

vivendo de hora em hora:
sobre a geração mimeógrafo brasileira & a Nuvem Cigana

Pedro Craveiro

University of California, Santa Barbara

Resumo: Face ao regime ditatorial brasileiro (1964-1985) e às consequências dessa governação, a geração dita marginal procurou despir-se de maquinismos artificiais e tentou dissolver o trauma de uma camada jovem perturbada pela limitação das suas experiências, sobretudo, quando exposta aos valores da contracultura. Este artigo pretende pensar o (con)texto da geração mimeógrafo e demonstrar de que forma essa poesia, produzida a “mil mãos”, tomando a expressão de Cacaso, desafiou a figura autoral do poeta e o panorama político-ideológico da década de 70.

Palavras-chave: Poesia brasileira, ditadura, geração mimeógrafo, contracultura

Abstract: Bearing in mind the Brazilian dictatorial regime (1964-1985) and the consequences of its governance, the ‘geração dita marginal’ tried to get rid of the artificial machinations and tried to dissolve the trauma of a young generation disturbed by the limitation of their experiences, especially when exposed to the values of counterculture. This article intends to reflect about the (con)text of the “geração mimeógrafo” (“Mimeograph Generation”, out-of-the-mainstream poets of the time who used the mimeograph machine to print texts), and to show how this poetry, produced by “thousand hands”, borrowing Cacaso’s expression, challenged the poet’s authorial figure and the political and ideological panorama of the 70’s in Brazil.

Keywords: Brazilian poetry, dictatorship, geração mimeógrafo/ Mimeograph Generation, counterculture

*tire o nó da garganta
que a palavra corre fácil
sem desculpas nem contornos
direta: do diafragma ao céu da boca*

Bernardo Vilhena

1. O BOOM DA LIXERATURA¹

*ainda bem
que ninguém nunca disse
nada de novo*

*posso (se quiser)
dizer tudo outra vez*

Nicolas Behr

Pensar a geração mimeógrafo ou dita marginal² sem entender o Brasil dos anos 60 e 70 é impossível. A verdade é que, durante estas duas décadas, o Brasil vivia tempos agitados e pontuados por alternativas poéticas face à ditadura militar, formada em 1964 e com o seu fim em 1985. Durante estes dois decénios são diversas as neovanguardas³ de significação interartística que se agilizam no seio cultural e literário e, extensivamente, na sociedade. A atitude neovanguardista brasileira (concretista, práxis e processo), por exemplo, é de certa forma reflexo da agitação política e da instabilidade económico-social, sedimentada particularmente pelo regime ditatorial.

Com a passagem da década de 60 acontece a derrota dos movimentos populares – em especial os motins estudantis –, a descrença no programa político-ideológico da esquerda e o AI-5 (Ato Institucional n.º 5), que instaura terminantemente a repressão política de direita do Estado. Contudo, é nos anos 70, que se solidifica um quadro conjuntural de novas medidas, que culminará com o eufórico “milagre económico”,⁴ tornando o Brasil num paraíso para o capital monopolista estrangeiro. Acrescente-se que, a nível cultural, a censura se torna cada vez maior, não permitindo a circulação de manifestos críticos, que pudessem sugerir a oposição ao regime. O Estado tem um poder bastante

dependência das ciências sociais” (Leminski 2012: 61), como, de certa maneira, tinha acontecido na década anterior. Esta poesia alternativa revela-se, de certa forma, despretensiosa, irresponsável ou contra a “séria carece dos anos 1960” (*ibidem*).

