

9 Curtição

Enquanto isso, nas resenhas literárias de Cacaso — publicadas a partir de 1973 nos jornais *Opinião* e *Movimento*²⁰, reativos ao regime de exceção — sobravam farpas para o universo fragmentário e alegórico do tropicalismo e suas consequências culturais. Ao final do texto sobre a revista *Boletim de Ariel*, após enfatizar suas reservas em relação à maioria dos artigos desta, o poeta conclui:

Como estamos chegando ao nosso término gostaríamos de brindar o paciente leitor que nos acompanhou nesta revoada cultural, como o seguinte tema para meditação: será o “Boletim de Ariel” um órgão que antecipa um novo surto tropicalista, ou será apenas isso mesmo? (CACASO, 1973).

Em outra resenha, sobre *Açougue das almas*, de Abel Silva, Cacaso mais uma vez aborda a crise, que ele mesmo teorizou — nascida a partir da dissolução do tropicalismo na contracultura na qual “o estilo alegórico alcança a vida cotidiana” e que “cada um de nós se dedica a montar seu mosaico” (CACASO, 1997: 151) — usando como exemplo a prosa de Abel Silva, “uma reunião arbitrária de coisas que se relacionam entre si como os quadros de um museu” (idem, 1973). Segundo o poeta, *Açougue das almas* “é mais sintoma da crise geral por que passa nossa vida intelectual, e não uma resposta literária adequada a ela” (CACASO, 1973).

Com distanciamento cronológico em texto escrito em 1979, em retrospectiva a poesia da década de 70, Armando Freitas Filho afirma que esta crise era “a transição” que “já tinha começado”.

Ironicamente, como é costume, mas sem nenhuma surpresa, a aliança estabelecida pelos concretos com os tropicalistas fez cair todo o sistema de influência, orientação e controle, que os primeiros tentavam, a custo, manter (FREITAS FILHO, 1980: 95)

²⁰ “Professores e alunos de Literatura da PUC passaram a ter em *Opinião* um espaço privilegiado de divulgação de seus nomes e de suas ideias. Nem todos, é claro. Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, no time dos mestres. E os alunos: Geraldo Eduardo Carneiro, Luiz Eduardo Soares, a recém-formada Ana Cristina Cesar. Cacaso deixou de trabalhar na PUC por essa época e começou a publicar também no *Movimento*.” (MORICONI, 1996: 35)

Silviano Santiago, concomitantemente às preocupações de Cacaso, esboçaria no artigo “Os Abutres” um panorama positivo desta crise/transição. O que para o poeta de *Grupo escolar* era crise da consciência literária, e que para Armando era a transição que trazia no seu bojo “a fusão/confusão das teorias de vanguarda [...] sem nenhum programa pré-estabelecido” (idem: 97), para o crítico mineiro era a chegada da “curtição”, que se oporia à “leitura” engajada da década anterior, enquanto regra de apreensão do objeto artístico (SANTIAGO in MATOS, 1973: 160).

As novas regras seriam ditadas [...] pelo próprio exame do texto ou do objeto artístico que se inscreve dentro da nova estética. Uma primeira noção que adiantaríamos é que o *trecho* é valorizado enquanto o *todo* é relegado para segundo plano [...]. O aforisma contém a verdade. O trecho aparece trabalhado, bordado rendado, pedindo portanto apreensão sintética (fragmento) e ao meso tempo analítica (bordado). Com isso também se perde a noção de continuidade narrativa, tão importante para a estética que nasceu com o século histórico por excelência que foi o XIX. (idem)

Para Silviano, a tônica dos livros *Urubu rei*, de Gramiro de Matos e *Me segura que eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, objetos de seu texto, é a fragmentação narrativa, estratégia literária surgida no início do século XX com a estética Dadá (idem: 162). Para Cacaso, esta fragmentação é sinal da crise identificado como “apologia abstrata do experimentalismo” que mistifica “o papel a ser desempenhado, na literatura, pela técnica artística” (CACASO, 1974). É flagrante a influência no repertório de Waly e Gramiro do paideuma revisionista concretista e das diversas correntes vanguardistas europeias vindas a reboque. A legitimação histórica, de exemplo nacional, do vale-tudo sem exclusivismo (ARMANDO, 1980: 101), característica deste período de transição, na obra dos dois poetas baianos seria a vida e obra de Sousândrade, autor republicado e “revisto” pelos irmãos Campos que possui afinidade “marginal”, segundo Silviano, com a dupla baiana em questão. “Marginalismo” relativo à forma e não ao meio, conforme empregaria Cacaso dois anos depois:

Marginalismo criativo que impossibilita a entrada do escritor para a história da literatura pátria. Marginalismo não tanto temático, mas um marginalismo de linguagem, de silêncio, na medida em que aqueles autores, pelo alto grau de criatividade com que cercaram suas obras, foram obrigados a transgredir os códigos linguísticos mais contundentes, o dicionário e a gramática, o léxico e a sintaxe (SANTIAGO in MATOS, 1973: 165).

