

CHACAL E CACASO: INTERTEXTUALIDADES, PARÓDIAS E APROPRIAÇÕES LITERÁRIAS

Danieli dos Santos Pimentel (UEPA - CUMA)¹

Resumo: O artigo pretende analisar como a intertextualidade, a paródia e a apropriação foram articuladas na produção literária da poesia marginal da década de 70, sobretudo, nos poemas de autores marginais como Chacal e Cacaso. Busca-se analisar essa produção a partir da literatura comparada, com o objetivo de confrontar a produção de ambos os poetas com autores da tradição literária do Modernismo brasileiro. Os principais teóricos escolhidos para essa análise são: Kristeva (1974), Carvalhal (2003) e Hutcheon (2005).

Palavras-chave: poesia marginal; intertextualidade; paródia; apropriação.

Os limites e a autonomia da palavra poética

Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.

(Gerárd Genette)

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.

(Antoine Compagnon)

¹ Licenciada em Língua Portuguesa, especialista em Linguística de texto. Mestra em Educação pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) com parceria interinstitucional UEPA-PUCRS – mestrado sanduíche com bolsa Capes, Integrante do grupo de pesquisa Cultura e Memórias da Amazônia (CUMA). E-mail: danielipimentel@yahoo.com.br.

A escolha de um direcionamento teórico para nortear este artigo, tornou-se possível através de alguns estudos fundamentais sobre os conceitos que envolvem a intertextualidade, a paródia e a apropriação literária. No entanto, tomou-se o cuidado de não transformar a teoria num simples método pedagógico. Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2006: 15-16) chama a atenção para essa problemática dentro dos estudos literários atuais. Segundo ele, “a teoria não pode se reduzir a uma técnica nem a uma pedagogia”, já que ela é “essencialmente crítica, opositiva ou polêmica”. Essa reflexão do estudioso francês remete à ideia de que atualmente existe um apego a repetir aquilo que já foi dito por críticos da literatura.

Ressalta-se que não existe aqui qualquer desmerecimento quanto ao legado teórico deixado por estudiosos do fenômeno literário, mas destacar, como afirma o próprio Compagnon (2006: 20), que “a teoria contradiz, põe em dúvida a prática dos outros”. Nesse sentido, escolher uma abordagem é estar sujeito às “imperfeições” que uma aplicação teórica pode engendrar. Além disso, pode acontecer uma possibilidade de recriá-la, a partir do próprio *corpus* de análise que será colocado em evidência para investigação literária necessitando, assim, não usá-la como um manual de teoria literária ou um “catecismo” acadêmico.

A despeito do conceito de *intertextualidade*, é importante não perder de vista os estudos de Julia Kristeva em: *Introdução à semanálise*. Segundo a estudiosa (1974: 64), “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. Esse conceito demonstra as múltiplas possibilidades do texto literário em âmbito diacrônico, capaz de exercer intertextualidades diretas no estilo poético de artistas de diferentes épocas.

Jonathan Culler (1999: 40) coloca em evidência a prerrogativa de que a literatura é um fenômeno que se renova a partir do questionamento de seus limites. Esse processo de mudança está intimamente ligado à maneira como os artistas “manipulam” a linguagem literária na tentativa de elevá-la para além desses limites, já que

uma obra existe em meio a outros textos através de suas relações com eles. Ler algo como literatura é considerá-la como um evento linguístico que tem significado em relação a outros discursos: por exemplo, como um poema que joga com as possibilidades criadas por poemas anteriores ou como um romance que encena e critica a retórica política de seu tempo.

Muitos textos da literatura se servem das convergências com outras linguagens e códigos linguísticos. Nesse procedimento, estamos quase sempre diante de uma escrita dupla encarregada do exercício de olhar para seus antecedentes. Um texto “joga com outros textos” e, num constante diálogo, a literatura está marcada por um discurso “plurivocal” no sentido bakhtiniano do termo. A coexistência de muitos textos que ora se relacionam entre si, ora se distanciam, dependendo dos tipos diversos de intertextualidades que praticam, forma um tecido responsável pela fusão com outras linguagens. Assim, textos sobre textos formam um palimpsesto na

medida em que cobrem as fissuras e instauram o novo por vias do fenômeno intertextual.

Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Gerárd Genette (2006), interessado pelo estudo da poética, chegou a afirmar que o substrato do poético não estaria encerrado no próprio texto, mas na noção de arquitexto. Sua prerrogativa ancora-se no entendimento de que transborda do texto poético uma gama de discursos, enunciações de toda ordem e, sobretudo, o caráter de alargamento do conceito de gêneros literários. Desta vez o poético encontra-se muito mais à vontade no sentido de interagir com outros gêneros de texto. Resulta ainda do pensamento de Genette (2006) a aproximação da criação literária com as antigas práticas de inscrições nos pergaminhos, esta última sujeita à ação da “raspagem” do texto anterior antes de receber o novo texto a ser impresso. Daí a imagem exata de um palimpsesto: “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette 2006: 10). Ainda para o autor, podemos conceber que, no “sentido figurado”, os “palimpsestos como hipertextos”:

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (Genette 2006: 10)

Preocupado em estudar as variações transtextuais, o referido estudioso confirma o processo contínuo e movente das relações entre textos. Desse modo, define a hipertextualidade como elemento fundante da literariedade.

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquitexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (Genette 2006: 18)

Dois pontos de vista se estreitam nesta afirmação: o de Genette e o de Bakhtin. Vejamos que o conceito de hipertexto proposto pelo primeiro dialoga com o do segundo. Para este, os signos linguísticos coexistem e pertencem ao que veio antes

e durante, ou seja, fruto de outras experiências, o signo converge com outras possíveis interações, visto sempre permeados por outras consciências coletivas. De forma análoga, as recorrências linguísticas estão imersas das experiências do passado: “posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer obra anterior” (Genette 2006: 18).

Interessado também pelo estudo da intertextualidade, Antoine Compagnon explorou o termo em sua obra, *O trabalho da citação*. Nesta obra, o autor explora as metáforas que envolvem o exercício da escrita, para tanto, concebe a criação literária como constante trabalho de citações e intertextualidades. Propositamente, o livro (*O trabalho da citação*) torna-se uma obra metalinguística porque se encarrega de explicar por meio de metáforas, e, do próprio estilo em que foi escrito como se dá o ato de escrita. De forma intertextual, Compagnon concretiza o que Genette (2006: 18) expõe: “todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida”.

Como foi dito, ao utilizar-se do sentido figurado do ato de escrever, em *O trabalho da citação* a noção de que tal exercício comporta um ponto central de onde parte o escritor, porém, o ponto de partida tece um emaranhado com outros textos lidos, recortados, colados agora no texto final. Para aclarar o que o crítico defende vejamos, por exemplo, a trama consubstancial de seu livro. *O trabalho da citação* não escapa de citar outros autores, daí o caráter metalinguístico que comporta a obra. Uma das epígrafes que Compagnon (1996: 4) se utiliza alude a Maurice Blanchot.

Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda uma primeira vez.

Em seguida, o primeiro capítulo da obra (Tesoura e cola) recria e compara o escritor com a criança. Mediante procedimento lúdico, o autor recorta e seleciona imagens daqui e dali para dispor em outro tecido. Material proveniente de outros recursos, assim seria descrita a intertextualidade e ao trabalho de conversa com outras teias narrativas:

Criança, tenho uma tesoura, pequena tesoura de pontas arredondas, para evitar que se machuque, as crianças são muito desastradas até que atinjam a idade da razão. Quando aprendem o alfabeto. Com minha tesoura não mãos, recorto o papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes sou bem comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas, estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo (Compagnon 1996: 7).