Esta poética encontrou os seus antecedentes e referências nos versos de Oswald de Andrade, de José Paulo Paes, de Manuel Bandeira, no Carlos Drummond de Andrade e no Murilo Mendes dos primórdios, declarando-se uma poesia coloquial, (auto)crítica, informe, informal e com piada, contrariando toda a mistificação literária. Grande parte da denominada poesia dita marginal foi assim: a recuperação de aspetos avessos a todo o mistério e a toda a profundidade lírica:

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. (Cacaso 2012: 158)

A ação da lírica dita marginal é fortemente influenciada pelos grandes meios de massa, desde o cartaz publicitário e o poster até à televisão.⁷ Por este motivo é que a linguagem desta prática se anuncia sintética, na medida em que há o impacto de uma sociedade de consumo, tornando a sua poesia de baixa definição, descartável, económica, leve, portátil ou televisiva. A propósito desta poética, diz Heloísa Buarque de Hollanda, no posfácio da antologia *26 poetas hoje*: “Além de fenômeno quantitativamente intrigante, o exame desta produção sinalizava outros traços curiosos e paradoxais. Era uma poesia aparentemente *light* e bem-humorada, mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava” (Hollanda 2007: 257).

Explique-se, porém, que este poetar, que privilegiou a forma breve – por exemplo, o epigrama, a frase publicitária de *outdoor*, típica do consumo, ou o haicai –, é a rutura da alta

definição da orientação cepecista e das poéticas neovanguardistas. Por conhecerem o poema de 60 nas suas vicissitudes e fraquezas, os marginais souberam inteligentemente fazer a sua poesia. Da lírica participante, a produção alternativa recusou o compromisso ético-político: não é do seu interesse envolver-se com os problemas da sociedade brasileira, tampouco é da sua vontade resolvê-los através do espírito crítico. Das neovanguardas concretista, práxis e processo, os poetas de 70 rejeitaram a arquitetura escrupulosa poemática. Apesar de se considerar que a poesia cepecista e neovanguardista são díspares, a verdade é que ambas tinham muito em comum, em especial no modo como privilegiavam a postura crítica, judicativa e racionalista perante o poema: a primeira queria mudar a poesia, a última queria mudar o mundo. E eis-nos perante a utopia das poéticas de 60.

Em contrapartida, a geração dita marginal não tinha intenções de mudar a poesia e o mundo: queria apenas existir. Por esta razão, o poema alternativo é o gozo da experiência imediata, é “curtição”, agarrando a ideia de Silviano Santiago.⁸ Aliás, essa distinção é explicada por Santiago, quando esclarece que a literatura brasileira pós-64 “Deixa esta de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem [...] É sintomática a ausência da figura do *operário* nos textos da época. [...] É ainda sintomática a ausência de qualquer reflexão sobre o *público* [...]” (Santiago 2002: 13). Outro aspeto curioso sobre esta poesia passa pela sua distribuição em edições mimeografadas, folhas dispersas, panfletos, nas filas dos cinemas e dos autocarros, nos concertos de *rock*, nos estádios de futebol ou nos *happenings*. As publicações dos poetas alternativos eram editadas, diga-se de passagem, em materiais não-nobres, o que também constituía uma enorme vantagem: era uma poesia de consumo, que chegava aos leitores e à sociedade. Embora editada em materiais precários, o poema marginal chegou a todos e o livro revogou o privilégio da montra de livraria, estando presente em qualquer lugar, graças à venda de mão em mão, cara a cara.

Alice Ruiz considera que a geração mimeógrafo, assim chamada devido à sua dificuldade de edição, cumpriu os pressupostos da poesia cepecista e de neovanguarda (cf. Leminski 2012: 62). Da poesia participante, a poética alternativa inspirou-se na ambição de ser popular do CPC (Centro Popular de Cultura) e de levar a poesia às pessoas. Foi assim que a poética de 70 procurou e encontrou o seu público através de uma distribuição inusitada:

não é o leitor que procura o poema, mas sim poema que busca o leitor, estabelecendo, desta forma, a relação cúmplice e direta poesia-leitor/poesia-vida. Da poesia neovanguardista, a da década de 70 procurou a brevidade e a síntese nos seus poemas, ainda que de maneira diferente. Para além disso, esta lírica incorporou a preocupação de modernidade urbano-industrial e a dimensão lúdica da linguagem muito característica do Concretismo.