Gramiro é um repetidor dos passos percorridos por Sousândrade²¹ cem anos antes, seja no método, seja na dificuldade da recepção de sua obra por parte da crítica. Se Cacaso acusa a literatura de Gramiro de não estar “satisfeita consigo mesma, [e por isso] parte para imitar algo que lhe causa admiração, [porque] quer encarnar os gestos e o comportamento dos objetos puramente plásticos e visuais” (CACASO, 1974), Silvio Romero afirma que Sousândrade

viajou e tomou o grande faro da literatura do século no estrangeiro; mas não assimilou uma tendência qualquer definitiva. Daí certa indecisão em seus ideais e certas vacilações em suas poesias. (ROMERO in LOBO, 1979: 12)

José Veríssimo endossa a opinião do crítico sergipano, definindo o estilo do poeta maranhense como “imitação intencional, e, em muitos casos, desinteligente” da poesia estrangeira (VERÍSSIMO in LOBO, 1979: 13). Antonio Candido, décadas depois, na sua *Formação da literatura brasileira*, apesar de reconhecer a originalidade de Sousândrade no panorama romântico brasileiro, pondera:

O poeta recorre a certo preciosismo, geralmente do pior efeito, com um pendor para termos difíceis que roça o mau gosto, já que a simplicidade fundamental da sua concepção não se coaduna com o rebuscamento colado sobre ela. (CANDIDO, 2007: 523)

Gramiro, em depoimento para o jornal *Opinião* afirma: “O problema da comunicação é interessante. Eu, por exemplo, não entendo exatamente minha poesia”, “não posso controlar o que já surge incontrollável”. As frases serviriam para Cacaso diagnosticar Gramiro de Matos como “alienado”:

Ou seja: o produto foge ao controle do produtor, o que vem a ser a descrição geral de toda prática alienada. Ora, a consciência artística e ideológica de Gramiro está fundada exatamente nas aparências desta prática. [Ele] não pensa o que verdadeiramente faz (um experimentalismo formal), e não faz o que realmente pensa (uma literatura revolucionária). (CACASO, 1974).

A resenha termina com uma frase de efeito de Bertolt Brecht, afirmando mais uma vez a posição de Cacaso ao lado de Roberto Schwarz: “Tornou-se

²¹ “Conheci Sousândrade agora através de Augusto o anjo dos Campos já havia viajado mais pela manga Rosa do jacaré do São Francisco que não vai secar em Fragmentos do Finnegans Wake...”, afirma Gramiro, citado por Silviano em seu artigo (SILVIANO in GRAMIRO, 1973: 164).

rapidamente claro que se tinham emancipado da gramática, mas não da sociedade regida pela troca”.

Retornando ao texto de Silviano Santiago, o que este exemplifica como “marginalismo” ressoa na representação de “vanguarda” aplicada e criticada por Cacaso. Sabendo dos equívocos que a utilização do termo “vanguarda” pode induzir, justamente “por ser amplamente estudado” (COELHO, 2010: 199) e aplicado na época, Frederico Coelho esclarece em *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado* as afinidades entre os dois termos neste momento específico da cultura brasileira:

Muitas vezes a ideia de marginalidade por parte do artista decorre de um isolamento estético estratégico, na qual ele não participa ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que distante, com seus pares e seus trabalhos. Aqui a ideia de *vanguarda* surge como uma das melhores representações históricas dessa situação, na medida em que o sentimento de “estar à frente” de seu tempo e de seus pares é levado a cabo por artistas que estão, necessariamente, na contramão de uma situação de “normalidade” (idem).

Embora surgida embrionariamente em 1968, no meio da tormenta tropicalista, legitimada pela famosa reportagem de Marisa Alvarez Lima, “Marginália — idade da pedrada”, e deflagrada com a bandeira *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica (feita em homenagem ao bandido Cara de Cavalo e transformada em cenário do show tropicalista de Caetano, Gil e os Mutantes na Boate Sucata em outubro do mesmo ano), a “marginália”, segundo Coelho, não pode ser resumida como uma “espécie de consequência natural desse momento como a categoria “pós-tropicalismo”, que lhe é constantemente aplicado, leva a crer” (idem: 193). Os agentes culturais responsáveis por esta proto-gênese da marginália, ou seja, os tropicalistas, ou romperam com a “guinada modista que o movimento sofria” ou entenderam que entre o tropicalismo e a marginalidade cultural houve um hiato temporal proporcionado principalmente pelo exílio de seus principais prógonos: a “marginália” “não foi algo naturalmente consequente ao tropicalismo”, mas sim “manifestada de forma tardia em 1970/1971” (idem: 194).