De certa forma, a intertextualidade estabelece um elo inevitável com a paródia e a apropriação literária; pois, explicitamente ou não, o texto segundo traz possíveis

“influências” de outro texto que o antecede. Por outro lado, o estudo desse fenômeno que acontece entre textos que se interligam, ou através da forma ou da temática, acaba trazendo a tona discussões que envolvem o plágio na escrita literária e a originalidade dos autores perante o cânone. Inevitavelmente, essas discussões estão ligadas aos estudos da literatura comparada, área de investigação literária que aciona o encontro entre textos de diferentes épocas, no dizer de Tania Carvalhal (2003: 19),

a contribuição do conceito de intertextualidade para os estudos de literatura comparada é decisiva, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências.

Posto isto, note-se que a perspectiva teórica que envolve os fenômenos de intertextualidade e a literatura comparada são características que se presentificam na atitude poética da poesia marginal dos anos 70- notadamente presente no estilo de muitos poetas desta geração. Ao retomarem o legado estético de Oswald de Andrade, o tema da antropofagia, ressurge com grande força em todos os contextos de produção artística em que a proposta estética, empreendida por alguns autores, apostam na deglutição e desleitura do cânone literário. Em contrapartida, o legado oswaldiano imprime na geração mimeógrafo o ponto de “referência” para os jovens poetas deste período, em que é possível notar rastros poéticos de autores como o próprio Oswald e Manuel Bandeira também praticaram. Vejamos, por exemplo, o caso do poema O anel de vidro de Bandeira em que a relação intertextual com a conhecida cantiga de tradição oral é verificável:

O anel que tu me deste
 Era vidro e se quebrou
 O amor que tu me tinhas
 Era pouco e se acabou

O anel de vidro

Aquele pequenino anel que tu me deste,
 – Ai de mim – era vidro e logo se quebrou
 Assim também o eterno amor que prometeste,
 – Eterno! era bem pouco e cedo se acabou.
 Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,
 Símbolo da afeição que o tempo aniquilou, –
 Aquele pequenino anel que tu me deste,
 – Ai de mim – era vidro e logo se quebrou
 Não me turbou, porém, o despeito que investe
 Gritando maldições contra aquilo que amou.
 De ti conservo no peito a saudade celeste
 Como também guardei o pó que me ficou
 Daquele pequenino anel que tu me deste
 (Bandeira)

Entretanto, o maior legado deglutido pela poesia marginal foi a retomada da paródia como ironia e crítica aos modelos literários frequentemente utilizados pela poesia marginal.

Nesse contexto, a forma irônica de apropriação dos signos verbais e não-verbais desenvolvida pelos poetas dessa geração surge com o auxílio da paródia crítica. Este conceito pode ser entendido a partir de Hutcheon (1985: 48):

é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.

Nessa perspectiva, notadamente os poetas dessa geração se apropriaram não apenas de signos literários, mas também de signos da propaganda – seja da ditadura ou da sociedade de consumo – a partir de experimentações que se aproximam da técnica da vanguarda dadaísta.

Ainda segundo Hutcheon (1985: 128),

a paródia, na maior parte do século XX, é um modo maior de estruturação temática e formal, envolvendo aquilo que designei anteriormente por processos de modelação integrantes. Como tal, trata-se de uma das formas mais frequentemente adaptadas pela auto-reflexividade no nosso século. Assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica.

Esse ponto de vista da estudiosa se aproxima da visão teórica defendida por Bella Josef (1986: 270), que entende a paródia como “escrita dupla” em diálogo, ou seja, “sistemas de signos que se cruzam no texto, sem se fundirem. Uma face volta-se para objeto do discurso e a outra para o discurso do ‘outro’. Seria como um sistema de espelhos deformantes em diversas direções e graus diversos”. Associado ao conceito de paródia une-se, sobretudo, um aspecto criador de renovação e transgressão da escrita ou de signos de outrem, sem, no entanto, excluir o seu aspecto ideológico, como entende Josef (1986: 265),

a paródia liga-se ao lúdico, instrumento de rebeldia e afirmação criadora. Objetos novos e autônomos são contrapostos pelo escritor como uma parábola à realidade linear e factual. A natureza lúdica, aberta e inventiva da linguagem critica o texto ideológico. Tradição consciente, a paródia é recusa da ideologia vigente e seus valores.