A prática geracional dos anos 70 foi muito mais democrática, pois, contrariamente à poesia participante de carácter didático, catequético e doutrinário, não exigia um compromisso político. A poética da alternatividade não queria educar, revelando-se horizontal e não permitindo uma poesia aristocratizante e vertical. Neste sentido, acreditamos que o poema alternativo ao não ter pretensões algumas, exceto existir, acabou por ser uma poética inovadora e avessa à produção literária anterior. De acordo com Silviano Santiago, em *Uma Literatura nos Trópicos*, a cultura dos anos 70 é movida pela força reversiva de noções fundamentais acerca da arte no cânone ocidental. Por isso, ocorre, durante esta década, não só a dessacralização da alta cultura, mas também o descentramento e o deslocamento nas decisões de valor. Clara é a relação íntima entre a geração mimeógrafo e o espaço cultural da época, porque com esta prática não só acontece a transformação em literatura, mas também no programa cultural, no qual se pode destacar a performance como exemplo mais fulgurante. Enquanto a ação cepecista foi somente um fenómeno, que produziu carreiras literárias como as de Ferreira Gullar, Geir Campos ou Thiago Melo, e que se circunscreveu aos livros, a poesia dita marginal saiu da literatura, corrompeu a arte de elite, sendo pragmática e inovando, seja no fazer poético, seja na recusa das editoras comerciais. A geração mimeógrafo alcançou o seu ensejo existencial, uma vez que compreendeu a sociedade consumista e fabril e se colocou ao nível dessa massa, revelando-se uma poesia da cidade feita “aqui” e “agora”, entregue aos ímpetus, despreocupada com a organização frásica e verbal e conhecedora do quotidiano da urbe.

Para além disso, acontece com a geração mimeógrafo a alteração do paradigma do poeta. O poeta é, agora, cidadão, resgatando também a sua imagem de bardo ou rapsodo. Estes jovens produzem, como se referiu, uma lírica, em que o “novo é o belo de hoje” (Leminski 2012: 66), implicando uma mudança quase drástica em muitos aspetos, porém,

necessária para o rumo da poesia brasileira: “Aí, acontece um fato extraordinário. A esfarrapada arte da poesia fica, literalmente, milionária. Milhões de Lennon, de Dylan, de Jagger, de Roberto” (*idem*: 71).

Esta geração chamada de marginal, a fim de se evitar uma postura tão assertiva em relação àquilo que verdadeiramente era, nada mais foi do que uma alternativa, na medida em que estes novos poetas não ansiaram nenhuma revolução, contrariamente ao CPC, e não confrontaram nenhum sistema, como os (pós-)tropicalistas; aliás, rejeitaram-no. Esta foi a geração do possível, da literatura quase confundida com a vida,⁹ do poeta cidadão, da estrofe promovida a poema, do quotidiano como arte, do poema desfibrilhador, do culto à instantaneidade ou do registo urgente da ação.

2. A Nuvem Cigana

*eu sou como eu sou
pronomes
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível*
Torquato Neto

Um dos mais ricos exemplos, que parece condensar o espírito desta geração e o movimento de contracultura da época, é o coletivo carioca Nuvem Cigana.¹⁰ Apesar da sua efemeridade, visto ter durado sensivelmente uma década, a Nuvem Cigana, constituída por Bernardo Vilhena, Chacal, Charles Peixoto, Dionísio Oliveira, Guilherme Mandaro, Lúcia Lobo, Pedro Cascardo, Ronaldo Bastos, Ronaldo Santos, entre outros, “realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada” (Cohn 2007: 6). Não deixa de ser curiosa a intervenção de Sérgio Cohn, quando numa entrevista, lhe perguntaram qual era a grande diferença entre as poesias carioca e paulista de hoje e o editor respondeu com duas palavras: Nuvem Cigana. Na verdade, este coletivo teve um impacto enorme e contribuiu notoriamente para que as manifestações culturais dos últimos trinta anos do século XX, no Brasil, se consolidassem: referimo-nos à poesia falada, ao teatro de besteirol, ao *rock* brasileiro de 80 ou à regeneração do carnaval de rua do Rio de Janeiro.

