

13 Poemão

Heloísa Buarque de Hollanda exerceria papel fundamental, a partir de 1976, seja no posicionamento crítico de Cacaso e de Ana Cristina Cesar, cada um a sua maneira, seja na reavaliação por parte do público, da crítica e, conseqüentemente, da história da literatura brasileira em relação ao fenômeno da poesia marginal. Ana cada vez mais se distanciava do grupo da fazenda de Luis Olavo Fontes para se posicionar “enquanto intelectual mulher” numa “ordem institucional falocrática e patriarcal” e se aproximava de Heloísa, trocando o campus da PUC-Rio pelo mestrado em comunicação na UFRJ. Segundo Italo, “a intensidade da relação com Heloísa era tal que Ana mandou a militância jornalística às favas e mergulhou com força total na pesquisa sobre literatura e cinema que Heloísa lhe inspirava” (MORICONI, 1996: 72).

Ana nutria [um ódio visceral] por esses climas machistas brasileiros, de clube do Bolinha, na expressão feliz de Carlos Alberto [Messeder Pereira], regados a cerveja, futebol e aquele tipo de descontração que Cacaso tanto gostava e que tem por pano de fundo o modelo também hipermachista da malandragem carioca (idem, 1996: 69).

No verão de 1976, também distante da aglutinação de Cacaso, era lançado pela Nuvem Cigana — formada por Chacal e Charles na linha de frente, e que já havia publicado em 1975 sua primeira coleção de livros de poesia, concomitantemente com a coleção Vida de Artista — o primeiro *Almanaque biotônico vitalidade*, estampando alguns dos novíssimos poetas do Rio de Janeiro identificados pela proposta da revista sugerida por Chacal: “recusa de programas e qualquer tipo de eficácia de uma maneira aparentemente ilógica. E é natural que essa nova postura rejeite sistemas coerentes” (HOLLANDA, 2004: 119). Segundo Chacal, “poemas, fotos e desenhos ali estampados mostravam um painel pânico do tempo policial daquele produto” (CHACAL, 2010: 64). Lançado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com uma gigantesca e bem articulada artimanha poética — “utilizamos quatro focos de ação. Alguns aconteciam simultâneos. A plateia se deslocava, se enroscava, se embaralhava. [...] Uma brutalidade à fantasia” (idem: 65) — o *Almanaque* foi, em seguida, recolhido da Livraria Muro

e censurado pelo governo. Efetivamente não participando de lançamentos e não produzindo poemas, mas sim uma imensa quantidade de letras de música, Cacaso, tal como Heloísa na Rua Faro no Jardim Botânico, convivia no seu escritório na Avenida Atlântica com o caminhar da poesia marginal até a sua grande apoteose, o lançamento da antologia *26 poetas hoje*, no dia 14 de julho de 1976²⁶.

A primeira ideia de que, “com as inevitáveis exceções”, toda poesia produzida nos anos 70 “fosse parte de um mesmo poema maior, que todos estivessem escrevendo juntos” (CACASO, 1997: 52) aparece pela primeira vez na obra de Cacaso na sua resenha sobre a antologia feita logo após o lançamento. Não demoraria muito para que a poesia marginal, que “era muito mais comentada que lida, na verdade” (CHACAL, 2010: 77), fosse reconhecida pela mídia e pelo público por um padrão estético único: produção de livros independentes de baixa tiragem, distribuídos de mão em mão, associada a um conteúdo “coloquial” generalizado, de se escrever do jeito que se fala no registro cotidiano. Na famosa introdução da antologia Heloísa revela o que orientou a sua escolha desses exatos 26 poetas:

O que orientou a escolha e a identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. (HOLLANDA, 1998: 14).

