito que o livro impresso “criou o estudante solitário. Estabeleceu o predomínio da interpretação particular sobre o debate público. Estabeleceu o divórcio entre a ‘literatura e a vida”

¹⁷ Depoimento de Nelson Motta

¹⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Novas políticas estéticas- primeiras observações*. Disponível em:<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/novas-politicas-esteticas-primeiras-observacoes>>acesso em: 12 de setembro de 2013.

¹⁹ Depoimento de Charles

(McLUHAN, 2000, p. 154), as artimanhas trabalharam por reatar esse casamento. “Era volta do recalçado. Nossa alforria do poema impresso, era a revolta do corpo e da fala. Estava aberta a temporada de poesia propriamente dita” (CHACAL, 2010, p.61). Dessa forma,

Tínhamos, portanto, uma dupla novidade: a literatura conquistava um público em geral avesso a leitura e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura²⁰

Um aspecto que é importante ressaltar e que representa uma das múltiplas manifestações artísticas que compõem a Nuvem Cigana era a presença do samba do bloco Charme da Simpatia que geralmente encerrava as artimanhas em clima de carnaval. A artimanha se encerra em comunhão com os espectadores, reforçando o aspecto de comunidade que caracteriza o grupo.

Uma presença importante e frequente em quase todas as artimanhas é a do Charme da Simpatia. Desta forma, é comum que estes acontecimentos terminem num verdadeiro carnaval, o que está em perfeito acordo com o clima de festa e brincadeira que tanto marca as artimanhas.

Acredito, portanto, que estas artimanhas, não apenas por caráter coletivo, mas especialmente pelos valores que acionam, sejam um dos pontos mais expressivos do universo que caracteriza a Nuvem Cigana. São, fundamentalmente, uma manifestação da vitalidade que tanto marca o grupo (PEREIRA,1981,p.282).

Juntamente com as artimanhas, o grupo criou uma revista, que durou dois números entre 1976 e 1977, marcada pela mesma subversão dos padrões de distribuição, que servia para a divulgação dos trabalhos da Nuvem Cigana chamada *Almanaque Biotônico Vitalidade*. No formato dos antigos almanaques farmacêuticos- obviamente os parodiando- contava com indicações, contra-indicações e posologia, tudo

²⁰HOLLANDA, Heloísa Buarque. Observações: críticas ou nostálgicas? Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/observacoes-criticas-ou-nostalgicas>> acesso em: 12 de setembro de 2013.

funcionando como uma espécie de manifesto, com declarações e intenções do grupo. Funcionava também como uma alternativa à edição de livros individuais. Chamamos Chacal para nos dar um retrato do que era o *Almanaque*: “poemas, fotos, desenhos mostravam um painel pânico do tempo policial que se vivia, com muito humor e ironia” (CHACAL, 2010, p.64). Era, então, a transformação de uma criação mais individualizada em criação coletiva. Era também um trabalho de um grupo múltiplo e heterogêneo que permitiu reunir em uma só jogada poetas, artistas plásticos e todos que aglutinavam em torno da Nuvem

a característica central do grupo Nuvem Cigana é exatamente a capacidade que teve de aglutinar estas diferentes pessoas e, conseqüentemente, diferentes atividades (PEREIRA, 1981,p. 235).

Criava-se assim uma vida em comum entre essas pessoas, com um forte componente de afetividade as unindo. Fato que possibilitava o surgimento de um espaço de trabalho capaz de “absorver a experiência de vida de um grupo significativo de pessoas” (PEREIRA, 1981, p.231).

A multiplicidade do grupo existe entre os próprios poetas que apesar de se aproximarem em algumas temáticas não há uma homogeneidade entre seus estilos.

Embora a gente tenha alguns elementos em comum que identificam nossa poesia, cada um de nós tem uma dicção muito diferente. Mesmo dentro da Nuvem imagina da geração. Por exemplo, o Charles é o mais delirante [...] O Bernardo é um cronista, o Chacal mais lúdico, eu mais existencial. Cada um tem uma poesia muito diferente do outro, não dá pra confundi-las. E isso sempre enriqueceu muito o grupo ²¹(COHN, 2007,p.100)

Em seus cinco anos de existência-atuação artística é importante salientar sua representatividade política naquele momento de rigor e censura em um período e de

²¹ Depoimento de Ronaldo Santos.

repressão, de desarticulação do movimento estudantil, resultantes do fechamento do cerco pelo chamado golpe dentro do golpe, o AI-5.

Em termos mais gerais, ou seja, em termos de seu conjunto de atividades, o surgimento da Nuvem representa, fundamentalmente, a criação de um espaço coletivo que canalizava e instrumentalizava a “energia” de pessoas que, naquele momento (início dos anos 70), se viam diante de barreiras institucionais fortes. (PEREIRA, 1981, p. 230)

A Nuvem marcou história, tornando-se um centro independente e gerador de obras, criando uma nova fórmula para a díade produção-recepção. Com ela temos o seguinte cenário:

Fora do convencionalismo costumeiro que marca a relação entre obra leitor, torna-se agora possível conversar sobre poesia, livre de esquemas professorais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura (CACASO, 1997, p.25).

Revolucionou com as artimanhas, apresentando uma forma de performance específica e diferencial, conquistando e criando um novo público e afinando sua afetividade com esse. Segundo Chacal: “era ali ao vivo e a cores, que a fusão se fazia. Do autor que escreve e fala ao leitor que ouve e lê. Com toda fragilidade e fulgurância do instante” (CHACAL, 2000, p.55). Ao seu modo aplicou o que nos ensina Nietzsche: “ficar sentado o menor tempo possível: não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre, de movimentos livres-no qual também os músculos não festejam” (NIETZSCHE, 1986, p.63). Enfim, deixou seu rastro-pegada na contracultura brasileira, ao adotar a poesia como modo de resistência, delirando, através da utilização do corpo e da voz e, ao delirar com saúde, como nos diz Deleuze, conseguiu “resistir a tudo que esmaga e aprisiona” (DELEUZE, 1997, p.15), apresentando conseqüentemente “uma disposição

afetiva (sensibilidade) para atravessar (pode se dizer politizar) signos opressores”(MONTEIRO, 1997,p. 27).

Nesse sentido, a Nuvem Cigana aparece como um dos ícones da cultura marginal nacional, não apenas por sua atuação material e institucionalmente fora dos padrões oficiais, mas por apresentar uma postura consciente ao se posicionar dessa forma. Um posicionamento consciente e ativo frente às possibilidades que se ofereciam. Transgrediu a partir de dentro, afirmando uma diferença. Apresentou uma concepção de interferência política através da poesia que se diferencia do modo de atuação idealizado pelo CPC, na década de 60. Conseguiu com um modo não-panfletário contracultural de se fazer política “agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos” (ROSZACK, 1972, p.15). Ou seja, poesia e contracultura em articulação, uma apropriação mútua funcionando como prática transgressora. Pois, “não podemos ignorar que a contracultura chegando ao Brasil em tempos ditatoriais torna-se para nós um fenômeno muito específico, com maior caráter transgressor do que numa sociedade democrática” (MEDEIROS, 2004,p.30). Sua importância é tamanha que sempre que se fala em poesia dos anos 70 os nomes que em seguida aparecem são exatamente os de Chacal, Charles, Ronaldo Santos etc.

Chacal memorialista

De todos os nomes citados anteriormente, Chacal é sem dúvida um dos mais fortes. Foi o que mais publicou, -ao todo 13 livros de poesia- participou debates posteriores, foi objeto de pesquisas, enfim se consolidou enquanto poeta. Ronaldo Santos diz: “Chacal certamente foi, de todos nós, o que mais assumiu a ideia de ser poeta. Continuou editando, trabalhando diretamente com isso” (COHN, 2007, p.138).