Fundada, em 1972, por Ronaldo Bastos, e com o propósito de ser um coletivo plural no que às artes diz respeito,¹¹ a Nuvem Cigana editou alguns dos livros que mudariam a cena literária: *Creme de Lua e Perpétuo Socorro* de Charles, *Vau e Talvegue* de Ronaldo Santos, *Hotel de Deus* de Guilherme Mandaro, ou *Quampérius* de Chacal. Todas estas obras foram publicadas entre 1975 e 1977, encarnando o espírito da prática geracional de 70. Não nos esqueçamos, no entanto, que, em conjunto, estes poetas e outros mais – Carlos Saldanha, João Carlos Pádua ou Luís Olavo Fontes – criaram duas edições da revista *Almanaque Biotônico Vitalidade*¹² com o carimbo da Nuvem Cigana entre 1976 e 1977. Sob a mesma chancela, *O Rapto da Vida* de Bernardo Vilhena, e *América* de Chacal, são as primeiras obras a receber o carimbo da Nuvem e a partilharem o mesmo espaço das primeiras na coleção.

Não deixa de ser interessante notar que toda a poesia até aqui produzida pelo grupo carioca tem em comum o culto ao instantâneo e à espontaneidade. Aliás, o testemunho de Charles, em *Nuvem Cigana – Poesia & Delírio no Rio dos anos 70*, realça, em resumo, a prática poética do núcleo:

A gente criava nossos poemas de uma forma espontânea. Até porque a própria vida da gente, essa vida em grupo, libertária, alimentava muito isso. De um lado havia a repressão, mas também havia a libertação pessoal de cada um, as viagens de ácido, o sexo. Havia maluquice que dava gás, dava substância a essa produção mais leve e coletiva (*idem*: 24).

Charles, em poucas palavras, nomeou a natureza dispersa e liberta da Nuvem Cigana. Se, por um lado, o Brasil enfrentava uma repressão cada vez mais concentrada e violenta, por outro lado, a Nuvem Cigana era um microcosmo de desassombro, onde os seus membros podiam respirar em liberdade, seja na vida em comum com os seus vários integrantes, seja na poesia. A Nuvem Cigana é sem dúvida a expressão sublime do que foi o movimento de contracultura, importado, em grande parte, dos Estados Unidos da América. Por isso, faz tanto sentido o seu exercício em comunidade:

Aquela casa virou uma comunidade, foi aglomerando cada vez mais gente. E o pai de Pedro era um cara ótimo, mas com uma cultura mais tradicional, que não entendia muito bem toda aquela maluquice. Então um dia encontrou um cara na rua que não tinha para onde ir, e decidiu levar para a

casa. Na cabeça dele fazia todo o sentido, porque afinal se o filho ajudava tanta gente, ele podia fazer o mesmo. (*idem*: 64)

A Nuvem Cigana é a súpula de uma geração jovem fragilizada pela ditadura militar, vivendo um cenário cultural precário e carecendo com urgência de intervenções corajosas não só no programa literário, mas também no espaço cultural. É, pois, neste contexto, que o movimento carioca teve um dos seus maiores contributos: as Artimanhas, apresentações performativas ou *happenings* coletivos, que consistiam na declamação de poemas ora dramatizados e encenados, ora acompanhados com música. O espetáculo, cujo nome homenageia o poema “o poeta é mãe das armas” de Torquato Neto e publicado na *Navilouca*, teve a sua primeira sessão na Livraria Muro, situada em Ipanema, a 31 de outubro de 1975, contando com a apresentação audiovisual de Carlos Vergara sobre o Cacique de Ramos.¹³