Retraçando as colocações de Cacaso sobre a poesia em voga é possível vislumbrar o caminho que leva ao “coloquial” como sua principal característica. Conforme já havia diagnosticado Alceu Amoroso Lima ainda em 1974, citado por Antonio Carlos, os “jovens” sem possibilidades práticas de participação nos assuntos nacionais, como nos anos 60, “reduzidos as desprezo e ao silêncio”, encontraram na situação “fortes motivos para o desenvolvimento de uma sensibilidade mais afeita aos problemas subjetivos e pessoais” (CACASO, 1997: 58). Isto associado ao método de produção e circulação da poesia, a “sobrevivência cultural” (idem: 74) à margem das editoras, revela “uma forma de

²⁶ A organização da artimanha do lançamento no Parque Lage, no Rio de Janeiro, ficaria a cargo de Chacal. De acordo com o único registro do evento, feito em super-8 pelo artista plástico Luiz Alphonsus, Ana Cristina, Cacaso, Bernardo Vilhena, Afonso Henriques Neto, Roberto Piva e o próprio Chacal, podem ser vistos subindo no pequeno tablado localizado em frente à piscina do palacete do parque, recitando seus poemas. No vídeo, Cacaso está lendo poemas de *Grupo escolar*.

preservação de identidade e da integridade tanto da experiência quanto da poesia que a exprime” (idem: 75).

É como se a chance de continuarem ou se tornarem *verdadeiras* implicasse uma tal proximidade e familiaridade entre ambas, a vida e a arte, que a partir de um dado momento não fosse mais possível saber onde termina uma, onde começa outra (idem).

A importância dada à coloquialidade, sempre associada à dicção humorística, serve à crítica principalmente como o norte da bússola da “nova geração”, diferenciando-a das demais tendências como o “populismo típico da poesia cepecista” (SALGUEIRO, 2002: 50) ou a rigidez das regras da poesia de vanguarda. Se a poesia esquerdista e programática dividiam em comum o gosto pela filiação e engajamento, mesmo que em trincheiras opostas, toda poesia feita a partir de então livre de imposições formais e ideologias, ou seja, coloquial e pretensamente desclassicizante, era naturalmente rotulada de marginal e, na estância seguinte, estaria contribuindo para o grande “poemão” da desrepressão da linguagem.

Heloísa Buarque, na introdução de *26 poetas hoje*, conforme Cacaso chama a atenção na sua resenha, abre espaço também para as “inevitáveis exceções” na sua curadoria:

[...] Achei justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. (HOLLANDA, 1998: 14)

Eis o estopim da polêmica em torno da antologia. Não esmiuçando o que e quais são as “formas diferenciadas e independentes” adeptas por estas exceções que “percorrem o mesmo caminho” daqueles que prezam pelo coloquialismo e que circulam no meio marginal de produção editorial, como esclarecer quem, nominalmente, de fato participava do “poemão” de Cacaso e quem eram as “inevitáveis exceções”?

Por um lado, a antologia deu visibilidade aos nomes dos 26 poetas em questão — e principalmente à figura do poeta marginal e à produção editorial independente de poesia — fora do alcance do seu circuito: “Foi no *26 poetas hoje* que os nossos nomes e poemas começaram realmente a circular” (CHARLES in

Nuvem cigana, 2007: 101). Necessário relembrar que em 1981 o personagem Ivo Chaves de Daniel Dantas na novela *O amor é nosso* conquista Tereza Macedo Tavares (Cristina Aché) ao invadir o palco de uma peça teatral, como numa artimanha, para declamar seus “poemas marginais”.

Personagem global, assunto de imprensa, tema de samba-enredo, centro de debates-simpósios-teses-conferências e, até mesmo, objeto de alguns processos no DOPS: sorrateiramente, havia sido posto em cena um novo personagem de época — o jovem poeta 70. (HOLLANDA e PEREIRA, 1982: 4)

Ana Cristina Cesar, presente na antologia mesmo ainda inédita em livro ou qualquer outro tipo de publicação, e que por escolha estética pessoal distanciou-se declaradamente do “coloquialismo machista” que vinha sendo produzido por Cacaso, Chacal, Charles, Luis Olavo Fontes, Geraldo Carneiro e etc., ressalta no artigo “Nove bocas da nova musa” — publicado uma semana antes do lançamento de *26 poetas hoje*, porém já informada pela própria Heloísa sobre o conteúdo da antologia — a “posição coerente” e “a proposta de definição do novo”, tanto no ensaio de Merquior (“Musa morena moça”, recém-publicado pela revista *Tempo brasileiro*) quanto na miniantologia publicada por Buarque de Hollanda na mesma revista, “trailer da sua máxi (*26 poetas hoje*) que está sendo lançada esta semana” (CESAR, 1999: 162). A poeta afirma que o maior êxito da antologia seria a “divulgação em maior escala” da poesia vigente, já que “não há vazío cultural nem falta de matéria-prima para a criação poética: há sim obstáculos graves” (idem). Da mesma forma que Cacaso, Ana Cristina Cesar também arrisca uma definição de sua própria geração, talvez mais condizente com a sua assinatura poética, talvez mais generalizante do que a definição de Cacaso:

Embora sua face esteja ainda bem pouco iluminada, a nova poesia parece prematuramente amadurecida, parece dizer adeus aos sonhos da juventude, sem com isso deixar-se empedernir nem abdicar quando necessário de ácido humor (idem: 166)

Armando Freitas Filho, em seu já supracitado texto sobre os anos 70, também enaltece a importância da antologia (da qual ele não fez parte, diferentemente de Ana C.):

Mas foi em 1976, com a antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, que toda essa produção, emergentes uns e ainda submersos, outros, veio

à tona, e ganhou uma definida, necessária e merecida divulgação. O livro foi editado pela Labor, já que nenhuma editora brasileira teve peito e sabedoria para bancar este *best-seller* (FREITAS FILHO, 1980: 110)

Da mesma forma que a bola de neve do reconhecimento da poesia marginal por parte da grande mídia e do grande público foi crescendo ao longo do tempo, as opiniões contrárias também ganharam corpo. Curiosamente os principais críticos da antologia e do “poemão” foram Chacal — que representava, para Cacaso e Heloísa (e também Silviano Santiago), a essência, o marco zero de toda a geração marginal — e Waly Salomão, o “descobridor” da poesia de Chacal. A descoberta particular de Oswald de Andrade, feita por Ricardo Chacal, instauradora da “molecagem e [d]o chiste como estratégia de reflexão, na linha [...] do ‘amor / humor’”, inspiradora do “poeta 70 para alcançar o efeito humorístico [...], o trocadilho, o jogo verbal do tipo palavra-puxa-palavra e o poema piada propriamente dito”, *big bang* de toda uma dicção, é ao mesmo tempo não só uma negação do cepecismo e do vanguardismo, mas também, do cabralismo. Duas semanas antes do lançamento de *26 poetas hoje*, Antonio Carlos publicava no jornal *Movimento* uma resenha sobre o novo livro de Charles Peixoto, *Perpétuo socorro* e sobre o aguardado primeiro livro de Guilherme Mandaro, *Hotel de deus*; os dois editados pela Nuvem Cigana, cuja “grande beleza de suas capas, ao mesmo tempo despojadas e infinitamente mais criativas que a grande maioria das capas normais de poesia, ‘sérias’, adotadas pelas editoras estabelecidas (CACASO, 1997: 212). No texto, Cacaso chama a atenção para a enorme distância entre a o trabalho poético da poesia marginal da Nuvem Cigana e a “maior seriedade” do regime de trabalho de João Cabral de Melo Neto. Se o tempo de construção de um poema de 16 versos como “Tecendo a manhã” durou 9 anos, a poética de Charles e Guilherme é “uma poética do escracho”, “menos ligada à morosidade e paciência da elaboração literária do que à captação quase viva do instante, com vocabulário descontraído e tirado diretamente da fala coloquial”, numa “linguagem que incorpora livremente a expressão vulgar e desintelectualizada ao máximo” (idem: 210). Para Cacaso, a presença de João Cabral “na poesia de agora é bem discreta” enquanto as afinidades de Manuel Bandeira são mais expressivas com “a poesia brasileira mais moça”, pois sua “existência depende menos do planejamento e do cálculo”, conforme ele mesmo afirma: “sou poeta de circunstâncias e desabafos”. As semelhanças com Bandeira

não estaria apenas na imprevisibilidade do cotidiano enquanto matéria poética mas também no modo de produção, como humoristicamente é revelado em *Itinerário de Pasárgada*:

Em 1936, aos cinquent'anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos. A *Estrela da manhã* saiu a lume em papel doado por meu amigo Luís Camilo de Oliveira Neto, e a sua impressão foi custeada por subscritores. Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas a verdade é que o papel só deu para 50. (BANDEIRA, 1996: 82-83).