Um dos principais fatos para tal representatividade surge já na década de 70. Trata-se do texto “-Chacal-(carta sobre um jovem poeta)” escrito por Waly Salomão-na época, assinando Wally Sailormoon-, publicado na “Geleia Geral”, coluna de Torquato Neto que figurou no *Última Hora* entre 1971 e 1972.

Naquele momento, a coluna funcionava como um veículo de manifestação dos “marginais”, principalmente pelo fato de Torquato, assim como Waly, serem considerados por muitos dos poetas marginais como o “passado mais recente da poesia marginal” (PEREIRA, 1981, p.80), muito por conta de suas atividades em meio ao experimentalismo tropicalista do final dos anos 60. Assim, esses poetas letristas já contavam com bom reconhecimento em meio à chamada cultura marginal²². Com isso, o espaço dedicado a Chacal nessa coluna, pode ser visto como uma forma de legitimação, espécie de apadrinhamento do poeta por parte dos marginais atuantes.

No referido texto que data de 1972, Waly aborda o livro *Muito Prazer*, o primeiro de Chacal. Waly celebra o surgimento de um novo poeta que “sabe brincar bonito”, tecendo elogios para o então jovem Chacal, apontando traços que destoam daqueles que comumente são levantados quando se trata da produção da poesia marginal. Vejamos uma parte:

Muito Prazer tem presente, antes de tudo, uma ideia de livro, uma estrutura de livro (apresentação, dedicatória “para corações apaixonados” indicação da coleção em que o volume está inscrito, os textos e por fim o “obrigado pela tensão dispensada”).

²²O que chamamos de cultura marginal abrange aqueles que “não se encaixavam no modelo oficial de cultura brasileira nem nos quadros revolucionários de esquerda (principalmente a esquerda organizada dos partidos e militâncias)” (COELHO, 2010, p.175) Nesse sentido, estar à margem não significa um ato de desistência ou de fraqueza, mas uma opção consciente, uma tomada de posição estratégica. Assim a “cultura marginal apareceu como produto de um grupo atuante e passou a fazer parte dos debates intelectuais. Na postura marginal, esse grupo vislumbrava uma posição estratégica de (não) inserção, participando ativamente de nova configuração no campo cultural brasileiro” (COELHO, 2010, p.205).

-CHA-CAL- começa pelo começo: Primeiro eu quero falar de amor-ele escreve poesia com o prazer da descoberta das coisas, sabe brincar bonito (...)

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, 1982, p.231).

Ou seja, já tínhamos Chacal como o nome mais representativo da Nuvem Cigana, inclusive no entender dos próprios componentes do grupo, agora o temos como um dos mais representativos da geração, assegurado pela autoridade de Waly Salomão em um espaço de importância como a "Geleia Geral". Dessa forma, além de ser protagonista de um grupo, como vimos, é protagonista de toda uma geração, "portador duma nova sensibilidade" (SALOMÃO, 1982, p.231). São essas características do poeta que vão nos permitir tratá-lo como memorialista, o que abordaremos mais adiante. Lembrando que não há nenhuma indicação explícita em seu livro que nos aponte para tal interpretação. Não há um subtítulo ou prefácio que classifique claramente a obra como um livro de memórias.

Voltemos ao início de nosso trabalho e nossa tentativa de "estabelecer os traços configuradores de uma modalidade narrativa que, apesar de suas características particulares, mantém afinidades com outras modalidades vizinhas" (MIRANDA, 2009, p.25). Diferenciávamos a postura de um autobiógrafo e a de um memorialista. Dizíamos que ao contrário do empreendimento autobiográfico, calcado na história individual e na formação de uma personalidade, o gênero memorialístico abre considerável espaço para a ambiência histórica, cultural e política do grupo no qual o autor se insere. É como já dissemos a articulação da história de uma singularidade e de uma época, a oscilação entre a observação e o protagonismo. Percebemos em "taxiando" uma ideia disso:

um carro me esperando para a grande jornada para dentro de minha memória em busca de mim. quem é eu? quem sou mim? um-motor-

ligado. a porta do carro fecha. o motor acelera. o carro parte[...]outros motores riscam o asfalto da noite.outros seres empreendem a jornada(CHACAL, 2010, p.9).

Nessa passagem encontramos indício do funcionamento das memórias. A viagem de Chacal é acompanhada de “outros motores que riscam o asfalto da noite”. Esses motores riscando o asfalto são as personalidades com as quais partilhou sua história, seu trajeto e os acontecimentos que presenciou. Não teremos unicamente a retratação de uma experiência pessoal, mas de todo um nicho no qual o autor está inserido. No caso de Chacal podemos falar em nichos, pois são quarenta anos rememorados em *Uma história à margem*, podendo inclusive ser divididos em décadas. Exemplo: anos 70: poesia e cultura marginal. Anos 80: Circo Voador e Asdrúbal Trouxe o Trombone. Anos 90: a formação do CEP 20.000. Para exemplificar vamos ao que ele nos fala sobre o Asdrúbal, grupo teatral

O Asdrúbal era um grupo extremamente competente, cheio de entusiasmo. Mas era acima de tudo um grupo experimental. Assim como experimentava em cena a vida como ela era-a identificação total ator-público-personagem abria espaço para a imaginação do público, fazendo teatro como se fosse rock,circo, a própria vida-, experimentava também na forma de produzir distribuir os lucros de um espetáculo, experimentava na forma de viver e se relacionar com o outro[...]Tive a grande fortuna de pertencer a esse grupo. O que aprendi, as delícias e demências do coletivo trago comigo pra sempre com muito carinho e gratidão (CHACAL, 2010,p. 99).

Na mesma toada de nosso exemplo, Chacal dedica espaço para análise e compreensão do representou cada um dos momentos citados. É possível entender melhor sobre como se dá essa construção, essa divisão da estrada com outros motores com a passagem a seguir.

Eu tinha 21 anos e o *Muito prazer* lançado. E tive a chance de viver aquele momento em que as vanguardas ainda duelavam em várias frentes contra o rolo compressor da indústria cultural, apoiado por políticas do governo que apostavam suas fichas num cinema, numa música, numa arte para o mercado, despontencializando o

experimental. Torquato se matou por conta disso, depois de uma reunião com editores.

Sua coluna na *Ultima hora*, “Geleia Geral”, foi até o fim o reflexo dessa tensão. Força para as vanguardas, o tropicalismo, a cultura subterrânea, o Super-8 e crítica pesada aos vendilhões do templo e à caretece em geral (CHACAL, 2010, p.32).

Não é preciso explicar muito. Chacal nos traz o ano de 71, Torquato Neto e sua “Geleia Geral”. Reparemos como, apesar da marca da primeira pessoa o “eu” sai de cena, cedendo um espaço a todo um contexto da época- inclusive já citado em nosso trabalho. Para destacar mais o funcionamento desse processo no qual o contexto é colocado em evidência em detrimento do “eu”, cito outra parte. Dessa vez o autor fala sobre a Nuvem Cigana. É bom ressaltar que temos sempre o olhar de quem realmente vivenciou tudo aquilo, um olhar afetivo e não a visão de um analista distante e frio.

A Nuvem Cigana foi, sem dúvida, um grupo de pessoas inquietas, libertinos, libertários. Insatisfeita com a tradição, família e propriedade, escola igreja e forças armadas, resolveu lutar. Com que armas? Com poesia, fantasia e carnaval. No Charme da Simpatia, bloco de carnaval da Nuvem, não eram músicos, poetas e foliões solamente. Era tudo isso e muito mais. Eram parceiros na vida, no jogo, na bola e no copo. Eram bárbaros que se agitavam em período de taciturnos (CHACAL, 2010, p.82).

Vemos que o tom é de crítico e legitimador, ao trazer os holofotes sobre o grupo com o objetivo de persuadir as pessoas a assimilarem seu ponto de vista. Ainda em suas palavras: “fora da Nuvem Cigana, o mundo parecia um remanso, onde as águas mais paravam que fluíam” (CHACAL, 2010, p.57).