De acordo com Chacal, ninguém no Rio de Janeiro declamava poesia em público na década de 70 e, por isso, inspirado na convivência que tivera em Londres com as performances de Allen Ginsberg, o poeta reuniu o coletivo para fazer o mesmo no Brasil. Apesar das adversidades preliminares, por exemplo, a fraca dicção ou a quebra do ritmo poemático, as Artimanhas foram, indubitavelmente, símbolo desta geração subversiva. Recordamos inclusive as palavras de Charles, quando diz, hiperbolicamente ou não, que “Artimanha não é performance, é loucura mesmo” (*idem*: 95). Conforme salienta Fernanda Medeiros, em “Afinal, o que foram as ‘Artimanhas’ da década de 70?”, há uma desorganização em relação ao que o grupo pretendia das *Artimanhas*, mas ao mesmo deve-se à importação de algo novo no Brasil na vida cultural e ao questionamento do cânone e dos limites artísticos:

É no sentido de amarrar as informações trazidas por essas outras artes conjugando artista e receptor por vínculos performáticos que a visão de Ginsberg por Chacal foi tão informativa, sintetizando a associação entre o poeta e o cantor de rock, o poeta e o artista performático. A figura que dizia seus textos de macacão Lee, cabelos desgrenhados e se fazia acompanhar por uma sanfonia e pela marcação com a batida do pé, integrando risadas e blues à sua enunciação dos poemas, certamente remodelava as noções convencionais de poeta e poesia, comprovando que esta também se punha a experimentar a possibilidade da arte inclusiva do corpo, oferecendo-se como acontecimento. O

conteúdo político das performances, inerente não só ao traço “acontecimental” da arte como ao próprio processo de produção independente, se vai tornando mais claro para os poetas da Nuvem à medida que as Artimanhas vão acontecendo. (Medeiros 2004: 22)

É conveniente entender que, se a Nuvem Cigana adensa o espírito de “curtição” e “desbunde” desses anos, o coletivo apresenta um forte programa literário no Rio de Janeiro e enfatiza a necessidade cultural na sociedade brasileira dos anos 70. Porém, se este grupo teve um impacto mais forte do que o esperado, em muito se deve ao ecletismo dos seus membros:

Embora a gente tenha alguns elementos em comum que identificam a nossa poesia, cada um de nós tem uma dicção muito diferente. Mesmo dentro do grupo da Nuvem, então imagina na geração. Por exemplo, o Charles é mais delirante. Ele parece estar sempre escrevendo o mesmo poema, como se estivesse explorando um delírio. O Bernardo é cronista, o Chacal mais lúdico, eu [Ronaldo Santos] mais existencial. Cada um tem uma poesia muito diferente do outro, não dá para confundi-las. E isso sempre enriqueceu muito o grupo (*idem*: 100).

Desta forma, o grupo da Nuvem foi ganhando a atenção dos diversos meios culturais da época, principalmente da universidade. No início, quem acabaria por estabelecer essa ponte entre os poetas e os acadêmicos seria Cacaso, que na altura era professor universitário. No seguimento deste elo, Heloísa Buarque de Hollanda decidiu reunir vários poetas numa antologia:¹⁴ claro está que se torna pouco consensual para o coletivo carioca esta publicação,¹⁵ porém, acabou-se por ceder ao convite e, em 1975, nasce *26 poetas hoje*, editada pela Aeroplano. Esta antologia, que reúne vinte e seis poetas desta geração – e lembremo-nos que não apenas da Nuvem Cigana –, constituiu um trabalho importantíssimo de divulgação e que Charles o reconhece: “Foi no *26 poetas hoje* que os nossos nomes e poemas começaram realmente a circular” (*idem*: 101). Embora essa publicação fosse “meio saco de gatos” (*ibidem*), de acordo com Chacal, a verdade é que as intenções de Buarque de Hollanda foram transparentes:

O que interessa é que, por volta de 1972-1973, surgiu, assim como se fosse do nada, um inesperado número de poetas e de poesia tomando de assalto a nossa cena cultural, especialmente aquela

freqüentada pelo consumidor jovem de cultura, cujo perfil, até então, vinha sendo definido pelo gosto da música, do cinema, dos shows e dos *cartoons*.