Como aponta Eduardo Coelho na escrita de Manuel Bandeira são fundamentais “as relações entre o material textual, técnicas jornalísticas e a escrita poética, ou seja, o desentranhar a poesia ‘dos minérios que ela jaz sepultada’, sob as formas da realidade torpe e bruta dos noticiários” (COELHO, 2009: 171). Na época de Bandeira, a fotografia e as estruturas dos periódicos e dos textos, “mais dinâmicas com o surgimento das técnicas de reprodução”, “além do noticiário se interessar pelo cotidiano e pelas classes sociais que até então uma considerável parcela de intelectuais brasileiros deixava à margem de suas obras” (idem), interferiram no texto do autor de *Libertinagem* e foram deixadas interferir. Traçando um paralelo destes exemplos com a publicação de revistas como o *Almanaque biotônico vitalidade* e a própria *Navilouca*, calcadas editorialmente na mistura entre fotografias, textos e “a realidade torpe e bruta”, ao lado de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira aparece como o outro grande pilar modernista que sustenta o “imprevisto projeto” da poesia marginal.

Além da larga distância de João Cabral, os poetas setentistas também evitaram o que José Guilherme Merquior definiu nos seus textos sobre o primeiro Cacaso, o primeiro Chico Alvim e o primeiro Capinan, como a maturação classicizante do modernismo. Se ao final da década de 60 as estratégias individuais dos três autores sublevaram tal classicismo, a “maturação” do momento seguinte da poesia de cada um, aquilo que Cacaso chamou de “queda proposital de qualidade”, levou-os, paradoxalmente, ao coloquialismo crítico e humorístico que tangencia o modernismo de 22. Embora também de acordo com o seu tangenciamento em relação a Oswald, Chacal critica a negligência tanto de Heloísa quanto de Cacaso — “mais focado em suas aulas na PUC, [...] mineiro, [...] pouco afeito às efusões da Nuvem” (CHACAL, 2010: 66) — à poesia corporificada, “encarnada”, tão inerente à poesia setentista quanto o mimeógrafo.

No seu livro de memórias, publicado 34 anos depois da antologia de Heloísa, ele afirma:

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 remeter ao Modernismo. Com toda a sua experiência acadêmica, esqueceu o que para mim foi a marca maior da poesia dos anos 70: a presença acintosa do corpo. [...] A poesia passou a ser experiência vital, expressa nas artimanhas. A academia tem muita dificuldade de dar conta disso, ocupada que está com a vida *in vitro*, com o intramuros da instituição. [...] Em sua antologia, fica parecendo que a poesia marginal se define pelo não. O que não era poesia visual. O que não era poesia de linguagem culta. O que não era poesia engajada do CPC. A poesia marginal era algo muito abrangente, ou seja, tudo que era poesia discursiva nos anos 70. (CHACAL, 2010: 77-78)

Opinião naturalmente endossada pelos demais componentes da Nuvem Cigana:

Bernardo Vilhena: O lance da poesia marginal estava forte, vários livros independentes saindo, com tiragem baixa, distribuição mão a mão. E o pessoal começou a tentar um movimento em volta disso, chamar de geração, encontrar uma estética que definisse todo mundo, o que era uma certa força de barra.

Ronaldo Santos: Embora a gente tenha alguns elementos em comum que identificam a nossa poesia, cada um de nós tem uma dicção muito diferente. Mesmo dentro da Nuvem, então imagina na geração. [...]