Em “Transformações, morcegos e mamãos” Cacaso denuncia a intencionalidade vanguardística (marginal) de Gramiro de Matos como fruto justamente desse modismo tropicalista tardio, apontado por Frederico. Para

Antonio Carlos, a proposta de *Os morcegos estão comendo os mamãos maduros*, segundo livro de Gramiro, é gerar “a possibilidade abstrata de experimentar”, porém seu fracasso reside na vacuidade de seu significado, o mesmo tipo de vacuidade apontado por Lukács, supracitado via Carlos Nelson Coutinho, que coloca a obra em questão distante de um almejado elevado nível estético que poderia lhe conferir uma sobrevida em relação a sua época. Porém, para Cacaso,

o problema da inteligibilidade do texto, aquilo que torna possível sua compreensão, e que, portanto, assegura a comunicação da obra, foi resolvido por sua supressão (CACASO, 1973).

Para ilustrar a incompreensibilidade do texto, o poeta, de forma irônica, seleciona um trecho do livro de Gramiro de Matos, e pede ao leitor que identifique o seu tema e desenvolva na forma de dissertação livre. O trecho em questão é:

Moxô mora rawõe aã ra bo dakakirã kirã hunikui rawõe iôxiã urânã, ra bo piayaka ni morãxô iôxi daci doto paia, rawõe ai iauxiixa, iôxi daçitronoxô.

Do outro lado, o entusiasta Silviano Santiago recorre ao “estranhamento” para legitimar a obra de “transição” de Gramiro. O termo, cunhado pelo formalista russo Vítor Chklovski, afirma que a principal função da arte é de restaurar a intensidade do conhecimento, promovendo uma descoberta encantadora a partir da criação de situações inéditas e imprevistas. De acordo com o morfologista russo, todas as imagens literárias são essencialmente as mesmas ao longo da história, cabendo aos autores, em suas respectivas épocas, a seleção destas velhas imagens em novas combinações (TEIXEIRA in *Revista Cult*, 1998: 37). Ou seja, para Chklovski, o “estranhamento” nada mais é do que uma reorganização de signos ao gosto do autor, aquilo que, com outras palavras, Cacaso chamou de “mosaico de relíquias nostálgicas, segundo preferências individuais” (CACASO, 1997, 151). Alegórico, estranho, fragmentário, aforismático, passível de curtição, as terminologias dos dois lados da moeda, mesmo sendo divergentes, se somam e se confundem. Como afirma Armando Freitas Filho:

O poder é patrimônio geral, está em todas as mãos e cabeças e não há mais recibos, contas e obrigações a serem pagas e resgatadas ao tesouro da *intelligentzia* de

ditadores ou a ditaduras de gabinete de qualquer espécie e formação (FREITAS FILHO, 1980: 102)

No artigo seguinte, “As aparências ainda enganam”, publicado no jornal *Opinião* de 22 de julho de 1974 — sobre o livro *Meteoros sonoro da indústria têxtil*, de Ronaldo Periassu, autor egresso do movimento da poesia processo — Cacaso reforça sua posição. O livro, formado por folhas soltas preenchidas com poemas, postas dentro de uma caixa, sugere que a direção do texto seja de responsabilidade do leitor, que vai escolher de que forma as imagens poéticas devem se encadear para o melhor acabamento do texto final. Para Cacaso, Periassu, assim como Gramiro de Matos, padece da “crença de que se pode voltar a captar o sentido da realidade por uma simples força de acumulação” (CACASO, 1974). Contrário ao embasamento teórico de Chklovski, o autor de *Grupo escolar* afirma que “uma das formas possíveis de se abordar criticamente um objeto estético é indagar pela trama de nexos imanentes que sustenta seu significado próprio, além de construir sua materialidade” (idem), o que não ocorre em *Meteoros sonoros da indústria têxtil*. Cacaso diz que as partes compõem o todo, mas este não se espelha nelas. “Cada plano da obra só manifesta a si mesmo, deixando de estar em continuidade com o todo: os planos significativos são estranhos entre si, sendo portanto manipuláveis, assumindo assim a consistência definitiva daquilo que é reificado” (idem). Denunciando a falta de cuidado e de trabalho da linguagem artística do “estereótipo dominante” do experimentalismo vanguardístico na poesia brasileira pós-68, Cacaso alega que “comparando com seus precursores ocidentais, os mestres do dadaísmo e do surrealismo, o que mais impressiona [em Periassu] é a queda de nível, o barateamento ideológico e artístico das vanguardas deste final de século, tão necessitado delas” (idem).