Atraída por essa ostensiva presença da poesia, comecei a me interessar por esse fenômeno que, na época, foi batizado com o nome *poesia marginal*, sob protestos de uns e aplausos de outros (Hollanda 2007: 256-257).

26 poetas hoje difunde, por conseguinte, vinte e seis nomes desta geração brasileira e exclui tantos outros, como por exemplo, Alice Ruiz ou até mesmo Paulo Leminski. Os nomes da poesia dita marginal não são apenas estes vinte e seis poetas, entre os quais, Ana Cristina César, António Carlos de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Geraldo Eduardo Carneiro ou Torquato Neto, são tantos outros. Esta prática geracional, que procurava apenas existir, acabou por ser uma poesia intimamente relacionada com o espaço cultural e voltada para intervenção no espaço público. Ao mesmo tempo que questionava os programas poéticos anteriores, dissecou sobre a figura autoral do poeta, testando os limites da poesia e da palavra, graças às intenções das poesias dos anos 60. A pergunta que, no fundo, se pode fazer é: será que ao apenas ao querer existir, esta geração não tinha também um compromisso contestatário e rebelde?

O que importa é que esta prática geracional, que carecia de um manifesto programático, conseguiu uma poesia capaz de se colocar ao nível da massa. Profundamente traumatizada por um regime ditatorial, a geração mimeógrafo buscou diluir o seu *ethos* social, acreditando na atuação da palavra com as suas propriedades transformativas, salvíficas e transgressoras, conforme abrevia Ana Cristina César em “Mocidade Independente”: “Pela primeira vez na vida infringi a regra de ouro e voei para cima / sem medir as consequências. [...] / é agora, nesta / contramão.”

NOTAS

¹ Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, no artigo “Os sórdidos”, publicado na revista *Veja*, no dia 7 de julho de 1976, o termo “lixeratura” deve-se a “uma revistinha surgida em Minas”. Embora o termo tenha aparecido numa brincadeira, a verdade é que a expressão acabou por ganhar alcance e fez parte do uso corrente, sendo uma das alcunhas pejorativas da poesia dita marginal.

² O conceito de marginal alia-se quase sempre à noção e ao mito de escritor maldito. Salientamos, desta forma, que o conceito de marginal aqui aplicado não está relacionado intimamente com a ideia e a aceção de cariz mitológico. O termo “marginal”, recorrentemente utilizado quando nos referimos a esta produção poética, deve-se ao estigma dos autores postos à margem, seja pelo seu comportamento transgressor, seja por não se enquadrarem no círculo literário da época. Por isso, a esta estética também se chama de poesia alternativa, na medida em que é uma segunda preferência em relação ao circuito da considerada “boa literatura”. Joana Matos Frias, no prefácio à antologia poética *Um beijo que tivesse um blue*, de Ana Cristina César, considera que o significado do termo “marginal” se deve não só ao impedimento editorial, mas também a uma certa antipatia por parte da universidade: “A verdade é que esta postura a um tempo militante e marginal – mais marginal devido à dificuldade de edição e a uma certa antipatia por parte dos meios universitários, o que levava os autores a frequentarem circuitos alternativos – conduziu à recusa limiar, tanto da literatura classicizante que a geração de 45 reavivara, como das correntes experimentais das vanguardas pós-guerra que os concretistas representavam” (Matos Frias *apud* César 2013: 484).

³ Embora as vanguardas históricas aconteçam no início do século XX, acreditamos ser mais exigente designar a atuação concretista, práxis e processo por neovanguardas.

⁴ O “milagre económico” é a denominação dada ao excepcional crescimento económico, que aconteceu durante a Ditadura Militar. Face aos sinais de recessão da economia brasileira, Antônio Delfim Netto, encarregado, na altura, pela pasta da Fazenda, investiu nas empresas estatais, sobretudo nas áreas da siderurgia, da petroquímica, da geração de energia, etc. Tais investimentos surtiram efeitos e lucrou o estado, criando postos de trabalhos e condições favoráveis para o país. Quando Emílio Médici, em 1969, assumiu o poder, acontecia o eufórico milagre.