Chacal: O livro, que chamou *26 poetas hoje*, era meio um saco de gatos, e isso sempre me incomodou um pouco. Tinha os poetas que eu identificava claramente que estavam fazendo um trabalho como o nosso, e outros que até hoje eu não entendi porque estavam lá. Mas certamente foi muito importante pra divulgar o nosso trabalho. (*Nuvem cigana*, 2007: 100-101)

Já Waly Salomão, enquanto “inevitável exceção” dentro da antologia de Heloísa, critica duramente a tese do “poemão” de Cacaso, 24 anos depois, numa discussão com Messeder Pereira, que escreveria *Retrato de época*, tese de doutorado — cujo objetivo seria “a análise e discussão de um tipo de produção poética que, ao longo dos anos 70, ficou sendo conhecida como ‘poesia marginal’” (PEREIRA, 1980: 9) — tão relevante à discussão quanto *26 poetas hoje* e a reunião de textos de *Não quero prosa*, de Cacaso. O poeta baiano, assumindo “uma pulsão para a *acronologia*” (SALOMÃO, 2005: 134) afirma que mesmo sendo a exceção, sente-se preso “na categoria *anos 70* ou *poesia marginal*”, achando-a “um presilhão”, “uma camisa de força”. Da mesma forma

que Chacal, Salomão afirma seus pontos de tangência em relação ao modernismo heróico de 22, conforme a orelha de *Me segura que eu vou dar um troço*:

Por ocasião das
Retrospectivas
Da Semana de Arte
Moderna de 22
Um livro prospectivo
Incremento para as
Novas gerações
(idem: 135)

Waly, posicionando-se opostamente aos escritores do poemão, afirma que os anos 70 não devem ser tomados como “ponto de chegada, como apogeu, como ponto terminal” de uma geração, mas sim “como os primeiros passos de uma longa marcha” comum a todos os poetas que continuaram publicando ao longo das décadas seguintes e sobreviveram ao tempo. Em retrospecto, “grande parte dos analisados” em *Retratos de época*, por exemplo, “abdicou de qualquer ofício poético”, saltou do bonde grupal “porque não tinha realmente o acicate da poesia”; “a maioria daqueles poetas marginais era realmente marginais de butique, jovens de classe média querendo parecer outra coisa” (idem: 146).

Se você for tomar aquela produção toda, a gente ouvindo que Cacaso fez o assim designado — e coloco entre aspas para marcar diferenças — “belíssimo poema”, como se fosse uma tentativa de encarar tudo o que estava sendo feito como um poemão, [...] encaro como um erro de uma perspectiva includente, juntar alhos com bugalhos com o fito principal de aplinar as diferenças, uma vontade includente de um certo difuso igualitarismo de ameba da época. (SALOMÃO, 2005: 136)

Ainda em 1978, no ensaio “Tudo da minha terra”, sobre a poesia de Chacal, Cacaso procura relativizar a “indiferenciação generalizada” do poemão, afirmando que este foi “nivelado por baixo”, escrito por aqueles que padecem de “desqualificação artística”:

O resultado prático [do teatro de vanguarda brasileiro da década de 70] é que o nível profissional e de qualificação técnica decaí, pois ninguém se sente muito estimulado ao esforço de aprendizado e treinamento. [...] Boa porção da produção marginal que rola na praça padece dessa desqualificação de forma artística e de seus requisitos técnicos, o que acaba redundando numa indiferenciação generalizada que dificulta distinguir um autor do outro, um poema do outro, uma visão da outra — tudo começa a ficar parecido com tudo (CACASO, 1997: 29)

No mesmo ano do artigo de Cacaso, Heloísa em sua tese de doutorado, *Impressões de viagem*, faz o mesmo tipo de reavaliação em relação a *26 poetas hoje*.

Vejo o meu trabalho de organização desse material na antologia *26 poetas hoje* como bom e mau. Bom, na medida em que divulgou essa produção nas esferas de legitimação institucional, promovendo violentas polêmicas e questionamentos e, portanto, aumentando o circuito desse debate. Mau, entretanto, porque assim “apropriados” num volume “limpo” de editora espanhola e sob o aval e atenção de uma professora universitária, promovi, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatória de sua intervenção crítica. (HOLLANDA, 2004: 110)

Paulo Leminski, que por uma questão de *timing* não participou da antologia de Heloísa, no sucinto artigo “*O boom da poesia fácil*”, relativiza, diretamente de Curitiba, a discussão dos dois pólos. Partindo das mesmas características relativas ao movimento marginal, depuradas pelos demais teóricos supracitados — poesia/vida, distribuição e produção manual, humor e coloquialidade, o autor de *Catatau* afirma que a superação da “poesia alternativa” em relação à poesia de vanguarda e à poesia participante é plena, pois, paradoxalmente, realizou nos anos 70 os pressupostos das duas correntes poéticas em voga dos anos 60.

Da poesia de vanguarda [...] incorporou a brevidade e a síntese [...], o sentimento da modernidade urbano-industrial [...], e um certo lúdico de linguagem, que a vanguarda tem (desmontar o brinquedo). Quanto à poesia “participante”, que foi que a alternativa fez, senão realizar sua ambição de ser popular, levar a poesia até as pessoas, fazer a ligação direta poesia-vida? (LEMINSKI, 2011: 62)

Mas, da mesma forma que Waly, seu amigo, Paulo afirma que sendo a poesia marginal a “legítima expressão do seu público [...], as elites jovens urbanas de classe média, a neoboemia pós-hippie”, “vício secreto da própria adolescência”, não duvida “que é aí que a literatura começa. Mas não é aí que ela acaba” (idem: 64).

Contra a séria carece dos anos 1960, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. (idem: 61)

Para Leminski a importância da poesia marginal reside no seu caráter formativo e não “constitui nenhum ponto final”, como disse Waly. Em 1972, ano da publicação de *Muito prazer e Travessa bertalha 11*, Chacal tinha 21 anos de idade e Charles Peixoto, 24. Cacaso, o “Professor”, segundo Chacal, completaria 30 anos em 1974, ano do lançamento da Coleção Frenesi. Portanto a escolha de uma dicção marginal e de uma produção ao estilo marginal é, em Antonio Carlos, uma opção muito mais tática e proposital do que formativa e circunstancial, como foi para Chacal. Inserir-se na prática dos marginais e produzir uma teoria sobre o panorama, já inserido nele, foi uma escolha partidária de Cacaso.

Em três resenhas escritas em 1978, 1981 e 1982, referentes a antologias e coleções de poesia publicadas neste período de mudança de década, ou seja, distante temporalmente da eclosão marginal, Antonio Carlos procura fundamentar melhor sua tese sobre o poemão geracional. Em “Com a boca na botija”, publicado conjuntamente com o supracitado ensaio “Tudo da minha terra” na revista *Almanaque n°6*, em 1978, o poeta ressalta que “a ação organizativa de grupo” que “inspira o sentimento de resistência unida” entre os jovens poetas, seja pela criação de antologias ou de coleções, “está se tornando, entre nós, cada vez mais, um fato no sentido mais político do que propriamente literário” (CACASO, 1997: 80) e que, por isso, “pra se achar graça nessa produção é preciso estar de olho em qualquer outra coisa que não sejam as fórmulas retóricas de praxe”. Para Cacaso todo o material poético pertencente a um único indivíduo é comum ao seu grupo social, cujo confinamento “estimula e propicia a consulta recíproca e continuada entre os autores”.

Existe uma continuidade profunda de experiência entre os poetas, que de alguma forma se manifestará na produção de cada um, com os poemas se interpenetrando, se confundindo uns com os outros, como se fossem partes complementares de um mesmo poemão que todo, sem qualquer combinação prévia, estivessem compondo juntos. A poesia um pouco como *sintoma*. (idem: 82)

Diferentemente da animação inicial da descoberta dos mecanismos de produção marginal quatro anos antes, Cacaso, mesmo esmiuçando os processos sócio-político-culturais do poemão, faz ressalvas em relação à qualidade dessa produção. Antonio Carlos afirma que o “movimento conjunto” destes poetas “balanceia e resguarda até certo ponto a falta de consistência pessoal” de cada um. É preciso, portanto, “registrar e distinguir a presença de talentos mais ou menos

inovadores” cujas habilidades não se perdem na formação deste “acervo comum” que seria o poemão.

Em 1981, oficialmente distante da década anterior, Cacaso dá destaque aos valores individuais dos poetas que “não fazem carreira e nem cultivam artificialmente o estilo” (idem: 86) publicados pela Coleção Capricho, em resenha homônima. Reunidos enquanto grupo heterodoxo — “cada um desses poetas possui sua própria fisionomia e singularidade, cada um está num estágio distinto de desenvolvimento de seu trabalho” — e representativo do que surgiu a partir da poesia setentista, Carlos Saldanha, Afonso Henriques Neto e Ana Cristina Cesar são destacados no texto de Cacaso por fugirem “à comunidade de características” dos demais autores da coleção (que são: Pedro Lage, Luis Olavo Fontes, Ledusha, Eudoro Augusto e Francisco Alvim). O que separa os três primeiros nomes do restante dos nomes é a distância em relação ao trabalho mais direto com “a experiência cotidiana”, cujas peculiaridades não cedem ao registro “sem muitas mediações”, como é o caso dos demais nomes. Carlos Saldanha²⁷ — “excêntrico em qualquer coleção, pois seu caminho talvez seja único na poesia brasileira” — e seu *Almanach sportivo*, se destaca pelos “desenhos e grafismos” que “formam com textos uma dinâmica de história em quadrinhos e variedades”: “um festival de jogos retóricos, paródias, deboches, tudo de uma comicidade demolidora” (idem: 87). Afonso Henriques Neto é comparado ao estilo surrealista “carioquíssimo” que Mário de Andrade atribuía a Murilo Mendes: “a poesia [de Afonso] é vista como a encarnação imediata, possível agora, do sonho” (idem: 88). Já Ana Cristina, resumidamente, “tem qualquer coisa de novela de detetive, de correio sentimental, de futrica de literatura de rodoviária. E até um pedantismo proposital, [...] um requinte muito feminino, uma forma diferenciada e sutil de sensibilidade, onde os componentes femininos de identidade estão implícitos, além de problematizados” (idem).

A vontade de Cacaso em destacar alguns de seus congêneres geracionais em relação aos demais poetas “marginais” vai tomando força nos anos subsequentes da década de 80, conforme esmiuçado abaixo, em detrimento da tese do poemão, a cada texto mais suscetível às críticas de Antonio Carlos. Em 1982, no artigo

²⁷ A correspondência entre Carlos Saldanha, vulgo Zuca Sardan e Cacaso, de acordo com o arquivo deste, se inicia ainda em 1973 e se estende pelos próximos 14 anos. Saldanha costumava (e ainda o faz via e-mail) enviar seus pequenos livros, chamados “Spholettos” a uma gama de amigos e poetas brasileiros. No arquivo de Cacaso existem cerca de 40 “Spholettos” de Zuca.

“Pindaíba de tatu”, Cacaso faz suas últimas considerações substanciais em relação ao lugar comum que se tornou o poeta marginal e sua produção nos anos 70²⁸.

Uma multidão de novos poetas movimentava o meio, provocando de imediato um rebaixamento do nível qualitativo e uma notável desindividualização da autoria. [...] Está em ação, de uns 15 anos para cá, na poesia brasileira, um processo de aprendizagem, dinâmico e desigual, e que tem sido uma parada dura. A identidade está cindida; os valores (inclusive os estéticos) carecem de credibilidade; as relações são fugazes; o amor é enganoso; o presente é urgente; o futuro é sombrio (idem: 91).

Cacaso assinala o desconforto gerado não só pelo modo dos poetas marginais se afirmarem — “há um quê adolescente, um efeito individualizador, e um tempo retardatário. O poeta critica tudo, mas permanece preso aos estereótipos de geração, preocupando-se em criar em torno de si uma imagem que corresponda ao seu ideal de marginalidade” (idem: 93) — mas principalmente pela falta de um movimento hegemônico, comprometido politicamente com a literatura, conforme ele afirma no ensaio “Atualidade de Mário de Andrade”, de 1978:

Quando tentamos interpretar e hierarquizar este contexto prático, tomado na sua extensão, quando vamos fazer a sua teoria, somos levados a intervir na sua dinâmica, a fazer política; ou seja, não será pertinente uma perspectiva de conhecimento que não faça *parte* e que não *tome* parte no conjunto, no qual a relação intelectual é também um sentimento da vida. Conhecer, no caso, é um privilégio de quem participa. (idem: 155)

²⁸ No ano anterior, lembrando, o ator Daniel Dantas encarnava na novela *O amor é nosso* o personagem Ivo, poeta marginal; afirmação definitiva do estereótipo literário no *mainstream* cultural brasileiro.