Continuando com o intuito de demonstrar e deixar bem nítida a forma como o memorialista trabalha e constrói seu texto, vemos a seguinte passagem:

A poesia conseguia escapar das torres onde meia dúzia de iniciados a teimam em aprisionar e desfilava linda, leve e solta pela avenidas com seu carnaval rutilante . Ela voltava para o lugar de onde nunca devia ter saído da boca e da vida das pessoas (CHACAL, 2010, p.65).

Como participante e experienciador ativo das artimanhas, Chacal adquire uma vez mais tom de crítico, e analisa com ar de legitimação, com sua voz como autoridade para falar sobre o assunto, afirmando as ações do seu grupo.

Seja na distribuição de mão em mão, seja no boca a boca da divulgação, seja no corpo a corpo das artimanhas, a poesia recuperou sua fala, saiu do escritório, da sala, e foi pra rua. A poesia não era mais uma voz invisível e inaudível escondida num livro. A poesia passou a ser experiência vital, expressa nas artimanhas (CHACAL, 2010, p.78).

Alguns retratos de personagens marcantes do cenário da poesia marginal ganham espaço em sua lembrança um deles é Cacaso:

Cacaso partia de uma poesia mais sombria em direção à luz modernista, com seus achados e humor desconcertante. Grande parodista, dialogava muito com a tradição poética brasileira e tinha um ritmo muito preciso. Não foi à toa que depois se tornou requisitado letrista. Creio que o jeito mais descompromissado com a tradição literária que eu e Charles estávamos trazendo via Oswald, tropicalismo e *beats* fascinou o professor [...] Logo, logo fiz contato com Cacaso. Ele era professor na PUC, um doce tuxaua, com seu cabelo liso, preto, nas costas, sandálias e bolsa de couro a tiracolo e óculos de aros redondos, como um Lennon caboclo. Eu, aluno da ECO, onde davam aula Heloísa Buarque de Hollanda e Abel Siva, também era cabeludo e inexplicável. Tramamos juntos a coleção Vida de Artista, com livros de Luís Olavo Fontes, Carlos Felipe Saldanha, Eudoro Augusto, um dele e um meu. O carimbo da coleção era um balão na atmosfera (CHACAL, 2010, p.46-47).

O *Almanaque Biotônico Vitalidade* obviamente tem seu espaço e, assim como fez ao tratar da Nuvem Cigana, Chacal adquire tom de crítico, um crítico que possui uma privilegiada visão interna, abordando o surgimento do *Almanaque*, destacando sua singularidade, força e diferença, frente ao procedimento adotado por outras coleções.

Após o sucesso dos livros lançados, especulava-se a próxima atração. A diretoria achava que o livro jogava muito foco no poeta e o grupo ficava na neblina. [...] A opção da Nuvem naquele momento foi criar uma revista. Ou melhor, um almanaque que reunisse trabalhos de vários artistas do grupo e do entorno, que não podiam esperar mais. Eram fotógrafos, desenhistas, arquitetos, sambistas, uma plêiade fulgurante. Um almanaque que desse voz à galera e elevasse o nome

da Nuvem Cigana. Foi assim que surgiu o *Almanaque Biotônico Vitalidade*. [...] E com a verve indolente dos que fingem que vão para um lado e vão para o mesmo, com a malemolência de um passista de São Carlos, os trabalhos foram chegando. Longe da poética engajada de um Violão de Rua, uma poética de intelectuais abismados com a miséria do povo, nosso drible era nossa própria vivência, a rua, a boêmia, o carnaval. A vida pulsando nas artérias da cidade. O reflexo disso devia estar no almanaque. E ele estava sendo gerado no ventre da Nuvem (CHACAL, 2010, p.56).

A controversa antologia *26 poetas hoje* organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1976 não poderia ficar de fora do empreendimento memorialístico de Chacal. O poeta tece elogios e ressalta a importância da publicação. No entanto, não poupa ressalvas.

A poesia marginal era muito mais comentada que lida, na verdade. A antologia vinha pra tentar resolver em parte essa deficiência. O livro era bem cuidado, apesar da capa inexpressiva. Havia fotos dos poetas com um mínimo currículo. A minha parecia a de um beato. Ronaldo Santos, poeta da Nuvem, se recusou a entrar. Achava que marginal era marginal e devia publicar fora do esquema oficial. Talvez estivesse certo. Mas nós, atormentados, atrás de holofotes, de ampliar nossos escassos leitores, topamos e estávamos dentro. Bernardo, Charles e eu da Nuvem Cigana [...] Toda antologia é um recorte pessoal, e a poesia marginal, apesar da ausência de um estatuto, de um manifesto, tinha algumas características dentro da sua imensa abrangência. Heloísa dizia ser uma poesia discursiva, em tom coloquial com um modo de produção e distribuição artesanal e independente. Helô chegou perto, embora essa definição, em parte, também pudesse se remeter ao Modernismo. Com toda sua experiência acadêmica esqueceu o que para mim foi a marca maior da poesia anos 70: a presença acintosa do corpo (Essa era uma característica muito mais forte no pessoal da Nuvem. A confusão é que quando falo em poesia marginal, eu falo Nuvem Cigana, que também era um grupo maior que cinco poetas publicados por ela). Poesia marginal, para mim, é algo muito abrangente e indefinido. [...] Em sua antologia fica parecendo que poesia marginal se define pelo não. O que não era poesia visual o que não era linguagem culta. O que não era poesia engajada do CPC. (CHACAL, 2010, p.77-78)

Percebemos que Chacal mantém opiniões sobre a antologia de Heloísa, aproveitando-se de sua posição como memorialista para repetir suas críticas à

publicação. É uma forma de creditar para si o poder de falar por e sobre essa geração, não deixando que a crítica corrente prevaleça.

Os ambientes pelos quais o poeta circulava são apresentados com o mesmo afeto com o qual faz o retrato dos personagens que marcaram sua trajetória. Destacamos sua descrição do Píer:

Ali levava meu Muito Prazer para circular. Ali se podia encontrar Gal, Waly, Zé Simão, Cazuza, Marina, Scarlet Moon[...] O Píer foi o berço da contracultura no Rio. O que chegava de fora era imediatamente discutido: cinema, moda, poesia. Sexo, drogas, rock and roll. Ali tudo podia. O que representasse um mínimo de sinal de pensamento e atitude conservadora era taxado de careta, olhado de viés (CHACAL, 2010, p.35).

Nas passagens citadas Chacal adota um posicionamento, uma postura para relatar sua experiência. Sua notoriedade o permite falar por essa geração, tendo em vista todo prestígio que possui em relação a esse assunto. O que nos lembra Jean-Louis Jeannelle e seu conceito de mandato memorial.

Voltando mais uma vez: vimos que Jeannelle dividiu em três categorias alguns subgêneros das escritas de si são elas: “Vidas refletidas”, “Vidas abaladas” e “Vidas memoráveis” ou “Vidas maiúsculas”. Como já dissemos, o teórico designou as memórias como “Vidas memoráveis” ou “Vidas maiúsculas”. Outro aspecto que para Jeannelle define esse subgênero como tal é a existência de um mandato memorial, que dá ao memorialista o direito de poder falar em nome dos outros. “Um mandato repousa num processo de delegação ou de procuração pelo qual um indivíduo recebe o poder de fazer alguma coisa em nome de seu mandante” (JEANELLE, no prelo). Consiste, portanto, na transmissão a outro a possibilidade agir em seu lugar. No caso das memórias e do funcionamento do mandato memorial o autor é igualmente mandatário e mandante. De um lado é mandatário pelo poder recebido por conta de suas funções

exercidas, daquilo que testemunhou ao longo de sua vida e de suas ações passadas. De outro é “mandante, junto à comunidade (presente e por vir) à qual se dirige e à qual confia a memória de sua existência” (JEANELLE, no prelo). Ou seja, no mandato memorial vemos uma espécie de contrato simbólico do qual o memorialista se vale para reconstituir um passado vivido com os membros de sua geração. Outro ponto já destacado que resgatamos aqui é fato de que nas memórias o autor se dirige a um grupo social ou comunidade nacional. Não se trata de um diálogo entre duas subjetividades como em uma autobiografia, na qual temos um mecanismo de identificação em que autor se dispõe a ser analisado ou julgado e leitor “mais activo (torna-se psicólogo ou inquiridor)” (LEJEUNE, 2003, p.50). Agindo de outra maneira,

O memorialista escreve porque ao longo de sua existência assumiu uma responsabilidade (tirada de sua existência política, profissional ou de acontecimentos que pôde observar) destinada a ser por sua vez confiada a coletividade à qual ele pertence- e mais além, a um público que se confunde com a posteridade (JEANELLE, no prelo).

Fazemos uma pequena observação: quando Jeanelle se refere a “Vidas maiúsculas” não pretende dizer que as memórias são reservadas unicamente àqueles que exercem/exerceram o poder como políticos ou militares. Segundo ele, qualquer pessoa pode se dedicar a elas, com uma condição: “considerar seu passado como que atravessado por uma linha de força que o autoriza a confiar sua vida à memória dos membros de sua comunidade” (JEANELLE, no prelo).

Entendemos *Uma história à margem* como um livro de memórias. Chacal atua como um memorialista e adquire esse poder simbólico do qual viemos falando por sua representatividade, suas ações no passado e por aquilo que presenciou ao longo de sua vida, enfim todas as condições apontadas ao longo de nosso texto. Dizemos que Chacal é um marginal canônico, por isso, tem um mandato memorial. Escreve, com

propriedade, porque tem o mandato em mãos. Fala-nos a partir dessa posição, a partir de sua notoriedade, da experiência de vida adquirida e de seu privilegiado olhar interno, sabe desses acontecimentos, pois estava “dentro” deles. Esse é o lugar de sua enunciação. Amparado por tal situação narra o passado compartilhado com os seus pares- os “outros motores riscando o asfalto da noite”. Ao mesmo tempo faz com que sua história se confunda com a de sua geração, em especial a história da poesia marginal.

Ao adotar a postura de um memorialista e reconstruir seu trajeto que passa por pontos importantes da história cultural brasileira, fica a pergunta: Chacal estaria atuando como um intelectual?

Para tentarmos responder, vamos, antes, ao que Edward Said nos diz sobre o papel público de escritores e intelectuais:

No uso cotidiano e idiomas e culturas com os quais estou familiarizado, o escritor é uma pessoa que produz literatura- isto é, um poeta um romancista ou dramaturgo. Acredito que, de modo geral, é verdadeiro que em todas as culturas escritores tenham um lugar separado, talvez até mesmo mais honroso, do que os intelectuais; a aura de criatividade e uma quase sublime capacidade pela originalidade (muitas vezes profética em escopo e qualidade) é prerrogativa dos escritores, de forma que não se aplica, em absoluto, aos intelectuais, os quais com relação à literatura, pertencem à classe levemente desprezível e parasítica dos críticos. Entretanto, no início do século XXI, o escritor segue assumindo cada vez mais atributos opositoristas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento, além daquele de dar voz à oposição em disputas contra a autoridade. Sinais da mescla de um ao outro(SAID, 2003,p.29).

Lendo a passagem acima, retificamos a pergunta: enquanto escritor, ao nos apresentar suas memórias, de que forma Chacal estaria (se estaria) atuando como um intelectual?

Em “Representações do Intelectual” Said propõe como ideia principal o fato de que o intelectual não deve se comportar como um indivíduo isolado, recluso em

ambiente acadêmico, como o intelectual tradicional definido por Gramsci. No entender do crítico, o intelectual deve ser alguém que ocupe um espaço, exerça uma intervenção pública. Ele nos diz:

Quero também insistir no fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia para (e também por) um público (SAID, 2005, p.25).

O que nos traz a outra categoria de intelectuais, também definida por Gramsci, os intelectuais orgânicos.

Gramsci acreditava que os intelectuais orgânicos estão ativamente envolvidos na sociedade; isto é, eles lutam constantemente para mudar mentalidades e expandir mercados; ao contrário dos professores e dos clérigos, que parecem permanecer mais ou menos no mesmo lugar, realizando o mesmo tipo de trabalho ano após ano, os intelectuais orgânicos estão sempre em movimento, tentando fazer negócios (SAID, 2005, p.20).

Dito isso, Said chega à seguinte conclusão acerca da figura do intelectual:

No fim das contas, o que interessa é intelectual enquanto figura representativa- alguém que visivelmente representa um certo ponto de vista ,e alguém que articula representações a um público, apesar de todo tipo de barreiras. Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos com vocação para arte de representar, seja escrevendo falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade (SAID, 2005, p.27).

Tendo em vista o pensamento de Said, com o conceito de intelectual alargado, não sendo aquele tradicional “homem de letras” erudito, voltamos a nossa questão: Chacal estaria atuando como um intelectual ao escrever suas memórias?

Nossa resposta: de certa forma, sim. Observando cada característica levantada por Said, percebemos que boa parte delas são possíveis reconhecê-las na postura de Chacal.

Como já foi dito até aqui as memórias consistem em expor todo um contexto de uma época, sua ambiência cultural, política e histórica, paralelamente à construção de um eu. Ao adotar tal postura, Chacal representa um porta-voz de uma geração, não permitindo que determinados acontecimentos se percam, afirmando a história e a importância dos momentos que presenciou e vivenciou, assumindo um papel público e uma responsabilidade de não deixar se esvaír seu olhar interno. Parte de sua experiência no cenário contracultural para nos relatar tal ambiente e legitimar não só sua participação como a dos movimentos ao seu redor, reconstituindo o passado vivido com os membros de sua geração e os acontecimentos que pôde observar e experienciar.

Uma questão de margem

Dissemos que ao adotar a postura de um memorialista, Chacal faz com sua história se confunda com a de sua geração. Temos Chacal e poesia marginal em relação de equivalência como o próprio título *Uma história à margem* nos sugere. O que seria o marginal? O que significa estar à margem?

Temos como ideia corrente que a figura do artista como marginal surge da progressiva perda da estabilidade social e financeira que a atividade artística propiciava através de sua relação com o mecenato até consolidar a Revolução Burguesa. É no século XIX que o modelo de artista fora dos padrões se prolifera. Gauches, dândis e flâneurs definem os traços do artista maldito ao renegarem os cânones de sua arte e sua sociedade.

Além disso, o advento das cidades industriais contribuiu para que o marginal passasse a ser, no campo das artes, o simulacro dos marginais sociais. Vidas desregradadas, boêmias e envoltas em drogas, homossexualismo e alcoolismo definiam o perfil de muitos desses poetas, escritores, pintores e dramaturgos

do século XIX que moldaram a imagem do artista maldito, anti-herói ou marginal (COELHO,2010,p.198).

Outro aspecto que vai definir o artista marginal é a busca por um isolamento estético estratégico e, conseqüentemente, uma não participação ativa no chamado *mainstream*.

Mais uma forma de marginalidade aparece através da não participação material e institucional que caracterizou algumas formas de produção nos anos 70 no Brasil. Uma maneira de escapar do padrão oficial de cultura representado pelo binômio Estado-indústria oferecido pela ditadura. Aspecto já citados por nós.

A questão da intencionalidade estratégica é mais um traço constituinte- talvez o mais forte -do artista marginal. Ela consiste no fato de o artista se assumir, tomar uma posição e atuar de maneira marginal diante do mercado consumidor e das práticas culturais vigentes. Nos anos 70, ela aparece como

Um posicionamento consciente e ativo, uma decisão de um grupo expressivo de artistas e intelectuais em direção ao rompimento com certas bases de produção cultural brasileira que, em algumas áreas estavam sendo transformadas em lugares comuns do conservadorismo militarista e de classe média (COELHO, 2010, p.200).

Temos a concepção do marginal como outsider e maldito, marca do século XIX. O marginal que se isola material e institucionalmente e o marginal que posiciona estrategicamente e de forma consciente, buscando afirmar a diferença de sua prática artística frente ao sistema em atitude crítica e de oposição.

Perguntamos: até que ponto Chacal é um marginal? Lembramos que ao abordarmos a Nuvem Cigana, apontamos para seu status marginal não somente se referindo à questão do isolamento material e institucional, com os livros produzidos e distribuídos por conta própria, entendemos também como uma tomada de posição

consciente, estratégica e intencional, representando uma forte atuação no cenário contacultural nacional. Uma interferência a partir de dentro com um modo não-panfletário de atuar politicamente através da poesia, com um discurso próprio que pode ser entendido como discurso marginal.

Discurso marginal é aquele que se exerce nas franjas, ou nos limites do discurso cultural dominante e que dele se serve, apropriando-se de seus recursos lingüísticos com todo aparato simbólico e imagético de que esse discurso dispõe enquanto produtor de significado. Ademais, através de estratégias que lhes são próprias, o discurso marginal estabelece uma positividade antagônica ou refratária em relação ao discurso dominante de origem (GOMES, 2010,p. 89).

Chacal, ao ter sido importante integrante desse grupo, tem seu nome diretamente associado ao *status* de marginal. Mesmo com o passar dos anos, ele consegue manter essa ligação, ser sinônimo de poesia marginal. A publicação de suas memórias consiste em um esforço pela manutenção desse status que tende a se perder com o tempo. Ele vê uma necessidade de rememorar sua trajetória, contar suas histórias e apresentá-las para as novas gerações, garantindo a manutenção do elo Chacal-poesia marginal, mesmo que já não apresente exatamente a mesma postura adotada no início de sua carreira.

CHACAL ANTROPÓFAGO

Alguma antropofagia

O início do século XX é marcado pelo surgimento das vanguardas europeias: Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo etc. Cada uma delas apresentando traços bem específicos. Na busca por um máximo distanciamento relativo às tradições e convenções do passado e seguindo uma onda de invasão, por parte do chamado exotismo etnográfico, em museus e ateliês, cada vanguarda, ao seu modo, apresenta uma

inclinação em adotar o primitivismo como uma de suas temáticas, já “que faz parte das regras do jogo dos grupos aos quais se atribuiu tal designação de provocar o choque em seus leitores ou espectadores” (ROUANET, 2011, p.171).

Dentro de tal cenário, o Modernismo brasileiro, também ao seu modo, sem reeditar diretamente nenhuma forma europeia, não passa indiferente, ao ter o primitivismo como um tema central em seus principais manifestos, especificamente o Pau-Brasil e o Antropófago. Pode-se dizer que o nosso Modernismo, especialmente com a figura de Oswald de Andrade, significa uma espécie de conexão- uma vez que nunca foi negada a influência externa²³- e, ao mesmo tempo, diferença-dada sua potência inventiva- em relação às vanguardas europeias.

Para Oswald de Andrade, sobretudo, era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e elaboração mítica, que formavam depósito psicológico e ético da cultura brasileira (NUNES, 1979, p.25).

Visto isso, antes de abordarmos propriamente o Manifesto Antropófago, achamos que é válido um recorte sobre Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

Lançado em 1924, por Oswald de Andrade, após a famosa viagem a Minas Gerais, ao lado de Blaise de Cendrars—citado nominalmente no manifesto— que resultaria na “descoberta do Brasil”, dedicada ao mesmo Cendrars, no livro *Pau Brasil*, de 1925²⁴; o Manifesto da Poesia Pau-Brasil apresenta como grande proposta a criação de uma poesia de exportação, calcada em uma conciliação da cultura nativa com

²³ O Surrealismo e nomes como Montaigne, Rousseau e Freud aparecem no Manifesto Antropófago como claras influências.

²⁴Na edição original de *Pau Brasil* aparece “A Blaise de Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”

uma cultura erudita renovada. Para seguir tal caminho, temos a proposição de uma junção entre a escola e a floresta.

Temos a base dupla e presente- a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegar” e de equações. (ANDRADE, 2011, p.65).

Oswald aponta para uma harmonia resultante de um encontro entre a cultura nativa e a cultura erudita, ou seja, uma terceira, um ajuste, uma síntese, procedente da assimilação entre uma e outra. Vemos que Oswald “reconhece uma situação cultural tensionada, dela tirando partido” (GOMES, 2011.p. 415), na tentativa de resolução do impasse dessas diferentes heranças. Tudo isso como uma proposta para escaparmos das dicotomias presentes nos debates acerca da cultura no país.

Além disso, o Manifesto se constitui como “um caleidoscópio de intenções e intuições” (SILVA, 2009, p39), composto de exaltações e ataques. Do lado das exaltações, temos como mote a originalidade nativa e sua capacidade de *ver com olhos livres*, simbolizando não uma ingenuidade, mas um imperativo para que a visão liberte-se de categorias centralizadoras não satisfatórias e busque uma interpretação da realidade brasileira de forma que possamos dar conta de nossas contradições. “O contra peso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2011, p.66). De outro lado, como principais alvos dos referidos ataques, aparecem a igreja católica, a gramática oficial, o discurso histórico, o bacharelismo entre outros. “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel” (ANDRADE, 2011, p.60).

Enfim, percebe-se no manifesto de 24 um projeto para uma grande mudança tanto no pensamento quanto na produção literária brasileira. Assim, pode-se encontrar

no Manifesto da Poesia Pau-Brasil aspectos que, de certa forma, serão intensificados no Manifesto Antropófago. Em resumo, já no manifesto de 24, percebe-se a antropofagia estado embrionário. Como nos diz Haroldo de Campos: “para o olho crítico estes dois textos oswaldianos foram uma peça única, o segundo contido fundamentalmente no primeiro” (CAMPOS, 1976, p.57).

Em 1928, através do Manifesto Antropófago, a antropofagia surge como pensamento que tem como influência a prática dos índios tupis, na qual o ato de devorar o outro era acompanhado da absorção de suas qualidades. Oswald transporta essa prática para o âmbito cultural trabalhando a questão da apropriação das qualidades com a proposta de reabilitar o homem primitivo que, através de uma operação antropofágica, é capaz de devorar a cultura do outro e transformá-la em própria, compreendendo o outro, como algo que deva ser incorporado e não rejeitado. Ao dizer: “só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 2011, p.67), aponta para a “constituição de um eu-brasileiro produzido na devoração de toda e qualquer alteridade” (ALMEIDA, 2002, p.67).

No manifesto de Oswald a antropofagia também se apresenta como um diagnóstico e como um tratamento, convidando a “*intelligentsia* brasileira a repensar o modo de relação com o antigo colonizador” (NASCIMENTO, 2011, p.334). Como diagnóstico aponta a sociedade brasileira como vítima de um trauma, ocasionado pela repressão colonizadora. Como tratamento propõe uma reação, uma rebeldia contra os tabus visando à realização de um desrecalque cultural, em busca de uma “realidade sem complexos, sem loucuras, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2011, p, 74). Nesse ato de rebeldia, os alvos são as instâncias símbolo do domínio europeu, geradoras do nosso recalque. Por sua vez, as armas são nossos símbolos míticos. Temos, por exemplo, de um lado Vieira, Ancheita. De outro,

Guaraci e Jaci. Temos um ataque, uma projeção desses sobre aqueles. De forma que, na operação antropofágica, pregada por um dos seus mais famosos ditos, “a transformação permanente do tabu em totem” (ANDRADE, 2011, p.69), tenhamos o desrecale.

Assim se delinea o Manifesto Antropófago: avaliando “os estragos de nação que se perdera em modelos culturais impostos” (GOMES, 2010, p.47) e buscando superar os problemas causados pela presença repressora do colonizador. Deixemos Oswald falar:

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração dos direitos do homem [...] Contra o Padre Vieira, autor de nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel, mas sem muita lábia. Fez o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia (ANDRADE, 2011, p.68-69).

Oswald inverte o ângulo de visão, modificando o curso das influências e condicionando a nós, povos do novo mundo, papel decisivo e central nas transformações ocorridas em todo o planeta.

Com esse golpe a revolução caraíba se torna maior que todas as revoluções, “a vanguarda de todas as vanguardas” (NUNES, 1979, p.35). Assim, trabalhando com uma revisão do mundo não europeu, desconstruindo a história dada, *reivindica* o direito de narrarmos nossa própria história e construirmos nossas próprias imagens. Em vez de sermos falados, adquirimos voz. De objeto do enunciado, passamos a sujeito da enunciação²⁵. Com isso “Oswald propõe desinverter o que ficara invertido com a chegada do português” (GREENE, 2011, p.214). Uma vez que: “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 2011,

²⁵Um dos grandes lemas do manifesto: “tupy or not tupy, that is the question”, é em si um ato de canibalização que representa a dúvida shakespeariana no plano de um sujeito antropófago, que agora é dono de sua própria história (SCHWARTZ, 2011, p.255-256)

p.72) Partindo disso, seríamos uma espécie de utopia realizada. Tudo que a Europa estaria procurando, já tínhamos aqui. “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro” (ANDRADE, 2011, p.70). Todo esse processo nos habilita a ser o motor em direção ao *matriarcado de Pindorama*.

Apontado como traço característico dos textos oswaldianos, chegando a ser complicada a separação entre sério e o irônico em suas obras, o humor também aparece com sua força no Manifesto Antropófago.

Seguindo seu estilo, Oswald espalha pelo manifesto brilhantes ditos cômicos. “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 2011, p.69). Dentro dessa postura, “na antropofagia, Freud é brasileiro e a utopia já foi alcançada. No caldeirão, tabus foram transformados em totens pela alegria e a felicidade do saber primitivo e local” (JACKSON, 2011, p.436). Ou seja, o humor também funciona como uma ferramenta de inversão do ângulo de visão e contribuindo como tratamento para o diagnóstico dado.

Dentro desse aspecto, a antropofagia aparece como uma ferramenta para se repensar não só as questões referentes à produção de arte e cultura brasileiras, mas principalmente a sempre problemática questão da identidade do brasileiro, possibilitando novas alternativas na busca por compreender e afirmar essa arte, essa cultura, essa identidade, a partir de outros procedimentos, que não os adotados pela visão europeia centralizadora e generalizadora. Nesse sentido, Oswald traz a ideia de escaparmos das dicotomias presentes nos debates acerca da cultura no país e “atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante” (ANDRADE, 2011, p.75).

Com o passar do tempo a antropofagia adquiriu diversos tratamentos e releituras. Dentre todas, destaca-se a feita pelo tropicalismo, no final dos anos 60, ao incorporar

elementos da indústria cultural a aspectos da cultura brasileira, rompendo com os limites e fronteiras existentes entre diferentes espécies de linguagens, nos mostrando que há convívio e criação entre heterogêneos.

A antropofagia afirma uma mistura, potente e criadora, que não obedece a hierarquizações culturais e que esteja sempre em deslocamento, mutação, pois “deslocar e transfigurar são os movimentos básicos da antropofagia como operação cultural” (SILVA, 2009, p.1138).

Deve-se entender a antropofagia não como um mero processo de colagem ou uma assimilação indiscriminada, “antropofagia nada tem a ver com a frouxidão do ecletismo, com a indistinção do gosto alimentar” (MONTEIRO, 2010, p.118), mas como um processo criterioso que necessita de um rigor com o qual se escuta e afirma a alteridade. Dessa forma, “o critério de seleção pra o ritual antropofágico na cultura não é o conteúdo do sistema de valor em si, mas o quanto e funciona com o que funciona, o quanto permite passar intensidades e produzir sentido” (ROLNIK, 1998, p.6). Ou seja, a antropofagia não se configura como uma questão sobre o que devorar, mas o como e o porquê devorar.

Deixamos claro que o objetivo aqui realizar uma brevíssima exposição do conceito oswaldiano, um pouco da voz do Manifesto Antropófago. Ciente da dificuldade, sabendo que “a antropofagia é irreduzível à análise e ao conhecimento” (NASCIMENTO, 2011, p. 334), tentou-se extrair ao menos pontos-chave que estruturam o rico texto de Oswald de Andrade. Dito isso, cito Benedito Nunes:

Nenhuma exposição do conteúdo do Manifesto Antropófago, que é o avesso do discurso lógico pode compensar a faltadas imagens e dos trocadilhos que nos dá seu texto, cheio de intuições penetrantes (NUNES, 2011, p.23).

Chacal antropófago

Vimos até aqui apontando traços que compõem o Chacal memorialista. No entanto o que fizemos foi demonstrar como se dá a retratação de acontecimentos testemunhados pelo autor. O que intentamos agora é apresentar de que forma, através de sua postura como memorialista, nosso autor nos traz sua formação como artista, suas transformações ao longo da trajetória rememorada em *Uma história à margem*.

Como um dos grandes interesses das narrativas pertencentes a escritas de si consiste em captar de que modo cada autor constrói seu mito pessoal, temos uma hipótese: entendemos que Chacal se apresenta, ao seu modo, como um antropófago em termos oswaldianos. Vamos entender aqui a antropofagia, talvez em seu sentido mais forte, que é um modo de se posicionar, para que se favoreça o encontro com o outro e para que se saia transformado desse encontro, o que não significa a destruição do outro, mas engoli-lo:

de modo que partículas do universo desse outro se misturem as que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química se produza uma verdadeira transformação (ROLNIK, 2000, p.453).

Ou seja, uma capacidade de entrar em comunhão como outro. Por isso as memórias aparecem como um meio propício para reevocar o passado e expor de que maneira ele veio tronando-se o que é. Como dissemos, Chacal nos traz sua trajetória, o caminho que é percorrido é marcado pela devoração, a mutação, exposição ao outro.

Um dos principais fatos narrados por Chacal que têm a característica do antropófago vem de sua viagem à Londres, onde presenciou uma apresentação do poeta *beat* Allen Ginsberg. Nesse momento já havia lançado seus dois primeiros livros *Muito*

prazer e Preço da passagem nos anos 71 e 72 respectivamente. Vamos ao relato do poeta.

Outro espetáculo magnífico foi um festival de poesia no Quenn's Elizabeth Hall às margens do Tâmsa [...] Fiquei espantado quando entrei e vi um teatro moderno com mil lugares totalmente lotados. Não podia imaginar que um espetáculo de poesia pudesse ter tanto público. E foram entrando os poetas. Todos como mesma empostação, o mesmo paletó, a mesma gravata, lendo seus textos formalmente. Até que chamam Allen Ginsberg. O papa da poesia beat entra com um macacão jeans, perna engessada, muleta, braba desgrenhada e se põe a vociferar, gargalhar a uivar no micro fone. Era uma ousadia completa dentro daquele ambiente [...] Como eu sabia muito pouco inglês, prestei a atenção na gloriosa performance. Pensei que, se um dia eu falasse poesia ao vivo, teria que ser com aquela dicção (CHACAL, 2010, p.45).

Vemos uma declaração de influência que a performance de Ginsberg fez sobre aquilo que viriam ser as já citadas artimanhas. No entanto, não se configura como “uma mecânica e comprometedora adaptação ao clima nacional” (HELENA, 1983, p.15), mas ao contrário, uma apropriação. A influência, o alimento é declarado, mas as artimanhas não se configuram como uma mera cópia como dissemos anteriormente. Trata-se de uma assimilação e reinvenção

Continuando as referências acerca de sua formação, a construção de um sujeito antropófago já surge no início de sua narrativa. , quando nos conta de que modo absorveu e como o afetou, quando era mais novo, em uma época de ditadura, as manifestações que ocorriam.

Vibrava com os comícios-relâmpagos. Vi Marcos Medeiros, depois diretor de cinema fazer um. Ele pulava no poste bradava palavras de ordem, incendiava a galera e abria fora, cercado de seguranças do movimento. Vi Vladimir Pereira, presidente da UBES, União Brasileira dos Estudantes secundaristas, fazer o mesmo Ele era peludo e parecia o Glauber Rocha. Eram os pop stars vermelhos. O comício-relâmpago, quem sabe, deflagraram algum dispositivo que viria usar mais tarde nos recitais pela vida inteira. A síntese, a urgência, a convicção daquilo que se fala (CHACAL, 2010, p.19).

Chacal sinaliza para o fato da potência dos comícios ter contribuído para a formação do poeta das performances ao vivo. Coincidência ou não o poeta integrante da

Nuvem Cigana Ronaldo Santos evoca a imagem de showmícios para falar sobre as artimanhas.

Acho que o que acontecia era que as artimanhas eram um tipo de showmício. Sabia-se que ali era um espaço livre, onde as pessoas podiam se manifestar sobre o que estava acontecendo no mundo (COHN, 2007, p.96).

Ao nos narrar um pouco mais de sua formação diante do clima político da época, vemos a existência da dicotomia também já citada em nosso trabalho: de um lado a direita conservadora, de outro a esquerda engajada.

Mas se por um lado a truculência, a injustiça, a miséria por outro lado o rock, o movimento hippie, as drogas psicodélicas, a paz e o amor também existiam. E toda essa farra do sentido nos embalava. Nós, atacados a direita como porraloucas, ripongas. À esquerda como alienados, burgueses. E a poesia nossa palavra desordem sempre presente na música e nos livros (CHACAL, 2010, p.22).

Um dos pontos de sua formação é saber escapar dessas duas forças, como a proposta antropofágica que busca uma fuga, um atravessamento dos lugares e discursos fixos. Um dos exemplos do modo como a antropofagia destrói dicotomias e a proposição para a resolução nos impasses sobre a cultura no Brasil:

A antropofagia é a chave utilizada por Oswald para superar tanto o idealismo ufanista romântico quanto o pessimismo determinista que contaminou os intelectuais do final do século, influenciados pelo cientificismo etnocêntrico europeu (FIGUIEREDO, 2011, p.389).

Superar dicotomias, criar possibilidades: ideais antropofágicos. Alimentando-se da “palavra desordem” adquire-se o movimento, o escape, possibilitando a criação.

Entre o delírio das substâncias químicas que vinham de fora coma bula “paz e amor” e o pau comendo aqui dentro meus alicerces eram desconstruídos [...] Não sabíamos onde íamos parar- a luta armada ou o sistema-não eram caminhos possíveis de se trilhar [...].

Escrever porque com as letras em sinto em casa. Escrever porque gosto. A Poesia se precipitava como um maná sobre esse um (CHACAL, 2010, p.23).

Chacal toca chega a um ponto interessante acerca de sua formação, quando toca no assunto televisão. Nascido sob o signo da TV, o poeta diz a respeito da importância e influência desse veículo de comunicação para tal formação:

Eu nasci no ano em que a TV Tupi foi inaugurada, 1951. Embora gostasse de ler, a TV foi meu principal meio de informação. Isso gerava novas formas de percepção. Um entendimento fragmentado, não linear, não hierárquico do mundo. Uma percepção poética (CHACAL, 2010, p.36).

Aqui temos um dos aspectos da lógica antropofágica, a transformação de instâncias negativas em instâncias positivas. Para o poeta, a TV, um veículo tido como alienador, se configura como um dos responsáveis por sua percepção do mundo. Enfim, para Chacal, a TV, em vez de aliená-lo, o favoreceu e o transformou, possibilitando sua ação como criador. É através da devoração que ocorre tal transformação. Como sabemos diferentemente da noção de devoração que se dá somente pela absorção das qualidades do objeto devorado, configurando como espécie de antropofagia seletiva, a proposta oswaldiana aponta para outra maneira de se interpretar a devoração:

Não é o objeto da devoração que será classificado, mas a própria devoração que se define como “alta” ou “baixa”, ou seja, o gesto acabado em si mesmo, de pura violência e destruição do baixo canibalismo; ou o gesto produtor do devir, da diferença, da multiplicidade, da incorporação do alto canibalismo (ALMEIDA, 2002, p.81).

Temos o deslocamento do foco do objeto para o ato, criando uma distinção entre “alto” e “baixo” canibalismo, entre um canibalismo por simples violência e destruição e um canibalismo que se incorpora e se apropria do objeto. O que seria puramente destrutivo torna-se algo potencialmente construtor. Desse modo temos o ritual antropofágico “como uma metáfora de uma visão mundo não excludente” (FIGUEIREDO, 2011, p.394). Sempre ressaltando que essa visão não excludente não significa uma assimilação despida de critérios.

Quando trata das artimanhas e as consequências dos aprontos realizados pela Nuvem Cigana, o que chama a atenção é a descrição da relação com o público:

E ali a poesia mostrou que podia se libertar do livro e que podia estabelecer contato direto entre o poeta e o ouvinte como faziam os gregos, os índios, os griots, os cantores de feira, os menestréis. Ali a poesia virou letra de música e nós, poetas, a capela, seus cantores (CHACAL, 2010, p.61-62).

Vemos a atribuição do ganho de força da poesia às artimanhas. A poesia se torna geradora de encontros, com Chacal se mostrando um dos responsáveis pelo fato. Lembramos que o autor possui um lugar privilegiado na enunciação de seu texto. Vemos a abertura para o encontro, a disponibilidade para receber o outro. Seguindo esse pensamento, falamos de antropofagia como uma forma de se posicionar “em proveito dos encontros, dos devires” (KIFFER, 2012, p.95).

Continuando com os desdobramentos dessas ações, o poeta traça a relação com a academia.

A academia embora embutida como um armário, em seu próprio saber, infensa aos uivos da multidão, luta para manter o poder de ditar as regras, arrogando uma neutralidade científica, essa quimera.

Mas a vida penetra nessa estufa porque ela faz parte vital das células, do pensamento, das retortas e dos tubos de ensaio. E então alguns professores e alunos perceberam aquela oxigenação e compraram a briga. Fora dos muros, mas dentro como dizia Charles (o poeta é um atravessador de paredes, estávamos lá, dando nossa cara a tapa, feito rufiões de verbo, arruaceiros da lira (CHACAL, 2010, p.66)).

Outra vez temos a promoção do encontro, desta vez o outro é academia, apontada como resistente a poesia produzida naquele momento. Apesar da referida resistência, há o movimento e a busca pelo outro e novamente a demonstração de disponibilidade para esse encontro.

Apesar de estar falando sobre um grupo, uma coletividade, Chacal é ciente de sua notoriedade. Ou seja, ao retratar o modo de atuação de seu grupo, ele está falando de si, mantendo a já comentada relação de equivalência Chacal-poesia marginal.

Na cozinha de Chacal rock e poesia se contaminam, gerando interseções. O poeta se torna em *rock star*, contando com a marcante presença do corpo.

O grande mito da nossa geração foi sempre o cantor de banda rock. Os grandes rituais pops. As multidões. Cenografias. Figurinos. O som, a dança e o verbo. Fomos criados com isso [...] Pelo menos aquele era nosso desejo secreto: escrever como corpo e a voz em ligação direta com a plateia. E nós, nefelibatas de Copacabana, estávamos conseguindo juntar o prazer do verbo ao frenesi do palco. E a pegada era rock and roll, trilha sonora de nossa geração [...] Era assim que entrávamos para fazer os recitais como se por trás estivesse nos acompanhando uma banda de rock (CHACAL, 2010, p.75).

O *rock and roll* como matéria para digestão. Voltamos à questão da assimilação, a apropriação do estilo. No caso temos o rock potencialmente utilizado como fonte que permite a transmissão de intensidades e sentido. Ainda sobre a relação como rock o poeta nos fala

De 83 a 85 fiz letras com a Blitz, Lulu Santos, 14 Bis, Hanoi Hanoi e uma abortada com Os Paralamas do Sucesso. Eu me divertia muito. Ia aos shows, me esbaldava. Mas sabia que aquele não era meu mundo. Muito glitter, muito pó. Muitos homens de gravadora, muita competição, muita trairagem. Quem nunca comeu melado quando come... E eu ali raspando a rapa do prato frio do fundo falso do show bussiness (CHACAL, 2010, p.134-135).

Percebemos, na passagem, a partir do próprio vocabulário, a relação do poeta com parte desse ambiente. Um exemplo de como se sai fortalecido de uma situação não propícia. Utilizar de uma relação a seu até o momento que se torne degenerativa, que não forneça mais potência.

A narrativa de Chacal vai adentrando aos anos 80 nesse embalo: apresentando a disponibilidade para outro, a abertura para o encontro e o aprendizado, destacando-se a relação com o Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Creio que me tornei poeta para me comunicar com as pessoas, sem necessariamente estar com elas. Mas a vida é tihosa. E somos atraídos sempre para o abismo de nossas limitações. Fazer teatro, então, me atraía e me apavorava. Passava o tempo anotando as coisas, atento aos improvisos (CHACAL, 2010, p.93).

Como um bom antropófago, nosso poeta se mostra sem raízes específicas, sem um lugar delimitado, sem uma finalidade.

Nunca pertenci a lugar nenhum, venho da fronteira como meu pai, nascido em Pinheiro Machado na divisa com o Uruguai. Para o mundo acadêmico sou um poeta descartável, de poucos recursos e baixo repertório. Para o mundo pop, um poeta um intelectual um crânio. E todos têm razão. Menos eu, menos eu (CHACAL, 2010, p.135).

Ao longo de seu texto, Chacal sempre se apresenta com esses aspectos citados: disponibilidade para o outro, o aprendizado, a digestão do lhe é potente, do que lhe compõe, aberto à transformação, capacidade de agir em diversos segmentos (poesia, teatro, música), em constante movimento. Nada melhor define tal atitude do que suas próprias palavras: “enquanto houver poesia, vamos nessa”(CHACAL, 2010,p.243).

CONCLUSÃO

Ao adotar a postura de um memorialista para narrar sua trajetória, Chacal traz para si o prestígio e o *status* de autoridade para abordar aspectos referentes à sua geração, fazendo com que *Uma história à margem* se torne referência em se tratando do assunto poesia anos 70. Desse modo, a relação Chacal-poesia marginal se intensifica com o poeta se transformando em uma espécie de sinônimo de uma época. Ao mesmo tempo, ao se construir como antropófago temos um sujeito que se mostra com a disposição/ disponibilidade para a diferença, sempre em movimento. Golpe duplo: o poeta reafirma, potencializa a ligação com a produção marginal, sem se limitar a esse determinado contexto, abrindo-se a novas possibilidades.

Recentemente, o livro converteu-se em uma peça na qual o poeta sobe sozinho e em monólogo performático traz passagens de suas memórias à plateia. O que se configura como uma nova forma de expandir, reafirmar e potencializar a figura Chacal, atingindo a outros públicos.

Tudo isso nos aponta para o que parece ser o grande objetivo do poeta em seu empreendimento memorialista que é o fortalecimento, a manutenção e a perpetuação do elo Chacal-poesia marginal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo; Annablume, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Meu testamento*. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

CACASO. *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 1997.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo. *Uma poética da radicalidade*. In: ANADRADE, Oswald. *Poesia reunida*. Civilização Brasileira, 1976.

CARVALHO, Carlos André. *Tropicalismo: geleia geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras*. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2008.

CHACAL. *A vida é curta pra ser pequena*. In: _____. Belvedere. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

_____. *A vida in vitro*. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

_____. *Artimanha: artil, artifício, astúcia*. Malasarte Nº 3. Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Pedra na vidraça*. In: PEDROSA, Célia. *Mas poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

_____. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sergio (org.). *Nuvem cigana: poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azouge editorial, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Critica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.3*. São Paulo: Ed 34, 1996.

DOMINGUES, Beatriz H. *Richard Morse e o modernismo brasileiro*. In: DOMINGUES, Beatriz H. BLASENHEIM, Peter L.(org.). *Código Morse: ensaios sobre Richard Morse* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

GOMES, Heloisa Toller. A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana. In ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. *Antropofagia*. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Forame UFJF, 2010

_____. *Trajetórias marginais do espaço simbólico: metafísica da presença, percursos contradiscursivos*. In: CARRIZO, Silvina Liliana. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (orgs.). *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: Ed UFJF

GREENE, Roland. *Antropofagia, invenção e a objetificação do Brasil*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza, Edições UFC, 1983.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Marginais, alternativos e independentes*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/marginais-alternativos-independentes/>> acesso em: 12 de setembro de 2013

_____. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Novas políticas estéticas- primeiras observações*. Disponível em:<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/novas-politicas-esteticas-primeiras-observacoes>>acesso em: 12 de setembro 2013.

_____. *Observações: críticas ou nostálgicas?* Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/observacoes-criticas-ou-nostalgicas>> acesso em:12 de setembro de 2013.

JACKSON, K. David. *Novas receitas da cozinha canibal*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

JEANELLE, Jean-Louis. *Posturas de si e nomes de gênero*. Livro do VI Simpósio Internacional em Literatura, Crítica e Cultura do PPG em Estudos Literários da UFJF. No prelo.

KIFFER, Ana. *Entre intolerável e o vulnerável: política e subjetividade a partir das leituras de Deleuze e Guattari*. In: FERREIRA, Rogério de Souza. PEREIRA, Terezinha Maria Scher (org.). *Literatura & política*. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2012.

KLLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007

LEJEUNE, Philippe. *Definir autobiografia*. In: MOURÃO, Paula (org.). *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

_____. *O pacto autobiográfico* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008

McLUHAN, Marshall. *Visão, som e fúria*. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Afinal o que foram as artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural*. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2301.pdf> acesso em: 15 de setembro de 2013

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos. Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Ed USP, 2009.

MONTEIRO, André. *A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas*. In: FARIA Alexandre (org.). *Anos 70- poesia & vida*. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2010.

_____. *O pensamento antropofágico e a experiência da subjetividade*. In: NASCIF, Rose Mary Abrão. LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, crítica, Cultura IV. Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010

NASCIMENTO, Evando. *A antropofagia em questão*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

NUNES, Benedito. *Antropofagia e vanguarda-acerca do canibalismo literário*. In: _____. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979

PEREIRA, Carlos Alberto Masseder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

_____. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992

ROLNIK, Suely. *Esquizoanálise e antropofagia*. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed.34, 2000.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>> acesso em: 19 abril: 2012

_____. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético, estético, política no trabalho acadêmico*. In: *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, n.2, 1993.

ROSZACK, Theodore. *A contracultura*. Vozes: Petrópolis, 1972

ROUANET, Maria Helena. *Quando os bárbaros somos nós*. In ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SAID, Edward W. *O papel público de escritores e intelectuais*. In: SADER, Emir (org.). *Edward W. Said. Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SCHWARTZ, Jorge. *De símios e antropófagos. Os macacos de Lugones, Vallejo e Kafka*. In ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SILVA, Anderson Pires da. *Poesia e experiência: viver para escrever ou escrever para viver*. In: NASCIF, Rose Mary Abrão. LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, crítica, Cultura IV. Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

_____. *Mário e Oswald. Uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.