⁵ Lembramos, neste contexto, que o reclame televisivo é um dos meios mais eficientes para a disseminação dos ideais do regime. Dois exemplos deste género são os reclames com desenhos animados, que, na época, eram transmitidos regularmente: o primeiro com o lema “este é um país que vai pra frente de uma gente amiga e tão contente” e o segundo aclamando, parece-nos, a miscigenação do povo brasileiro com a máxima “Ô, Ô, Ô, Ô, Brasil gente pra frente”.

⁶ Ana Cristina César, ao comentar o critério de quem escolheu os poemas do número 42/43, “Poesia brasileira hoje”, da revista *Tempo Brasileiro*, define a novíssima poesia de então como anticabralina: “Resta saber que sentido tem este recente para a revista como um todo: ao que parece há uma confusão entre as últimas

novidades surgidas e o verdadeiramente novo como linguagem, evitando assim os perigos da definição própria. Basta dizer que a revista abre com meia dúzia de poemas do último livro de João Cabral (*Museu de Tudo*), que, realmente, não pode ser alinhado entre os representantes da nova poesia, anticabralina por excelência. No mesmo barco vai o longo poema de G. H. Cavalcanti, cabralíssimo. É desorientante percorrer os poemas publicados pela revista, que, depois desta entrada cabralina, desagua indevidamente nos anticabralinos novíssimos ('devidamente' postos no final de tudo?). Fica claro que não há uma reflexão por parte da revista sobre esta nova poesia, ou seja, uma proposta editorial que a oriente: o critério para publicação dos poemas foi simplesmente o seu ineditismo (os poemas de *Museu de Tudo*, assim como todos os outros, eram inéditos na época)." (César *apud* Cota 1998: 38-39).

⁷ A propósito desta questão, leia-se o juízo de Paula Moreira: "Intimamente ligados ao *novo* mundo dos *mass media*, tais poetas incorporam estes meios a suas produções artísticas, conjugando um outro significado do que é *ser poeta* para essa geração – e ser poeta é muitas vezes negar o caráter sisudo da poesia, a aura tradicionalmente conferida ao autor e a propalada construtividade no texto – ainda que *negar* seja um movimento diferente de *abolir*" (Moreira 2011: 52).

⁸ É importante referir que os termos "curtição" e "desbunde", enquanto características da prática geracional de 70, foi cunhada por Silvano Santiago. Em *Uma literatura nos trópicos*, os dois termos funcionam como categorias durante a incursão do crítico literário pela emergente cultura popular desse decênio. Conforme atestam os ensaios "os abutres", "Caetano Veloso enquanto superastro" e "Bom conselho", há durante esta década a contração de valores da modernidade estética como questionamento do valor da literatura, da arte, etc. Há, de acordo com Santiago, a disseminação do "valor do precário, do efêmero, do transitivo; a exploração do corpo como lugar de inscrição e leitura; a contingência do espetáculo, as contaminações entre o público e o privado, o desejo e a necessidade; a desconfiança da atividade intelectual que cataloga, codifica, paralisa, sacraliza – "salva do acaso (...)" (Cunha 2018: 16).

⁹ A propósito desta questão poesia-vida, formulada pela poética alternativa, consideramos importantes as palavras de Flora Süssekind: "onde se lê poesia, leia-se vida" (Süssekind *apud* Moreira 2011: 53).

¹⁰ O nome deste coletivo – Nuvem Cigana – provém da canção homônima, composta por Bastos e Lô Borges e gravada por Milton Nascimento, no LP *Clube da Esquina*.

¹¹ Recordamos o testemunho de Dionísio Oliveira acerca das intenções do coletivo: "A Nuvem Cigana surgiu da vontade que a gente tinha de participar, de mudar as coisas. Não dava para deixar daquele jeito, mas também não queríamos ir para a luta armada, ou coisa do tipo. Várias vezes fui convidado, mas não era a nossa. Então começamos a tentar fazer alguma coisa ligada à arte" (Cohn 2007: 71).