Em *Paródia, Paráfrase & Cia*, Affonso Romano de Sant’Anna (1985) desenvolve um estudo essencial sobre os diferentes recursos de apropriação literária que surgem com mais ênfase no contexto do Modernismo da chamada “primeira fase”. A figura de Oswald de Andrade é enfatizada, já que ele trabalha com uma técnica paródica

que se confunde com o pastiche, técnica que recorta o texto alheio para montar outros como se fosse um “quebra-cabeça”. Seus *Poemas da colonização* são recortes da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, retirados quase que na íntegra. Diante de fenômenos variados de paródia, Sant’Anna (1985: 12) estabelece uma “escala”, ou tipos divididos da seguinte maneira:

- a) verbal – com a alteração de uma ou outra palavra do texto;
- b) formal – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria;
- e) temática – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor.

Outro recurso fundamental para a análise da poesia marginal é sua capacidade de apropriação e deglutição dadaísta das vanguardas anteriores como o concretismo, *Neoconcretismo*, *Práxis* e *Poema Processo*, assim como também dos discursos visuais que transitavam no cotidiano daquela época. Pode-se afirmar que acontece nesse período histórico-artístico uma retomada da técnica dadaísta, ao reinterpretar os ícones para o contexto poético da geração de 70.

Essa técnica, como mostra Sant’Anna (1985: 44), “usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: o deslocamento. [...] Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso”. Como exemplo desse recurso estético, Duchamp escandalizou os teóricos da arte ao utilizar um “urinol” como objeto artístico, transportando-o para o contexto artístico. Para Sant’Anna (1985: 45), o que acontece nesse processo é que os dadaístas estavam, “interessados em estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam nosso cotidiano. Ao invés de representarem, eles re-apresentam os objetos em sua estranheza”. No entanto, a crítica literária, assim como na época do surgimento do Dadaísmo, não conseguiu compreender a provocação e desconstrução de que a poesia marginal empreendeu na literatura da década de 70. A exemplo disto, os diversos recursos de paródia e apropriação marcam presença na poesia da maioria dos poetas desse período, assim se observa na produção poética dois importantes escritores deste período: Chacal e Cacaso.

O Tal Chacal: Muito Prazer

Ricardo de Carvalho Duarte (1951), mais conhecido como *Chacal*, nasceu no Rio de Janeiro, escritor que muito contribuiu para a expansão da poesia dos anos 70, nesse cenário, seus livros estão entre os que mais se notabilizaram: *Muito prazer* (1971), *Preço de Passagem* (1972), *América* (1975), *Quampérius vida e obra* (1977). Segundo Antonio Brito, seu amigo de geração (1997: 19).

Chacal publicou em 75 um livrinho de poesias intitulado *América*, que leva nas costas um carimbo onde se lê dentro de um balãozinho que sobe, a expressão: *Vida de Artista*. Mas antes em 72, já havia começado

a distribuir seu livro-envelope Preço de passagem; e antes ainda fez circular o caderninho mimeografado: Muito prazer.

De acordo com os indícios de intertextualidade e apropriação literária, veja-se o poema *Papo de índio*, que se encontra presente no livro *Muito prazer*:

Papo de índio

Veio uns ômi de saia preta
 cheiu de caixinha e pó branco
 que eles disserum que chamamu açúcri
 Aí eles falarum e nós fechamu a cara
 depois eles arripitirum e nós fechamu o corpo
 Aí eles insistirum e nós comemu eles.
 (Chacal)

É evidente neste poema sua aproximação intertextual com o poema *Vício da fala*, de Oswald de Andrade, em que se nota a ênfase ao discurso do cotidiano. No poema de Chacal a linguagem poética se aproxima de uma transcrição grafemática, próximo da “gíria” comum usada na comunicação entre sujeitos de um determinado contexto linguístico. Do ponto de vista de Brito (1997: 26), “o ‘ômi de saia preta’ civil colonizador - é tematizado pela linguagem de quem o devorou, e que encarna, em ato, o modo de falar e de ver do primitivo, configurando um ritual completo de antropofagia. Humor muito fino”. Além das afinidades estéticas com Oswald, encontram-se também, de forma metalinguística, relações que sugerem uma discussão sobre as variantes da língua, padrão e coloquial.

Mas o poema de Chacal vai muito além de um intertexto no plano linguístico, pois existe uma possível retomada da poética do antropófago modernista, presente no texto de Oswald:

Erro de português

Quando o português chegou
 Debaixo de uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.

No contexto temático, o poema de Chacal se refere indiretamente ao domínio instaurado pelos militares após o golpe militar de 64 (“ômi de saia preta”), equivalendo a uma linguagem ambígua criada propositalmente pelo poeta. O domínio da censura na época da poesia marginal faz a criação poética oscilar entre ironias indiretas aos militares, sem, no entanto, se privar do trabalho estético. Por outro lado, esse domínio do “mais forte” presente em ambos os poemas é

recontextualizado com o golpe militar de 64, com a diferença fundamental de que no texto do poeta marginal acontece uma resistência sugerida no verso, “Aí eles insistiram e nós comemos eles”. Nesse sentido, acontece uma apropriação de “mão dupla”, pois, assim como Oswald de apropriou do discurso colonial, Chacal, anos depois, retoma o contexto poético modernista, alavancando o processo de renovação constante da literatura através de uma retomada intertextual de um texto de base. Sobre esse artifício estético, isto é, a capacidade que um texto posterior tem de imprimir sua marca diferencial, Silviano Santiago (1978: 22) enfatiza que

o texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar na sua obra.

É interessante notar, nas palavras do autor de *Vale quanto pesa*, as possibilidades do texto segundo diante daquele que o precedeu. Essa forma de “desvio” do significante e do significado projeta novas formas de compreensão dos textos e uma nova *direção ideológica*, causando uma “fissura” no texto primeiro, que se torna matéria para outras criações poéticas. Esse fenômeno paródico está fortemente presente na *Geração Mimeógrafo*.

Ainda no tocante às aproximações da poesia de Chacal com a escrita poética oswaldiana, é recorrente no primeiro autor um jogo poético acionado pela linguagem coloquial e pelo texto dialogado, como aparece no poema *Vício na fala*, de Oswald:

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados

(Oswald de Andrade)

Ai de mim, aipim
 -Ai de mim, aipim.
 -Ó inhame, a batata é uma puta batata.
 Deixe ela pro nabo nababo que baba
 de bobo. Transa uma com a cebola.
 - Aquele hálito? que habito, me faz chorar.
 -Então procura uma cenoura.

- Coradinha, mas muito enrustida.
- A abóbora ta aí mesmo.
- Como eu gosto de abóbora.
- Então namora uma
- Falô. Vou pegar meu gorrinho e saí poraí pra procurar uma abóbora maneira. Te mais, aipim.
- Té mais, inhame.

(Chacal)

Assim como o poeta Oswald, o artista marginal, através da paronomásia, “rasga” as fronteiras da palavra literária, alcançando um cultismo neobarroco, em que se evidencia mais o lúdico do que propriamente a tentativa de repassar alguma mensagem. Para Brito (1997: 29),

a informalidade da poesia de Chacal é de outro tipo e tem valor formativo, entra na caracterização mesma de sua maneira de conceber e realizar o poema, ainda que represente também o seu risco permanente. Muito prazer é um livrinho inventivo, cordial, antropofágico à sua moda, com amor pelas gratuidades vocabulares, exprimindo uma visão lúdica de si mesmo e também do resto das coisas.

Como exemplo dessa “informatividade” poética de Chacal, num diálogo que se parece mais com um “bate-papo” pelo telefone, dois sujeitos poéticos discutem o que viria a ser a poesia marginal:

- ALÔ, É QUAMPA?
- não... é engano.
- alô, é quampa?
- não, é do bar patamar.
- alô, é quampa?
- é ele mesmo. quem tá falando?
- é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
- ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal prá mim é novidade. voce que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?
- [...]

No poema, destaca-se, primeiramente, o caráter prosaico da linguagem. No entanto, o poético é flagrado nas construções que não respeitam as normas gramaticais, como a acentuação gráfica e ortografia das palavras, que aparecem ou no plano coloquial, ou mesmo criando ambiguidades que mascaram certa conversa suspeita entre dois sujeitos que não se identificam claramente, mantendo, assim, um diálogo em que paira uma desconfiança entre ambos. Além disso, é marcante o

trabalho com a função poética, movimentando vários jogos linguísticos com a paronomásia: “a poesia é magistral. mas marginal / é o foca mota da pesquisa do jota brasil”.

A conversa flagrada no poema tem uma particularidade metalinguística, já que põe em cena informações sobre a natureza da poesia marginal, como neste trecho: “a poesia. a poesia é magistral / que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo”. É essa concepção de margem que está presente no poema de Chacal, pois se articula com um dos conceitos essenciais da literatura. Essa visão não pretende fazer do texto literário um porta-voz de qualquer discurso ideológico no âmbito político, apesar de não deixar de ser ideológica.

Fato curioso é observar o personagem *Orlando Tacapau*, que faz renascer a imagem do malandro no contexto poético da década de 70. Essa figura é marcante na literatura brasileira, iniciando por Leonardo, personagem do romance *Memórias de um sargento de Milícias* (1852), de Manuel Antonio de Almeida, até o famigerado *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; além do herói popular conhecido como *Pedro Malazartes*. Eis a ficha de *Tacapau* registrada no livro de Brito (1997: 30):

Nome: Orlando Tacapau
 Idade: Indeterminada no Espaço
 Origem: Indefinida no Tempo
 Filiação: Alzira Namira Irineu Cafunga
 Impressão Digital: Lamentável
 Traços Psicológicos: Maleabilidade em relação aos animais sem horários para refeições alegre ardiloso instantâneo aéreo pássaro instável sujeito integral iluminações avulsas.
 Traços Físicos: marca negra na íris
 Profissão: qualquer nas horas vagas
 Pseudo – alcunha: Omar Malina
 Analvaro Inflamável
 Maxmídia
 Francis Khan
 Graça Bandeira
 Alcântara Tatu
 Décio Esteves Lopes
 Lauro Lauro.

O eu poético cria uma espécie de ficha criminal de si mesmo, em que apesar do codinome, mantém um ar confidencial ao indispor a sua idade e sua origem. Nota-se ainda, que o poema não deixa de apresentar um trabalho estético interessante envolvendo a função poética, *Alzira Namira / Analvaro inflamável*. Além

disso, surge um entrelaçamento de nomes de autores modernistas como *Graça* (Aranha), (Manuel) *Bandeira*, *Décio* (Pignatari) e *Alcântara* (Machado). Assim, esse modo de apropriação textual se organiza a partir do mesmo procedimento que alguns modernistas como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Drummond utilizaram em vários de seus poemas.

O caso Cacaso

O segundo poeta dessa análise se chama Antonio Carlos de Brito (1944-1987), mais conhecido por seus amigos de geração como Cacaso. Tendo formação filosófica, além de ter sido professor da PUC-RJ, onde lecionou Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, Cacaso foi o mais representativo teórico da poesia marginal. Ele deixou vários escritos em que analisa a importância da geração mimeógrafo, além de movimentos como o Tropicalismo e a poética de autores como Chacal. O poeta também lançou algumas obras literárias, entre elas, *A palavra cerzida* (1967), *Beijo na boca* (1975) e *Corda bamba* (1978). Segundo Vilma Arêas (1997: 9), como professor de literatura, o poeta marginal

era um opositor firme à voga do estruturalismo que ensopou a crítica universitária até os ossos e que, com as exceções de praxe, embrulhou as discussões num clima de ênfase provinciana. A tudo isso se opunha nosso poeta com certa ferocidade, mas também com muita ironia e humor.

Esse clima estruturalista em que viviam as universidades brasileiras, explica, em parte, o porquê da rejeição da poesia marginal, já que essa abordagem primava por um acabamento estético ao estudar as obras literárias. Como a marginalia poética da década de 70 se utilizava de outro tipo de visão literária, ao rejeitar as obras bem elaboradas com o auxílio de editoras, assim como a própria recepção do movimento estava à margem da crítica academicista.

Esteticamente, Cacaso também se filiou ao legado modernista deixado por Oswald de Andrade, entre outros poetas da geração de 22. No entanto, sua poesia acaba retomando a tradição romântica de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, mas de forma paródica. É interessante anotar que o mesmo Oswald, segundo Sant'Anna (1985: 23-24) retomou a *Canção do Exílio* do poeta indianista, alcançando um efeito paródico de impacto, com seu poema *Canto de regresso à pátria*.

Apesar de bastante conhecida, essa intertextualidade paródica representa um grande deslocamento em relação ao texto primeiro de Gonçalves Dias. A mudança lexical entre *Palmeira/Palmares* sugere outra leitura e recepção crítica, dando ênfase à importância da paródia na desconstrução e releitura do passado literário brasileiro. Na interpretação de Sant'Anna (1985: 25),

ocorre um processo de inversão do sentido, com um deslocamento completo. Substitui-se logo o nome comum “palmeiras” – pelo nome próprio “Palmares”, mas com letra minúscula. Introduce-se logo uma

crítica histórica, social e racial. A substituição do ingênuo termo romântico “palmeira” pelo nome do famoso quilombo onde os negros liderados por Zumbi foram dizimados, em 1695, tem um efeito irônico e crítico, introduzindo um comentário social.

Cacaso aciona o texto de Oswald e o de Gonçalves Dias, além de outras possíveis interpretações. Entretanto, na re-escrita dos textos, a intertextualidade aparece em dois momentos poéticos intitulados *Jogos florais I* e *Jogos florais II*, como pode visto na seleção de Campedelli (1995: 51):

Jogos florais I

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

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

Nesse primeiro poema, Cacaso mantém a primeira frase da *Canção do Exílio*, porém inserindo um intertexto com a música “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu. A figura do *sabiá* ganha um caráter metafórico ligado ao militarismo que se intrometia na vida cultural brasileira. Nesse sentido, o texto acaba se referindo ao período da ditadura militar, através do “milagre brasileiro”. A escritura bíblica, além disso, é parodiada mostrando que *a água já não vira vinho/vira direto vinagre*, ou seja, torna-se algo amargo. Na outra parte dos *Jogos florais*, a escrita oswaldiana é mais presente:

Jogos florais II

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

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

(será mesmo com dois esses
 Que se escreve paçarinho?)

De início, percebe-se no poema um teor crítico que relembra o *Canto de Regresso à pátria*. No entanto, a lembrança de “Zumbi” é acompanhada de uma censura presente no verso *memória cala-te já*. A “licença poética”, entendida como a ruptura da estrutura da língua, surge com a inversão de espaços, em que o Pará torna-se a capital de Belém, o que seria o inverso do poema de Bandeira intitulado *Belém do Pará*. A segunda parte do poema em nada lembra o texto de Gonçalves Dias ou mesmo Oswald, lembrando mais um momento de despedida do poeta, culminado, em seguida, numa reflexão que retoma as conjecturas autores modernistas de 22 diante da língua portuguesa.

Essa estratégia paródica de Cacaso tem como princípio uma afirmação e uma negação do passado literário nacional. Para Sant’Anna (1985: 32) esse recurso, no âmbito da literatura e da estética

é o texto ou filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. A paródia não é um espelho. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um espelho invertido. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura.

A distorção promovida pela paródia, apesar de não ser uma descoberta do modernismo, torna-se um elemento de resistência em relação à imposição do cânone, ao ponto de ironizar a própria concepção que os poetas tinham sobre a realidade social brasileira. No poema intitulado *E com vocês a Modernidade*, do mesmo Cacaso, a retomada parodística vem do texto *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu, poeta do Romantismo brasileiro.

Meus oito anos

Oh ! Que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida,
 Da minha infância querida
 Que os anos não trazem mais![...]

(Casimiro de Abreu)

E com vocês a Modernidade

Meu verso é profundamente romântico.
 Choram cavaquinhos luazes se derramam e vai
 por aí a longa sombra de rumores e ciganos.

Ai que saudade que eu tenho de meus negros verdes
 anos!

(Cacaso)

Pode-se interpretar esse poema não a partir de uma contraposição total ao espírito romântico, pois o eu lírico retoma uma visão ideal do mundo, diante do contexto de opressão da década de 70. Surgem no poema algumas referências ambíguas que remontam os “anos de chumbo” da ditadura militar identificado pelo termo “sombra de rumores e ciganos”. Os poetas marginais são comparados aos sujeitos da margem, isto é, os *ciganos*. Ironicamente, o eu poético demonstra um saudosismo misturado com as próprias dores dos “tempos difíceis” vividos a partir do golpe militar de 64.

E a poesia marginal resiste

Passados mais de trinta anos em que a poesia marginal surgiu como proposta poética na contramão de um sistema ditatorial no país, poucos estudos tem sido encontrados acerca deste acontecimento de época. Recentemente, embalada pela constante repercussão política dos anos de chumbo, a poesia daquele período continua chamando a atenção pela forma perspicaz com que denuncia os acontecimentos de época.

Entre tantos “burburinhos”, surgiram, ao cabo de três décadas, algumas esparsas antologias em que figuram os expoentes da geração, entre elas, *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, obra não especificamente citada no contexto deste artigo, mas de suma importância para o registro da lista de poetas integrantes da poesia marginal. Outro estudo que também faz um percurso histórico é *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, de Carlos Alberto Messeder.

Grande parte das abordagens se apresenta muito mais como proposta descritiva do fenômeno poético do período, do que como tentativa de adentrar aos interstícios da forma e composição estética, empreendida pelos poetas da geração marginal. No fundo, o contato com as obras de Cacaso, Chacal e também Nicolas Behr, este último, apesar de não figurar no artigo, nos oferece um panorama bastante próximo do fenômeno intertextual a que recorre os dois poetas estudados.

Todavia, a poesia marginal carece de um olhar mais atento quanto ao seu projeto estético, por isso, talvez, haja um incômodo em observar olhares, predominantemente descritivos, sem, no entanto, discorrer do ponto de vista poético com que se preocuparam os jovens poetas daquele período. Por outro lado, não podemos crer que este artigo se responsabilize inteiramente em responder tais questionamentos a despeito da poesia marginal. Trata-se, antes de qualquer coisa, de conceber apenas um olhar, ou mesmo um viés escolhido e auscultado por esta abordagem à luz da intertextualidade.

Enquanto investida poética, essa produção está ainda por ser descoberta por novos leitores de nosso tempo. Como atitude política, ela resiste ao tempo, contextualiza o espaço e contextualiza uma época – a ditadura militar e um momento de transição da poesia brasileira. Longe deste cenário, hoje, a poesia marginal continua sendo quase uma lacuna pouco preenchida pela crítica literária de nosso tempo.

CHACAL AND CACASO: INTERTEXTUALITY, PARODY AND LITERARY APPROPRIATIONS

Abstract: This article aims to analyze how intertextuality, parody and appropriation were articulated in the literary production of *poesia marginal* (Marginal Poetry) in the 70s, especially in the poems of marginal writers like Chacal and Cacaso. It intends to analyze this production from the comparison between literatures, comparing the production of both poets with traditional authors of Brazilian Modernism. The basic theorists chosen for this analysis are: Kristeva (1974), Carvalhal (2003) and Hutcheon (2005).

Keywords: marginal poetry; intertextuality; parody; appropriation.

REFERÊNCIAS

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. São Paulo: UNICAMP & UERJ, 1997.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia Marginal dos Anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizontes: UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SANTA'NNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 31/10/2013