¹² Acerca desta revista, salientamos a sua importância na época, enquanto difusora dos ideais do núcleo carioca e da poesia que até então tinha vindo a ser feita. A revista nasceu da vontade de se fazer algo parecido com o que acontecia em Londres e nos Estados Unidos da América – novos centros de informação. Não é

admirar, portanto, as letras capitais, que dão nome ao almanaque, muito semelhantes às do grupo musical britânico *The Beatles*.

¹³ Ao reunir as fotografias do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, Vergara retratava e discernia a realidade política brasileira. Nesse seu trabalho, observamos um estado de guerra através das poses e da maquiagem dos modelos.

¹⁴ Chamamos a atenção para o contexto desta antologia: “Deve ter sido por isso que fui procurada por um dos diretores da Labor, recém-chegado ao Brasil, que andava buscando uma novidade para editar como primeiro lançamento da filial brasileira da conhecida editora espanhola. Juan me sugeriu que organizasse uma antologia com a poesia “de los hijos de la dictadura”. Ainda que eu tenha achado, num primeiro momento, uma proposta um tanto institucional para aqueles que exatamente estavam recusando, com êxito, os canais tradicionais das editoras comerciais, fiquei mordida pelo impacto que esta publicação poderia produzir no debate cultural meio morno daquele momento. Aceitei o convite” (Hollanda 2007: 258).

¹⁵ Lembramos as palavras de Ronaldo Santos: “Eu sempre fui meio bélico. Talvez por ter vindo do Posto 2, de Copacabana, ter feito parte de turma de rua. Então eu reagia muito às coisas. Quando apareceu o negócio do livro da Heloísa, eu não entendi aquilo direito. Falei: ‘Pô, peraí, tem alguma coisa esquisita nisso tudo, nós somos poetas paralelos a um sistema confrontando ele, então de repente vem uma pessoa e vai fazer uma antologia, para ser editada por uma editora comercial, com nossa poesia?’” (Cohn 2007: 101).

Bibliografia

Cacaso (2012), *Lero-lero*, São Paulo, Cosac Naify.

Cohn, Sérgio (2007), *Nuvem Cigana – Poesia & Delírio no Rio dos anos 70*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue.

Cota, Débora (1998), “Notas sobre a literatura em *Tempo Brasileiro*”, *Boletim de Pesquisa NELIC*. [Em linha]. 2, 3. Disponível em WWW: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1060/815>> (último acesso em 18/07/2018).

Cunha, Eneida Leal (2018), “Escrever contra, a urgente tarefa deste milênio”, *Suplemento Pernambuco: descentramento, deslocamento, desbunde*. [Em linha]. 147. Disponível em WWW: <https://suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_147_web.pdf> (último acesso em 18/07/2018).

Frias, Joana (2005), “um verso que tivesse um blue”, in *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, 480-490.

Goseberg, RoseLee (1979), *Performance: live art, 1909 to the present*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, Incorporated.

Hollanda, Heloísa Buarque (2004), *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.

-- (2007), *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.

Leminski, Paulo (2012), *Ensaíos e Anseios Crípticos*, São Paulo, Editora da Unicamp.

Medeiro, Fernanda (2004), “Afim, o que foram as Afim, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural nossa história cultural”, *Estudos de Literatura Brasileira*, 23, 11-36.

Moreira, Paula (2011), *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*, Tese de Doutorado, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Santiago, Silviano (2000), *Uma Literatura nos Trópicos*, Rio de Janeiro, Editora Rocco.

-- (2002), "Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – reflexões", in *Nas Malhas das Letras: ensaios*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 13-27.

Pedro Craveiro é licenciado em Estudos Portugueses e Lusófonos e mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a dissertação: *hoje sem musa apenas meu nome escrito na blusa: a Beat Generation e o Budismo Zen em Paulo Leminski* (2014). Atualmente, é estudante do Doutorado em Literaturas Portuguesa e Brasileira, na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara.