

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VINÍCIUS GONÇALVES CARNEIRO

**CARTAS PARA UMA LITERATURA MENOR:
PAULO LEMINSKI E CAIO FERNANDO ABREU**

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
2011

VINÍCIUS GONÇALVES CARNEIRO

CARTAS PARA UMA LITERATURA MENOR:
PAULO LEMINSKI E CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre em
Letras, pelo Programa de Pós Graduação da
Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
2011

VINÍCIUS GONÇALVES CARNEIRO

**CARTAS PARA UMA LITERATURA MENOR:
PAULO LEMINSKI E CAIO FERNANDO ABREU**

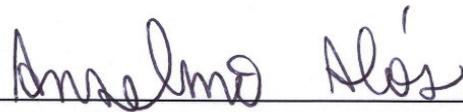
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 10 de janeiro de 2011

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena - PUCRS



Prof. Dr. Anselmo Peres Alós - ISCTEM



Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanserverino - UFRGS

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado trata da produção literária de 1975 a 1983 e a respectiva recepção crítica. Para tanto, analiso a correspondência ativa de Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski presentes nos livros *Cartas – Caio Fernando Abreu*, organizado por Ítalo Moriconi, e *Envie meu dicionário e alguma crítica*, organizado por Régis Bonvicino. O estudo das cartas e da crítica dá-se a partir dos conceitos de *arquivo* de Michel Foucault e de Jacques Derrida, que constam em *Arqueologia do saber* e *Mal de arquivo*, respectivamente. Os sistemas de enunciados oriundos da leitura dos livros de cartas e da produção de críticos da produção estudo são, então, descritos e analisados a partir do conceito de *campo literário*, *habitus* e *capitais* de Pierre Bourdieu, buscando uma melhor visualização dos agentes Caio e Leminski no campo literário do período. Por fim, com o objetivo de disseminar uma leitura da produção do período e dos agentes, o cruzamento dos estudos dos dois conjuntos de cartas é lido a partir do conceito de *literatura menor* de Deleuze e Guattari, do livro *Kafka, por uma literatura menor*.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura marginal; Campo literário; Literatura menor.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise étudie la production littéraire de 1975 à 1983 et sa propre réception critique. Pour cela, j'analyse la correspondance active de Caio Fernando Abreu et de Paulo Leminski présentes dans les livres *Cartas – Caio Fernando Abreu*, dirigé par Ítalo Moriconi, et *Envie meu dicionário e alguma crítica*, dirigé par Régis Bonvicino. L'étude des lettres et de leurs propres critiques s'effectue à partir des concepts d'*archive* de Michel Foucault et de Jacques Derrida qui sont contenus respectivement dans *Archéologie du savoir* et *Mal d'archive*. Les systèmes d'énonciations à l'origine de l'étude sont donc décrits et analysés à partir des concepts de *champ littéraire*, *habitus* et *capitaux* de Pierre Bourdieu, cherchant une meilleure vision des agents Caio et Leminski dans le champ littéraire de cette période. Enfin, avec l'objectif de disséminer une lecture de la production de cette époque et des agents, le croisement des études des deux ensembles de lettres est lu à partir du concept de *littérature mineure* de Deleuze et de Guattari, du livre *Kafka, pour une littérature mineure*.

Mots-clés: Littérature brésilienne; Littérature marginale; Champ littéraire; Littérature mineure.

Para tornar-se conhecidos, os artistas devem passar por um pequeno purgatório mitológico: é necessário que possamos associá-los maquinalmente a um objeto, a uma escolha, a uma moda, a uma época de que são, como se diz, os precursores, os fundadores, as testemunhas ou os símbolos; em uma palavra, é necessário que possamos, sem esforço, classificá-los, reduzi-los a um nome comum, como uma espécie a seu gênero.

Roland Barthes, *O Óbvio e o obtuso*, p. 97.

A marginalidade dos que buscaram caminhos não banalizados, abriram sendas novas, estranhas ao território habitual da poesia ou da literatura. Do avesso do avesso à margem da margem – para utilizar as duas lapidares equações pignatarianas.

Augusto de Campos, *À margem da margem*, p. 7.

Agora, o que eu queria mesmo é uma literatura que fosse, como Torquato Neto, até a demência. E ficasse, como Chacal, entre o play-ground e o abismo. E tivesse a peraltice e o lirismo de Oswald. E o sabor coloquial do Mário de Andrade. Nem confissão, nem ficção. Conficção. Nem obra acabada, nem obra aberta. Obra à-toa.

Reinaldo Moraes, *Tanto faz*, p. 119.

Seja marginal, seja herói.

Hélio Oiticica.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq e à PUCRS, pela oportunidade.

Ao professor Ricardo Barberena, pela orientação e convívio.

Ao tradutor Paulo Neves, pela literatura.

À professora Maria Eunice Moreira, pelo exemplo.

Aos professores Antônio Marcos Vieira Sanseverino e Anselmo Perez Alós, pelas contribuições.

À Mara e à Isabel da Secretaria do PPGL, pela paciência.

Aos meus amigos, especialmente ao Pedro, à Sabrina e à Carol, pela ajuda. Ao Ramiro, pelas visitas.

Ao meu pai, minha mãe e meu irmão, por tudo.

À Julie, pela espera.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 ARQUIVO, CAMPO LITERÁRIO E LITERATURA MENOR	16
2.1 Arquivo	16
2.2 Campo Literário	21
2.3 Literatura menor	23
3 RECEPÇÃO CRÍTICA, CRÍTICA RECEPÇÃO	25
3.1 Antônio Candido	25
3.2 Roberto Schwarz	30
3.3 Silviano Santiago	34
3.4 Heloísa Buarque de Hollanda	38
3.5 Flora Süssekind	43
4 A PARTIR DAS CARTAS DE PAULO LEMINSKI	49
4.1 Um mundo de ações: publicações, distribuições, projetos/projeções e ambições ..	49
4.2 Profissão de (sobre)vivência	54
4.3 Da profissão à produção	58
4.4 A música popular	61
4.5 Questões “geracionais”	63
4.6 Complexo parricídio	65
4.7 Traduções, transações	69
4.8 Aglutinação “geracional”	72
5 A PARTIR DAS CARTAS DE CAIO FERNANDO ABREU	75
5.1 Quem é quem no <i>bim do boom</i>	75
5.2 Filiações, performatividades e polêmicas	79
5.3 <i>Pop</i> , astros, zen	83
5.4 Poetinha maldito	85

5.5 Manifestação do manifesto	86
5.6 As patrulhas	89
5.7 Profissão: literatura em perigo	90
5.8 Dos males, a censura	96
6 INTERTEXTO POR UMA LITERATURA MENOR	99
6.1 Das margens, o menor	99
6.2 Um movimento menor	100
6.3 Encontros e desencontros	103
6.4 Dobras do caminho I	105
6.5 Dobras do caminho II	107
6.6 Da dobra da música	109
6.7 Arquivos do mal(dito)	111
6.8 O que tem de menor	112
6.9 Um exercício sócio-político	114
6.10 A fronteira é menor	117
6.11 Um exercício político-social	118
6.12 Diversidade, diversificação e transição menor	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	129
CURRICULUM VITAE	136

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Boa parte da produção literária dos anos 1970 e 1980 no Brasil tem sido, até hoje, observada com um olhar um tanto míope. De um lado, alguns nomes da crítica brasileira tendem a enquadrá-la de um modo fechado, com características específicas – por vezes, qualificando-a entre o bem e o mal, o bom e o ruim, o frutífero e o inócuo. Fazem parte desses enquadramentos designações como “literatura marginal”, “literatura do desbunde”, “literatura verdade”, “literatura do eu” ou “geração do sufoco”. De outro lado, há o silêncio, a desmemória, como se ela não existisse. Tendo como tema a literatura brasileira do período e sua crítica e motivado pelo quadro de parcial negligência, objetivo rediscutir os agentes literários, a sua produção e a recepção da crítica através da análise de cartas contidas nos livros *Caio Fernando Abreu - Cartas* (MORICONI, 2002) e *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (BONVICINO, 1999).

O recorte temporal dos anos 1970 e início dos 1980 deve-se à importância do estudo da relação entre a produção literária, a abertura política, o crescimento e dinamização do mercado editorial e a efervescência cultural tropicalista. Conforme Flora Süssekind, trata-se de uma literatura de mudanças, “em trânsito”, que passa de um período marcado pelo “autocentramento memorialístico ou picaresco e pelo naturalismo explícito (romance-reportagem) ou figurado (prosa alegórica)” para outro estágio, pós-censura. Este se caracterizaria por “fotógrafos menos evidentes, que se disfarçam em pictóricos”, no qual os retratos e os auto-retratos retocam-se, onde o realismo perde espaço para as caçadas lógico-fatais da novela policial (SÜSSEKIND, 2002, p. 257).

A partir do entendimento de cartas como “arquivo”, conforme conceito de Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (2005) e de Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* (2001), construirei um caminho de descrição, delimitando um espaço de abordagem, o qual evidenciará o lugar dos enunciados dos arquivos e a projeção de outros sistemas de enunciados. O conceito de arquivo de Derrida será relevante, sobretudo, para discutir a crítica sobre o período e os respectivos agentes. Para descrever o contexto literário e o jogo

de poder e submissão neles entranhados, utilizar-me-ei do conceito de *campo literário*, *habitus* e *capitais* de Pierre Bourdieu, presente no livro *Regras da Arte* (1996).

Nos enquadramentos explicativos da crítica deste período, constam conceitos como “literatura marginal” ou “literatura do desbunde”, entre outros, os quais foram relevantes para a legitimação do que Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda (1979, p. 41) chamaram de “*boom literário*” da década de 1970. Esses conceitos foram relevantes para que alguns autores, não afeitos a eles, não aparecessem com frequência como objeto de estudo, assim como para demarcar um *modus operandi* para ler a produção literária do *boom*. Outra parte da crítica, por sua vez, deu maior importância para agentes já consolidados no campo literário, não considerando as inovações quanto às publicações e o que isso representava.

Trabalho com a hipótese de que os autores em questão não almejavam à marginalização editorial ou estética, mas construíram o seu *locus* no campo literário a partir de *habitus* e *capitais* incomuns, conforme conceitos de Bourdieu. Isso significa uma busca por espaço no campo, caracterizando, assim, um movimento que pode ser considerado como marginal, não trilhado pelos autores canônicos. Essa construção à margem dá-se num processo, por parte dos autores selecionados, de divulgação do trabalho e de modificação da produção.

Pelas cartas, pretendo descrever o movimento dos agentes no campo pela divulgação, manutenção e visualização da sua produção no campo. Se isso não foi mais bem realizado na década de 1970, deveu-se ao mercado editorial brasileiro, o qual apenas nos anos 1980 criou as mínimas condições à profissionalização (cf. SÜSSEKIND, 2004, p. 149-155). O fato de Leminski e Caio estabelecerem e cultivarem relações de amizade com escritores não plenamente institucionalizados no campo contribuiu para a marginalização, assim como a crítica, ao fazer a leitura da produção pós-64 como um “período literário” ou uma “geração”. Como consequência, a ausência de determinados autores do argumento construído ou a delimitação interpretativa de seus textos devido a classificações abusivamente generalizadoras.

Porém, ao final do estudo de cada um dos conjuntos de cartas fica a pergunta: o que representa o processo pela margem trilhado pelos agentes? Em que medida essa margem é diferente da literatura marginal, maldita, desbocada e desbundada tal como entendida por Hollanda e Sússekind? Acredito que o intertexto das cartas e da crítica objetiva descrever

em que medida a produção destes autores relaciona-se com o conceito de *literatura menor*, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto *Kafka – por uma literatura menor* (1977).

É preciso também que se estabeleçam considerações sobre a validade do objeto. Por que a escolha de cartas poderia servir como perspectiva privilegiada na análise do campo literário? Por que os conceitos de arquivo selecionados são pertinentes para a leitura das cartas? Antes de tudo, é interessante relembrar de onde falam boa parte dos estudos sobre correspondência na contemporaneidade. Em *Tempo passado*, Beatriz Sarlo diagnostica:

Tomando-se em conta essas inovações [a idéia de entender o passado a partir de sua lógica e os experimentos literários, a partir do século XIX, com a primeira pessoa e o discurso indireto livre], a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impõe-se a *guinada subjetiva* (SARLO, 2007, p. 18)

Pelo esforço reflexivo de entendimento e disseminação, esta dissertação contextualiza-se, de certo modo, no que Sarlo chama de *guinada subjetiva*. Trata-se mais de uma “iniciativa reconstituidora” (como tantas outras intentadas desde os anos 1960) no qual a identidade do sujeito toma o lugar ocupado anteriormente pelas estruturas (SARLO, 2007, p. 18-19). A partir de uma reflexão sobre a ditadura militar argentina, Sarlo analisa a contribuição do testemunho e da história oral não mais como um “ícone de Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado”, mas como “forma privilegiada diante de discursos dos quais ela está ausente ou deslocada”. As cartas comportam a questão da subjetividade, impulsionam veredas sem rumo e verdades transitórias. Desta maneira, entender a lembrança é mais importante do que simplesmente lembrar (SARLO, 2007, p. 21-22). Marco Antônio de Moraes complementa o pensamento de Sarlo ao especificar a importância e as variantes do objeto “cartas”:

A correspondência de escritores abre-se, normalmente, para três fecundos campos de pesquisa. Pode-se, inicialmente, recuperar as missivas a expressão testemunhal. Ações, confidências, julgamentos e impressões espalhados pela correspondência de um escritor evidenciam uma psicologia singular que, eventualmente, desdobra-se na criação literária. É, assim, território fértil para

estudos biográficos, biografias intelectuais e perfis, dirigidos à ampla (e diversificada) gama de leitores. Entretanto, na (auto)biografia desenhada no tecido epistolar pululam contradições. A carta atualiza-se invariavelmente como *persona* e discurso narcísico; a “verdade” que enuncia – a do sujeito em determinada ocasião, movido por estratégias de sedução – é datada e cambiante. Uma segunda possibilidade de estudo do gênero epistolar procura lançar luz sobre a movimentação nos bastidores do sistema literário. Nesse sentido, o empenho na divulgação de um projeto estético, as divergências entre grupos e os comentários sobre a produção literária e artística contemporâneas aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena literária (livros, periódicos e alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde se situam as linhas de força do movimento.

O terceiro veio de interesse localiza no gênero epistolar os “arquivos da criação”, o “laboratório”, a “caixa registradora”. Efetivamente, como bem sinalizou o crítico francês José-Luis Diaz em “Qual genética para as correspondências?”, nas cartas de escritores podem residir momentos da elaboração de uma obra literária: o embrião do projeto, as diversas reformulações (contando, eventualmente, com julgamentos do interlocutor), o debate sobre a recepção crítica da obra, favorecendo, muitas vezes, outras reelaborações (MORAES, 2009, p. 124-125).

Dentre essas três opções, mesmo que tenha ênfase na segunda, fico com todas, cruzadas e descruzadas, em um diálogo que almeja esclarecimentos. Julgamentos e impressões que ecoam nas relações do campo literário. Contradições que evidenciam a instabilidade do *locus*. A performatividade¹ do discurso epistolar e as respectivas consequências. Testemunhos que se adicionam a projetos pessoais, divulgações de eventos e relatos da distribuição dos livros pelas editoras. Questões embrionárias contidas nas cartas que serão desenvolvidas na produção literária, a qual é determinante para a constituição do *locus* no campo. Para isso, utilizo os conceitos de Foucault e de Derrida, os quais permitem reconstruir os elementos desse sistema. Não ambiciono erguer nenhum tipo de totalidade, mas viabilizar a descrição de um fragmento do quadro, que, por sua vez, permita o questionamento do período como visto “institucionalmente”.

Vislumbro os empreendimentos que possibilitam tanto a geração dos produtos culturais que servem de base ao funcionamento do campo literário, quanto à valoração e distribuição destes produtos. As cartas possibilitam lançar luz (mesmo que difusa e cambiante) sobre empreendimentos e nexos estabelecidos pelo produto literário e a circulação subjetiva e objetiva dentro do campo, além de auxiliar no mapeamento das coordenadas que o orientam.

¹ Neste trabalho, os termos performance, performatividade e performativo estão ligados a atos de linguagem, tal como Paul Zumthor nos apresenta em seus estudos sobre oralidade e poesia medieval. Para Zumthor, a poesia oral ritualiza a linguagem, o que transforma a comunicação poética em um processo que compreende o corpo, uma vez que este é estendido no espaço pela palavra. Logo, para o autor, sempre que trabalhamos com a noção de performance, encontramos necessariamente a presença de um corpo (ZUMTHOR, 2000, p. 37).

Um estudo do período mais amplo é importante para um melhor entendimento da renovação estilística e formal que se desenrola a cada geração e, por conseguinte, para pontilhar os contornos do desenvolvimento da série histórica do campo literário. Com relação à produção cultural do período referente à abertura política, Silviano Santiago sugeriu, no ensaio *A democratização no Brasil (1979-1981)*, a relevância de estudos como *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*:

Segundo o autor [Sérgio Miceli], o livro [*Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*] não deixa de ser uma resposta positiva às análises de Gramsci sobre a Itália, de Bourdieu sobre a França contemporânea [...]. O capítulo “Os intelectuais e o Estado”, abordando o período do Estado Novo, pode ser lido como uma espécie de reflexão metafórica sobre o recente processo de co-optação (uso propositadamente o conceito de Miceli) dos intelectuais brasileiros pelo regime militar imposto em 1964 (SANTIAGO, 2008, p. 150).

Porém, a análise de Miceli sobre os intelectuais do início do século passado pode ser ampliada a outros capítulos, como “Autodidatas e profissionais do trabalho literário” e “A situação profissional do romancista” (MICELI, 1979). A relação antiga que muitos dos escritores brasileiros estabeleceram com o funcionalismo público e que caracterizou a história literária do nosso país – pelo menos até meados dos anos 30 –, não é mais vista, pelos recém-chegados ao campo literário contemporâneo, como uma alternativa aceitável.

O que vemos no cenário da década de 1970, de um lado, é uma nova tentativa de profissionalização do escritor no mercado brasileiro. De outro, é a construção de novos *locus* de enunciação, antes ausentes ou obscurecidos no campo literário. Um dos casos é Caio Fernando Abreu, jornalista e escritor cuja produção atingiu um público jovem ainda nos anos 1970, sendo também inserida, posteriormente, em um nicho de mercado *gay*. Outro é Paulo Leminski, publicitário e poeta cuja produção liga-se frequentemente às vanguardas e, como que paradoxalmente, àquilo que foi entendido como contracultura. Um novo caminho no campo para a profissionalização dos escritores de ficção, mesmo que não efetivado, implica na determinação de uma nova posição do autor, que diversifica seu modo de atuação junto ao mercado, o que tem consequências no desenvolvimento na produção poética e romanesca.

No primeiro capítulo, são apresentados os conceitos de arquivo, campo literário e literatura menor norteadores da dissertação. Já o segundo trata do estudo da crítica sobre a produção literária dos anos 1970 e 1980. Recolhi a bibliografia crítica sobre o período e selecionei os críticos literários Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago,

Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind. Foram selecionados por serem relevantes no cenário intelectual brasileiro, por terem produzido e/ou produzirem textos críticos sobre a produção literária dos anos 1970 e 1980, por serem fundamentais para a legitimação dessa literatura, com estes textos, pela escassez de textos críticos complexos e abrangentes sobre a produção literária pós-AI-5.

Após identificar nos enunciados dos dois livros de cartas um movimento constante de inserção no mercado literário brasileiro por parte de Leminski e Caio e de divulgação de suas produções, selecionei algumas cartas que abordavam os seguintes assuntos: meios de sobrevivência, profissão, publicações de livros e em revistas, distribuição dos livros, projetos literários, laços de amizades e inimizades no meio literário, conceitos estéticos, ambições literárias, polêmicas, convites e comentários sobre eventos e relações com outras mídias. O recorte das cartas é entre 1975 e o binômio 1982/1983. Os marcos foram estipulados a partir de eventos considerados relevantes para o estudo do campo literário do período e, simultaneamente, para o estudo dos autores. O ano de 1975 é a data de lançamento de *Catatau*, o primeiro e mais importante livro de Leminski, e de *O ovo apunhalado*, de Caio, primeira obra sua publicada por uma grande editora (Globo) e frequentemente considerada como um divisor de águas da sua produção². O ano de 1982 é a data de publicação de *Morangos Mofados*, o maior sucesso editorial de Caio. *Caprichos & Relaxos*, do ano seguinte, é a estreia de Leminski em uma grande editora, sendo a primeira de várias publicações pela Brasiliense. O estudo do corpus epistolar estará em constante diálogo com a recepção da produção literária deste período, o que torna o capítulo inicial mais do que um simples levantamento bibliográfico.

Após identificar na correspondência, entre quadros de tipologias viciadas e viciantes e de desertos de silêncio crítico, um movimento no campo literário em busca de espaço, procurei responder, no capítulo que compara os dois conjuntos de cartas, as seguintes perguntas: a. Por que alguns autores desse período, como Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu, foram e são marginalizados ou esquecidos do discurso crítico e historiográfico, tendo em vista a sua representatividade e relevância na cena literária dos anos 1970 e no mercado editorial brasileiro dos 1980? b. Existiria o fetiche da automarginalização por parte desses autores que explicaria tal sumiço – tendo em vista as

² O termo “divisor de águas” é ontológica e genealogicamente problemático. Todavia, vale a pena salientar que, neste livro, Caio parte para uma escritura mais experimental, com temas pouco usuais à época, já um pouco distante dos primeiros livros.

produções de autor típicas da década de 1970, como a geração mimeógrafo? c. Como seria possível abordar a produção desses agentes dessa passagem dos anos 1970 para os 1980, tendo em vista seus dados idiossincráticos? Para responder tais perguntas e construir reflexões sobre os resultados, somarei o conceito de literatura menor desenvolvido por Deleuze e Guattari aos outros, desenvolvidos por Foucault, Derrida e Bourdieu.

2 ARQUIVO, CAMPO LITERÁRIO E LITERATURA MENOR³

2.1 Arquivo

Aparentemente na esteira dos questionamentos trazidos pela escola dos Annales quanto à problematização do documento⁴, Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber*, constroi uma nova epistemologia para trabalhar com a história, sendo o conceito de *arquivo* central na sua teoria. Tal conceito nos permite um método de investigação histórica que renuncia a todas as verdades preestabelecidas e à inquirição das origens, preferindo um método de inquérito de discursos ou sistemas de sentido.

Para Foucault, a positividade de um discurso define um espaço limitado de comunicação: espaço relativamente restrito, uma vez que distante de possuir a amplitude de uma ciência entendida em todo o seu devir histórico. Trata-se de um espaço mais extenso, de um jogo mais amplo que o de causa e efeito, de um autor sobre o outro, de debates e polêmicas. Toda sorte de textos de uma formação discursiva – compreendendo autores que se conhecem e se ignoram, se criticam e se plagiam, se validam e se invalidam, se reencontram sem saber e sem saber cruzam seus discursos – não comunicam somente através da lógica de suas proposições. Relacionam-se, sim, pela forma de positividade (e as condições da enunciação) de seus discursos, constituindo um campo em que “podem ser desenvolvidas identidades formais, continuidades temáticas, transações de conceitos, jogos polêmicos” (FOUCAULT, 2005, p. 144). Isso viabiliza que determinado objeto, como as prisões em *Vigiar e Punir* e a clínica em *Nascimento da clínica*, sejam estudados em todos os seus discursos ou modulações de sentido, verificando as suas transformações, as condições da sua existência e as causas do seu declínio.

³ A articulação dos conceitos construir-se-á a partir dos preceitos de uma argumentação interdisciplinar delineada por Jorge Campos em *Lógica e Linguagem Natural* (COSTA, 2009).

⁴ François Dosse (2009), em ensaio breve e preciso sobre a *Arqueologia do Saber*, pontua que o grande mérito de Foucault, ao discutir os debates sobre a problematização do documento por parte da escola dos Annales, foi desconstruir a estrutura do discurso histórico de dentro para fora, no momento em que é produzido o seu discurso sobre história: ou seja, ao tematizar a história no texto de 1969, Foucault, como o cupim, desestabiliza os alicerces da ciência da História construída pela escola francesa.

O isolamento das condições dos enunciados, a lei da relação estabelecida com outros enunciados e as suas formas particulares, os princípios que condicionam a sua existência, modificam-na e apagam-na: tudo isso faz com que a positividade exerça a função de um *a priori* histórico, daquilo que é dito. Logo, o estudo dos enunciados não deve ser feito na sua totalidade, mas nas falhas ocasionadas “pela sua não-coerência, em sua superposição e sua substituição recíproca, em sua simultaneidade que não pode ser unificada e em sua sucessão que não é dedutível”. No discurso, não tem um “sentido ou uma verdade”, mas uma história, específica e complexa (FOUCAULT, 2005, p. 144). Deste modo, “Foucault opõe uma atonomização da esfera discursiva que remete para a insignificância dos atos de linguagem, para dedicar-se ao estudo do que é gerado nas formações discursivas: o jogo dos enunciados” (DOSSE, 2009, p. 298). Gilles Deleuze, por sua vez, salienta que Foucault constroi uma teoria geral das produções, na qual o discurso “agente” forma-se dentro de um “lado de fora”, tendo em vista que as formações discursivas são verdadeiras práticas – e suas linguagens, capazes de promover e exprimir mutações (1988, p. 24).

Para o autor de *Vigiar e Punir*, é na densidade das práticas discursivas que os sistemas instauram os enunciados como acontecimentos e coisas. São esses sistemas formados por acontecimentos – com condições e domínios – e coisas – a possibilidade e o campo de utilização – que Foucault atribui o conceito de *arquivo* (2005, p. 146). Arquivo é o que permite afirmar que o que foi dito pelos homens tenha aparecido graças ao jogo de relações que constituem o discurso, conforme regularidades específicas – as (im)possibilidades enunciativas que este encaminha. É o sistema que possibilita o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. E também é o que faz com que as coisas ditas não se “acumulem em uma massa amorfa ou em uma linearidade sem ruptura e desapareçam ao acaso de acidentes externos” (FOUCAULT, 2005, p. 149), mas que se agrupem em relações múltiplas, permanecendo ou não conforme regularidades específicas. O arquivo é o que, a partir do enunciado-acontecimento, determina o sistema de sua enunciabilidade; é o que determina o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. Arquivo distingue os discursos na multiplicidade e os especifica na sua própria duração. Entre o que fica e o que se esquece, existem somente “multiplicidades raras, com pontos singulares, lugares vagos para aqueles que vêm, por um

instante, ocupar a função de sujeitos, regularidades acumuláveis, repetíveis e que se conservam em si” (DELEUZE, 1988, p. 25).

De um lado, o arquivo não é descritível em sua totalidade, ao mesmo tempo em que não é dimensionável em sua atualidade. É, sim, contornável por “fragmentos, regiões e níveis” (FOUCAULT, 2005, p. 148), sendo a soma de todos os discursos possíveis sobre o objeto escolhido – e é sobre este arquivo que o trabalho da arqueologia⁵ deve incidir. Não se estabelece, como visto, nenhuma hierarquia de valores, mas apenas aquilo a que Foucault chama de “regularidade dos discursos”. Do outro lado, esclarece que somos diferença, sendo esta mesma a dispersão do que somos e o que fazemos, permanente e perdida. A razão em relação aos discursos. Uma história em relação aos tempos. Um “eu” em relação a outros. Portanto, a arqueologia, por meio do que é especificado enquanto arquivo, compreende um processo descritivo que questiona o “já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte” (FOUCAULT, 2005 p.149).

No livro *Mal de arquivo*, resultado de uma Conferência intitulada *Memória: a questão dos arquivos*, proferida em 1994, em Londres, Jacques Derrida adiciona questões pertinentes ao conceito de arquivo. Ao somarem-se à abordagem foucaultiana do termo, servem de base para a discussão a ser estabelecida neste estudo. O texto de Derrida constitui-se de maneira sinuosa, objetivando problematizar o estatuto teórico da verdade

⁵ O método arqueológico de Foucault estende-se à investigação da natureza do poder na sociedade, comparando-o com as formações discursivas sociais que tornam o conhecimento possível. Obras como *História da loucura*, de 1961, *Arqueologia do saber*, de 1969, *A ordem do discurso*, de 1971, e *Vigiar e Punir*, de 1975, ilustram diferentes formas de poder que controlam o indivíduo. É pela investigação dos discursos, caracterizados por descontinuidades culturais, que o método arqueológico, de caráter estruturalista, se desenvolve. A arqueologia rejeita quaisquer tentativas de unificação dos dados da memória coletiva, repudia as sínteses historicistas, as continuidades das grandes descrições históricas e a ideia de uma obra total, porque o seu fundamento encontra-se na pesquisa de enunciados particulares em determinados discursos. Segundo Foucault, os passos do método arqueológico são: “1. A arqueologia busca definir os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela [a análise arqueológica] não trata o discurso como documento, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para encontrar; 2. A arqueologia: o problema dela é definir os discursos em sua especificidade; mostrar em que sentido o jogo das regras que utilizam é irreduzível a qualquer outro; segui-los ao longo de suas arestas exteriores para melhor salientá-los; 3. A arqueologia define tipos de regras de práticas discursivas que atravessam obras individuais, às vezes as comandam inteiramente e as dominam sem que nada lhes escape; 4. E a descrição sistemática de um discurso-objeto.” (2005, p. 143-144).

histórica no discurso de Freud⁶, naquilo que a distingue de verdade material. Sua motivação e pertinência, no contexto histórico que é marcado pelas múltiplas desconstruções dos *arquivos sobre o mal*, dão-se pelos debates sobre o holocausto e a noção da categoria *crime contra a humanidade*, entre outras questões.

O conceito de arquivo é problematizado ao lado de outros, como os de *história*, de *verdade* e de *poder*, sendo o acréscimo teórico empreendido no questionamento sobre o *suporte*. Este não registra os nossos enunciados, mas os ordena de acordo com uma hierarquia nas suas várias séries discursivas – isto é, o arquivo⁷. Para Derrida, o arquivo compreende tanto a memória como o desfalecimento desta: o arquivo existe quando conjugado a uma consignação exterior que lhe é própria, assegurando a possibilidade da repetição, da reprodução ou da reimpressão; mas implica também a ideia de autoridade. A partir do conceito ambíguo de eco-nômico⁸ como implicando guardar, economizar e reservar, mas também fazer a lei (*nomos*), pois nomeia, Derrida evidencia a força de lei do arquivo (2001, p. 17-18). O arquivo, simultânea e paradoxalmente, institui algo novo e conserva o que ali estava, revoluciona os discursos e compreende a tradição do conhecimento. Derrida identifica neste texto uma pulsão de morte: uma pulsão silenciosa, que destroi o arquivo e, por isso, é *arquiviolítica* (2001, p. 21). O mal de arquivo é, então, o princípio que permite o arquivo e que o condiciona à destruição (DERRIDA, 2001, p. 22-23).

Num segundo momento, aborda o arquivamento da própria psicanálise, sua prática institucional, clínica, editorial, acadêmica, científica e jurídica. Nesse sentido, questiona de que modo a psicanálise foi determinada por um conjunto de técnicas de comunicação e de arquivo (2001, p. 27). Derrida ainda afirma que o correio eletrônico está em vias de transformar todo o espaço público e privado da humanidade. Mais do que uma técnica, o correio eletrônico está acompanhado de transformações jurídicas e políticas, que afetam nada menos que o direito de propriedade, o de publicar e o de reproduzir (2001, p. 29-30).

O conceito de arquivo, por sua vez, é entendido como escritura (impressão), pois economiza um conteúdo passado ao mesmo tempo em que o produz, no momento em que

⁶ A leitura minuciosa do comentário de Yerushalmi a respeito do ensaio de Freud sobre Moisés (Yerushalmi, 1991) ocupa a maior parte do texto de Derrida e é certamente a cena teórica principal do livro. Logo, para empreender a leitura crítica do conceito de arquivo em Derrida é preciso, antes de mais nada, fazê-la no contexto histórico em que se inscreve.

⁷ Por extensão, podemos incluir o conceito de história e, por conseguinte, de história da literatura.

⁸ A análise de Derrida parte da citação de Freud em *O mal-estar na cultura* (DERRIDA, 2001, p. 18).

o evento é registrado: a “estrutura técnica do arquivo arquivante determina a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (2001, p. 28-29). E como “O arquivo sempre foi um *penhor*, e como todo o *penhor*, um *penhor* de futuro” (DERRIDA, 2001, p. 31), a questão do arquivo é pertinente ao passado (noção senso comum) e ao futuro. Logo, o conceito de arquivo só será construído por arquivos.

Assim como Foucault, Derrida discute o arquivo para problematizá-lo e problematizar os campos teóricos (respectivamente, história e psicanálise) que o empregam. A leitura de tal conceito e sua consequente desconstrução, que se efetiva na história pela abertura de arquivos – do holocausto ao das ditaduras latino-americanas, por exemplo – e na construção deste estudo, implica uma interpretação da tradição e um olhar para o possível. Conforme o autor de *Gramatologia*, a técnica arquivística determina não o momento único do registro conservador, mas a instituição mesma do acontecimento arquivável. Condiciona não só a forma ou a estrutura, mas também o conteúdo da impressão, pois “[...] não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente.” (DERRIDA, 2001, p. 31).

Por fim, Derrida estabelece três teses a respeito da relação entre a psicanálise e o conceito de arquivo. Para o presente estudo, interessa apenas a segunda⁹, em que o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, pertencendo a destruição ao processo de arquivamento. A lei do arconte, da consignação que organiza o arquivo, não é jamais não-violenta. A consignação não ocorre nunca sem a pressão (impressão, repressão e supressão) da qual o recalque e a repressão são figuras representativas (cf. DERRIDA, 2001, p. 121-122).

Do mesmo modo que Foucault, Derrida sublinha que há uma falta intrínseca ao conceito de arquivo. Não há como descrevê-lo, pois construímos enunciados de dentro dele, de acordo com suas regras (sistemas de aparecimento e desaparecimento, formas de existência e coexistência, sistema de acumulação e de historicidade). Para aproximar-se do

⁹ As outras duas são: 2. Freud tornou possível o pensamento de um arquivo propriamente dito, de um arquivo hipomnésico ou técnico, do suporte (material ou virtual) que, estando no espaço psíquico, não se reduz à memória; 3. que ninguém estabeleceu melhor do que Freud o princípio arcôntico do arquivo, pois desconstruiu a autoridade do princípio arcôntico, mostrando como esse princípio, paternal e patriarcal, só surge na repetição e retorna somente no parricídio (cf. DERRIDA, 2001, p. 119-123).

conceito, é preciso elucidar o campo enunciativo (o sistema de arquivo) no qual esse conceito está inserido. O papel da arqueologia para Foucault é de não buscar nenhum começo, mas uma descrição geral que interrogue o já dito ao nível de sua existência, da função enunciativa que se exerce nele, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo que provê.

Derrida parte da compreensão dos desastres do fim do milênio como arquivos do mal, pois proibidos, escondidos, dissimulados, destruídos, desaparecidos, retidos ou recalçados. Entendendo a importância do poder do arquivo e questionando a autoridade sobre sua instituição, o filósofo francês elabora o conceito desestabilizador: “a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio públicas, meio privadas, entre a família, a sociedade e o Estado” (DERRIDA, 2001, p. 117). A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. Mas o desejo é de perturbação, é de procurar arquivo onde ele está escondido.

2.2 Campo Literário

Objetivando complementar as noções de arquivo, utilizarei alguns conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu em *As regras da arte*. Um deles é o de campo literário, o qual se refere a uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.)”, as quais são estruturadas de acordo com as “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)” (1995, p. 262). Essas posições são lugares estruturais que podem ser ocupados por grupos, agentes individuais ou produtos. No funcionamento de um campo, define-se cada posição de acordo com a relação objetiva com as demais posições, ou seja, pelo sistema das propriedades pertinentes, as quais criam as condições para que se relacionem com outras estruturas da distribuição das propriedades. As posições dependem, por sua vez, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo:

na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. Às diferentes *posições* (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão das propriedades de seus ocupantes) correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e

discursos políticos, manifestos ou polêmicas etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo (BOURDIEU, 1996, p. 261-262).

De atos de discursos políticos a “*tomadas de posição* homólogas”, de manifestos a polêmicas, passando por obras literárias ou artísticas, tudo está relacionado a posições diversas, identificáveis por meio das propriedades de seus ocupantes. Essa condição finda por descartar a relação ordinária da leitura da obra com explicações das “condições sociais de sua produção ou de seu consumo”. (BOURDIEU, 1996, p. 262-263). Para o teórico francês:

O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo em que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente (BOURDIEU, 1996, p. 263).

Como se pode perceber, com uma estrutura quadrática, especifica e parametriza os termos em que se dá a interação entre os agentes que participam do campo. Em inevitável processo de interação, seja por atração ou por repulsão, direta ou indiretamente, há um princípio que, ao mesmo tempo, gera e unifica os diversos agentes e produtos no sistema: a luta (BOURDIEU, 1996, p. 263).

Outro conceito relevante para o estudo do campo literário é o de *habitus*, o qual nos permite vislumbrar as ações dos agentes ao abranger, sem distinção, tanto aspectos do consciente (responsável pelas tomadas de decisão) como do inconsciente (os quais determinam as tomadas). O objetivo, conforme Bourdieu, é “revelar e descrever” uma prática de cognição fundadora de uma “realidade social” por outras maneiras que não uma consciência cartesiana (BOURDIEU, 1996, p. 205). Por um lado, o *habitus* refere-se a uma prática, uma atividade ou um procedimento de um campo. Por outro, é a ação (ou o modo) de um agente específico. Criam-se, com o conceito de *habitus* (consciente e inconsciente), as condições que permitem a análise do todo e do particular de forma complementar e indissociável, possibilitando a identificação e localização de um agente e de seus respectivos pertencimentos filiativos em relação a outros agentes, cujas filiações também são vislumbradas.

É relevante, contudo, destacar a formação da hierarquia dentro do campo. Há aqueles que, por possuírem um *habitus* adequado, encontram-se em posições privilegiadas tendo o poder de classificar os agentes. Há outros que buscam adequação, que tentam pertencer ao campo e que são, por um motivo ou por outro, marginalizados.

Conforme Bourdieu, para o conceito de *habitus*, é fundamental pensarmos nos *capitais simbólicos, social, cultural e econômico* (1996, p. 289). O *capital simbólico* está ligado à propriedade de “fazer acreditar”, sendo uma medida de prestígio¹⁰, importância e/ou carisma do que um indivíduo (ou instituição) possui em determinado campo, o que configura a proeminência e dominação de um agente sobre os outros (1996, p. 294). O *capital social* compreende as relações estabelecidas dentro ou fora do campo. O *capital cultural* é constituído pelas referências a autores e/ou a obras. O *capital econômico*, ligado à renda do agente. Tais capitais, entretanto, não estão limitados à esfera específica que nomeiam: são intercambiáveis¹¹, de acordo com a posição do agente no campo e pelo seu respectivo *habitus*.

A partir de tal conjuntura teórica, pretendo desenvolver a análise dos agentes e do empreendimento dos autores ditos marginais, procurando determinar qual sua posição no campo, quais os capitais mobilizados e que *habitus* performativizam. Nesse sentido, pode-se repensar sobre como Leminski e Caio agiram no campo literário, evidenciando, assim, a sua habilidade para identificar e/ou assimilar as regras do jogo, colocando em evidência nem tanto os seus produtos culturais, mas mais a incorporação e exposição das disposições que interagem na constituição do *habitus*.

2.3 Literatura menor

Objetivando apontar caminhos para o que representa o movimento no campo literário, introduzo o conceito de “literatura menor”. Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (1977) desenvolvem a ideia de uma produção literária de uma língua

¹⁰ Reforçados por signos distintivos que reafirmam a posse do capital simbólicos, como as insígnias do militar ou ter a orelha de um livro escrita por um autor renomado.

¹¹ À guisa de exemplo: num primeiro momento, o agente, ao evidenciar conhecimento de um autor ou obra, utiliza o *capital cultural* para estabelecer laços com outros agentes, ou seja, com o *capital social*. A seguir, utilizando-se deste, o agente consegue um cargo ou emprego, o que implica em *capital econômico*. Com o *capital econômico*, o agente pode cursar uma faculdade ou cursos no exterior (*capital cultural*) ou promover o evento para a promoção de seu livro (*capital simbólico*).

de uma minoria frente a uma língua maior. Isso corresponde à formação de linhas de fuga para a linguagem e, conseqüentemente, de forças antes inexistentes. A literatura menor não é inferior a qualquer outra, mas, sim, uma produção caracterizada pela desterritorialização¹². O menor, neste sentido, é aquilo que está alheio a uma ordem hegemônica, a conceitos e concepções de mundo de uma maioria, de lemas, dogmas e verdades únicas.

Na literatura menor, tudo se torna político, uma vez que cada caso e conflito individual ramificam-se e relacionam-se com uma coletividade. Criam-se, assim, as condições para que o homem seja um estrangeiro na sua própria língua, o que lhe permite explorar os traços menores da língua-mãe de modo inusitado, transgressor. A produção de uma literatura menor é um devir de uma minoria, que existe apenas na relação com uma literatura maior.

A língua menor, por constituir-se dentro da língua maior, gera forças de tensão complexas, que deixam sequelas na língua da maioria (o que pulveriza qualquer simplificação binária entre língua menor *versus* língua maior). Suas linhas de fuga, neste caso, encaminham-se necessariamente para a linguagem e a reinventam (cf. DELEUZE, 2007, p. 214-215). A partir do conceito de literatura menor, proponho pensar outras relações entre os agentes no campo literário, os seus *habitus* e os capitais em jogo, ampliando o sentido de menor para além da condição de inferioridade, de contracultura e de desvalorização.

¹² “A linha de fuga é uma *desterritorialização*” (DELEUZE, 2004, p. 51).

3 RECEPÇÃO CRÍTICA, CRÍTICA RECEPÇÃO

O objetivo deste capítulo é trazer à tona os discursos dos agentes que tratam da produção dos anos 1970 e 1980 não apenas pela notoriedade, mas também pela dissonância das posições, por serem paradigmas de variadas formações discursivas e por ratificarem estas em seus estudos. Para investigar o que há de pertinente em conceitos frequentemente utilizados para referir-se à produção de Leminski e Caio (como “literatura marginal”, “literatura do desbunde”, “literatura do eu”, “contracultura”, “literatura *hippie*”, “literatura maldita”, “geração do sufoco”, entre outros.), construo uma fortuna crítica, a partir dos conceitos de arquivo de Foucault e de Derrida, sobre a produção do período, de modo a procurar entender em que termos os dois autores são marginalizados, por quais motivos o são, se há o fetiche da marginalização e o que isso implica. Portanto, o que seria um levantamento bibliográfico torna-se a reconstituição de parte do sistema literário no qual Caio e Leminski estavam inseridos.

3.1 Antônio Candido

Detenho-me no texto “A nova narrativa”, conferência de 1979 publicada em 1981. A primeira das quatro partes contextualiza a literatura brasileira no *boom* literário da literatura latino-americana¹³, nomeando os principais autores tupiniquins a partir dos anos 1950 e recapitulando o que seria o romance brasileiro, desde o século XIX até os anos 1970. Logo, seu tamanho diminuto, adequado ao propósito de uma conferência, e sua argumentação complexa e diacrônica, fazem sentido se pensarmos a necessidade de apresentar o que seria a literatura brasileira. O segundo dado importante para a discussão é o fato de o *locus* dos enunciados ser conhecido: os estudos sociológicos sobre literatura.

Quanto ao propósito, “A nova narrativa” busca identificar quem eram os escritores e como eram as narrativas de “então” (1987, p. 204). O primeiro problema advém da

¹³ Para maiores informações, ver *El Boom en Perspectiva - La crítica de la cultura en America Latina* (RAMA, s/d) e *El boom del subalterno* (MORAÑA, 1998).

referência temporal difusa: afinal, onde começa especificamente a nova narrativa? Com que autor? A partir de que livro? Candido pressupõe que se poderia pensá-la como parte do *boom* da “nova narrativa latino-americana”, sendo seus expoentes Clarice Lispector e Guimarães Rosa (CANDIDO, 1987, p. 199). Em seguida, com a equação “19 + 1”, sendo 19 o número de países das Américas de colonização espanhola e 1 o Brasil, Candido propõe como e por que se pensou e se poderia pensar, no final dos anos 1970, a literatura dos dois blocos em conjunto – fazendo parte do fenômeno do *boom* – ou em separado – sobretudo, em relação às tendências centrífugas (indianismo e regionalismo) e centrípetas (realismo *à la* Machado). No terceiro segmento, Candido afirma que “a atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos 1930 e 1940” (1987, p. 203-204). Conforme Candido, a nova narrativa começara com nomes como Dalton Trevisan, Osman Lins, Fernando Sabino, Lygia Fagundes Telles e Bernardo Ellis, “que estrearam ou amadureceram nos anos 1950”:

Registro que, deles, só o último é regionalista; os outros circulam no universo dos valores urbanos, relativamente desligados de um interesse mais vivo pelo lugar, o momento, os costumes, que em seus livros entram por assim dizer na filigrana. Também nenhum deles manifesta preocupação ideológica por meio da ficção, com exceções que aumentam depois do golpe militar de 1964. Por isso, é difícil enquadrá-los numa *opção*, no sentido definido acima. Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como estes, antes controversos, já não têm sentido com relação a livros marcados por uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídas pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo (CANDIDO, 1987, p. 206).

Ao identificar fenômenos e correntes, Candido busca situá-los a partir de paradigmas relevantes para a literatura do século XIX e da metade do XX (“Registro que, deles, só o último é *regionalista*”) ou de paradigmas ligados a uma produção “populista”, de marcação ideológica explícita (emergente no período ao redor de 1964). Porém, tal exercício epistemológico não encontra elementos para uma leitura mais precisa do que ali acontecia. Identificando a carência, Candido afirma que “devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião” (1987, p. 207). Em Clarice, a criação de um mundo a partir do texto, no qual “o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro”, o que faz com que a crítica sinta “necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema *a* OU tema *b*; direita OU esquerda; psicológico OU social)” (CANDIDO, 1987, p. 207).

Guimarães Rosa, por sua vez, aponta os caminhos da narrativa os anos subsequentes ao problematizar conceitos como *geral* e *particular*, como na “atitude aditiva” (e não dicotômica) de *Grande Sertão: Veredas* (CANDIDO, 1987, p.208). Murilo Rubião estaria em consonância com o *boom* latino-americano pelo caráter fantástico de seus contos.

O arquivamento construído por Candido é meticoloso: busca-se uma linhagem, uma continuação, uma ramificação para o fenômeno literário do *boom* no Brasil. Sendo assim, somente na parte final do ensaio, o quarto segmento, é abordada a produção de autores mais recentes. Os outros trechos são, deste modo, importantes por fornecerem informações para o entendimento do período, pois há características que se perpetuam. Conforme Candido:

De qualquer maneira, neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *deslitteralização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa, que Mário de Andrade e Oswald de Andrade havia começado nos anos 20 em nível de alta estilização, e que de um quase idioleto restrito tendia agora a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos (CANDIDO, 1987, p. 209).

Ao tratar especificamente das características da narrativa dos anos 1960 e 1970, a ressonância dos enunciados de Candido ecoa num dos textos mais importantes para a discussão da poesia moderna, *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas (FRIEDRICH, 1991, p. 17-8).

Deslitteralização da poesia, reformulação da sintaxe, vocábulos incomuns, palavras técnicas, termos chulos: paradigmas para a poesia do final do século XIX em uma hermenêutica da produção da segunda metade do XX no Brasil. Candido, contudo, não pára por aí. Conforme o autor, há um caminho na literatura brasileira que parte do regional para o urbano – com “escritores que liquidaram o velho regionalismo e retemperaram o moderno romance urbano” (1987, p. 205). Mas o tom dos anos 1960 e 1970 foi mesmo “as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política”

(CANDIDO, 1987, p. 209). Tempos da “verdadeira legitimação da pluralidade”, onde se vê:

técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CANDIDO, 1987, p. 209).

Configura-se um panorama amplo do que eram as narrativas no Brasil, sendo abordadas questões do mercado editorial e a contribuição do jornalismo. A isso, somam-se comentários sobre aspectos gráficos da editoração:

Uma idéia do que há de característico na ficção mais recente pode ser dada pela coleção *Nosso Tempo*, da Editora Ática, de São Paulo, que publica os jovens em edições cujo projeto gráfico arrojado e vistoso tem um relevo equivalente ao do texto, formando ambos um conjunto anticonvencional, que agride o leitor ao mesmo tempo em que o envolve. E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente (CANDIDO, 1987, p. 210).

O projeto gráfico corresponde ao que no texto é entendido como “realismo feroz” (de Rubem Fonseca, João Antônio e Ignácio Loyola), distinto de outra corrente, desestruturante, mais branda, cuja referência era Clarice e os nomes de destaque, Nélida Piñon e Maria Alice Barbosa (CANDIDO, 1987, p. 210-211). Percebe-se, de um lado, a constituição de uma linhagem intimista ligada à autora de *A hora da estrela* e paradigmas estéticos de análise associados a uma leitura europeia sobre a produção moderna. De outro lado, uma nota interessante sobre aspectos paratextuais, que dialogam com o “ultra-realismo” dos textos, de modo a atrair um público jovem (CANDIDO, 1987, p. 211). Ao fim, após sublinhar a sátira de *Galvez, o Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, Candido pondera:

Pelo visto, vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem negação explícita dessa ideologia (CANDIDO, 1987, p. 212).

Difícil não retornar a Friedrich, para quem a literatura moderna caracteriza-se pela:

[...] desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento (FRIEDRICH, 1991, p. 212).

A negação associa-se ao “realismo feroz”, representação literária do contexto que se avizinhava:

[...] era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superprodução, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leito, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal –, apesar do arrocho do regime militar (CANDIDO, 1987, p.212).

O tropicalismo – “recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções” (CANDIDO, 1987, p. 212) – seria uma consequência tanto das negações das vanguardas como do momento histórico-político. Essa ficção não teria “parâmetros críticos de julgamento”, pois substituiu “a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia” pelo “Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força” (CANDIDO, 1987, p. 214). Os conceitos em maiúscula dão a importância da valorização dessas categorias. A narrativa de “então”, apesar de instigante, não teria vida longa, diferentemente da escrita de alguns não ficcionistas, como Darcy Ribeiro, Paulo Emílio Sales Gomes e Pedro Nava, para os quais são destinados, respectivamente, adjetivos como “retomada do indianismo”, “modernidade serena e corrosiva se exprime numa prosa quase clássica”, “numa linguagem [...] de uma prolixidade que fascina proustianamente o leitor” (CANDIDO, 1987, p. 214-215).

Apesar de identificar algumas variantes da produção do período, Candido não encontra, no seu arcabouço teórico, novos parâmetros para analisá-la, prendendo-se em noções muito semelhantes as de Friedrich para o estudo da poesia moderna. Quando se identifica de onde fala o autor de *Literatura e sociedade* e como ocorre o arquivamento da produção da nova narrativa, podemos discernir a ação arquiviolítica, de memória e desfalecimento, de autoridade e exclusão. A produção valorizada das décadas de 1960 e 1970 é aquela que contém características de gerações anteriores, com paradigmas de

análise que desqualificam, ao fim e ao cabo, a produção que é diferente do “indianismo”, de uma prosa “clássica”, ou da prolixidade “proustiana”.

3.2 Roberto Schwarz

O trabalho de Roberto Schwarz como pensador da produção literária que sucede o AI-5 tem como destaque o ensaio de 1970 “Cultura e política – 1964-1969”, em que constroi uma análise, no calor da hora, sobre o final da década de 1960 no Brasil. Este texto contém uma leitura controversa sobre o que foi o tropicalismo. Conforme Schwarz:

Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo – seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um *absurdo*, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional.

[...]

A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. [...] No segundo [caso, o tropicalista] o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa (SCHWARZ, 1992, p.76-77)

O capitalismo é entendido como tendo um fundamento histórico “profundo e interessante” (SCHWARZ, 1992, p. 76), mas também indicativo de uma posição de classe. A partir disso, uma visada panorâmica sobre a música e o cinema para, em seguida, chegar a uma análise do teatro – o que inclui o tropicalista – e a “comprovação” das posições dos comentários acima. Tal leitura do período é complementada pelo texto “Fim de século”:

Com o golpe de 64, a dimensão democratizante do processo chegava a seu fim. Mas não o próprio nacionalismo desenvolvimentista, que depois de uma curta interrupção – um momento inicial de submissão direta aos interesses norte-americanos – voltava e até se intensificava, agora sob direção e com características de direita. A tal ponto que uma fração da intelectualidade, mais desenvolvimentista e antiimperialista que democrática, acompanhou com certa simpatia o projeto dos generais de transformar o Brasil numa grande potência.

O ciclo chegou tornado tão astronômicas quanto inalcançáveis. O nacional-desenvolvimentismo entrava em desagregação – e começava o período contemporâneo, que para os efeitos deste seminário poderíamos chamar de “nosso fim-de-século”. Como estamos entre críticos literários, é interessante notar que a realidade começava a se parecer com a filosofia, no caso, com a terra movediça postulada pelo desconstrucionismo. O processo da modernização, com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins mais ou menos

tangíveis, não se completou e provou ser ilusório. Nestas circunstâncias, a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos significados, das teleologias – especialidades enfim do exercício de leitura pós-estruturalista – adquiriu uma dura vigência prática (SCHWARZ, 1999, p. 158).

Dando continuidade a uma leitura sociológica do Brasil, o objetivo é o de construir leituras amplas da cultura e da sociedade. Isso se diferencia dos seus trabalhos sobre Machado de Assis, onde o jogo dialético para a análise de uma produção cultural em romances como *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* constituem uma argumentação que, a cada página, lança luz sobre a obra e o universo social brasileiro, entre linguagem e mundo, de modo indissociável e estimulante.

Em “Nacional por subtração”, temos a impressão de que o ensaio de 1970 foi desenvolvido seguindo uma linha argumentativa mais ampla e apocalíptica, o que culminaria em um quadro da cultura brasileira pontuado pelo fim dos nacionalismos e pela vitória empobrecedora do capitalismo. Ao fim do texto, Schwarz sentencia:

Nas novas circunstâncias [ditadura militar, ávida de progresso técnico, aliada ao grande capital, nacional e internacional, e menos repressiva que o esperado em matéria de costumes] o otimismo técnico tem poemas curtos, ao passo que a irreverência cultural e o deboche próprios à devoração oswaldiana adquirem conotação exasperada, próxima da ação direta, sem prejuízo do resultado artístico muitas vezes bom. Em detrimento da limpidez construtiva e do lance agudo, tão peculiares ao espírito praticado por Oswald, sobe a cotação dos procedimentos primários e avacalhantes, que ele também cultivava. A deglutição sem culpa pode exemplificar uma evolução desta espécie. O que era liberdade em face do catolicismo, da burguesia e do deslumbramento diante da Europa é hoje, nos anos 80, um alibi desajeitado e rombudo para lidar criticamente com as ambigüidades da cultura de massa, que pedem lucidez. Como não notar que o sujeito da Antropofagia – semelhante, neste ponto, ao nacionalismo – é o brasileiro em geral, sem especificação de classe? Ou que a analogia como processo digestivo nada esclarece da política e estética do processo cultural contemporâneo? (SCHWARZ, 2006, p. 38).

Schwarz acrescenta tempero à discussão iniciada por Candido, uma vez que, mesmo negativamente, dá maior atenção ao tropicalismo, além de filiar a produção literária do período, salientadas as devidas proporções, à vanguarda de 1920. Neste sentido, o subdesenvolvimento brasileiro e o acelerado processo de industrialização a partir da metade do século passado ganham contornos mais definidos. Todavia, salta aos olhos o arquivamente sem nomes nem textos. Essa “relutância” em abordar a literatura pós-64 não é total, como comprova a terceira parte do livro *Sequências brasileiras*, do qual faz parte o ensaio “Fim de século”. Neste segmento, são abordados autores contemporâneos como Chico Alvim, Chico Buarque, Paulo Lins e Cacao.

Para compreender as escolhas dos autores e as respectivas análises, é preciso entender a relação de Schwarz com os escritores selecionados – o que remete à noção de *a priori* desenvolvida por Foucault. Trata-se da soma das leis que caracterizam uma prática discursiva, que não se impõem do exterior para o interior de uma formação discursiva ou para os elementos que ali se encontram, mas que estão inseridas no que as ligam (FOUCAULT, 2005, p. 145). Sendo assim, de um lado temos Chico Buarque, que possui o capital simbólico (tanto na produção musical como romanesca) semelhante ao daqueles agentes que Schwarz valoriza no campo literário, como Machado de Assis – levando-se em conta a premissa do crítico de que “a elaboração artística só tem relevância se sua dinâmica interna tem a ver com a dinâmica social” (SCHWARZ *apud* NESTROVSKI, 1999). Conforme Schwarz, em *Estorvo*, atinge-se tal premissa:

Estripado, o narrador pega o ônibus e segue viagem, pensando que talvez a mãe, um amigo, a irmã ou a ex-mulher possam lhe dar “um canto por uns dias”. Essa disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito (SCHWARZ, 1999, p. 181).

Uma vez que a metáfora para o Brasil contemporâneo aproxima-se de sua visão, o texto ganha credibilidade. Chico Buarque, por sinal, notabilizou-se por fazer isso em suas canções, “diferenciando-se”¹⁴ de uma produção de tipo “tropicalista” sobre o Brasil, ligada ao “absurdo” simplista, circunstancial e em consonância com o capitalismo moderno (SCHWARZ, 1991, p. 90). Logo, desprezível.

Dois textos sobre Chico Alvim chamam atenção. Um deles é pela inexpressividade: a “Olhera para Francisco”, que faz parte das *Sequências brasileiras*. O outro é o texto sobre o livro de Alvim *Elefante* intitulado *O país do Elefante* (2002), no qual Schwarz comenta sobre autores dos anos 1960 e 1970 em leve tom memorialístico, como na ponderação “E, de fato, a figura artística de Chico [Alvim] respira uma atmosfera de humanidade que é excepcional e deriva daí” (SCHWARZ, 2002). Schwarz relata que se encontrou com Alvim em Paris e que ambos ficaram muito animados, pois perceberam que estavam “fazendo mais ou menos coisas parecidas [em relação à produção poética] [...]” (SCHWARZ *apud* PEREIRA, 1981, p.156). Schwarz também é poeta. Seus poemas foram

¹⁴ Pensar em uma oposição não tem nada de absurdo, tendo em vista os (contra)ataques repetidos dos críticos formalistas, os quais, por sua vez, sempre (contra)atacaram – o que originou leituras limitadas do que seria uma interpretação feita pelos adeptos da “socioliteratura” e pelos adeptos do “formalismo” – vide o texto de Schwarz “19 princípios de crítica literária” (SCHWARZ, 1991, p. 93-94). Tal perspectiva ainda pauta, por vezes, o debate intelectual brasileiro, como a leitura de Schwarz sobre o tropicalismo.

publicados juntamente com os de Alvim na coletânea *26 poetas hoje*, de 1974. Quanto à filiação, Cacaso soma-se aos agentes Schwarz e Alvim. Este era diplomata e conheceu Cacaso por intermédio de sua esposa. No ano de 1974, Alvim foi convidado por Cacaso para integrar a coleção Frenesi, a qual contava já com *Corações Veteranos* de Schwarz e *Passatempo* de Alvim (ALVIM *apud* PEREIRA, 1981, p. 142). Mesmo considerando que a reunião desses autores tinha um “caráter essencialmente episódico e circunstancial”, uma vez que os “limites da estabilidade do grupo não iam além dos limites da própria coleção” (PEREIRA, 1981, p.143), sublinho o tom memorialístico do relato, verdadeira exposição das filiações – o qual é radicalizado no texto “Pensando Cacaso”. Quanto a Alvim, a análise de *Elefante* expande-se em generalizações sobre a sua produção, relacionando-a à poesia concreta, à estética modernista de Oswald de Andrade, ao tropicalismo e, principalmente, à sociedade brasileira:

Observe-se ainda que o fundo estático dessa dinâmica é um parente silencioso dos achados escandalosos do tropicalismo de três décadas atrás. Estes fixavam consequências estéticas da contra-revolução de 1964 e da modernização conservadora subsequente. A imagem-tipo inventada naquela ocasião, sobretudo em cinema, teatro, canção e artes gráficas, alegorizava o absurdo brasileiro, entendido como a reprodução modernizada do atraso social ou como um amor incompreensível pela reincidência. A sua fórmula metodizava a vizinhança incongruente e despolarizada entre elementos do universo patriarcal-personalista – ultrapassado, derrisório e mais vivo que nunca – e padrões internacionais de modernidade – igualmente discutíveis (SCHWARZ, 2002).

Invariavelmente, a discussão acaba redundando num “interesse militante de Schwarz na cena brasileira. Tudo somado, seu interesse pelo Brasil talvez seja maior do que pela literatura; de qualquer modo, não quer pensar a literatura sem pensar sobre o Brasil” (NESTROVSKI, 1999).

Ao ser perguntado sobre o que despertou mais a atenção em *Cidade de Deus*, Schwarz afirma que o resultado foi uma obra que merece ser saudada como um acontecimento, um romance que “parte da envergadura e da disposição ousada à parceria com a enquete social” (1999, p. 168), capaz de representar uma sociedade que está criando “mais e mais ‘sujeitos monetários sem dinheiro’. O seu mundo é o nosso, e longe de representarem o atraso, eles são resultado do progresso, o qual naturalmente qualificam” (SCHWARZ, 1999, p. 171). Tantos elogios para uma obra que representa o Brasil, neste caso, vão além da simples sintonia com o seu modo de ver a literatura. Paulo Lins, estudante universitário e morador da Cidade de Deus, ganhou uma bolsa para desenvolver

um projeto de antropologia sobre a favela. Schwarz, então, recebeu um poema de Lins sobre a Cidade de Deus pelas mãos de Lins Alba Zaluar, sua orientadora, e publicou-o na revista do CEBRAP. Em seguida, deu o aval para que Lins escreve-se o romance como trabalho de conclusão da pesquisa (cf. SPALDING, 2006, p. 32). Neste caso, somam-se, mais uma vez, ao *locus* teórico, responsáveis pela valorização de determinados capitais culturais e simbólicos, filiações no campo. Todavia, a questão é a valorização do aspecto social em detrimento de outras expressões da contemporaneidade, o que configura um poder arquiviolítico relevante, tendo em vista a centralidade, para Schwarz, da reflexão sociológica sobre a cultura brasileira.

3.3 Silvano Santiago

Silvano Santiago tem o mérito, conforme Schwarz, de ser um dos primeiros teóricos a tratar da literatura dos anos 1970 e 1980 a partir de temas e perspectivas teóricas ainda não exploradas, como a homossexualidade e a desconstrução, o que teve como consequência a incorporação de uma série de autores dos anos 1970 à historiografia literária nacional (SCHWARZ, 2004, p.7). Em “Os abutres”, de 1972, percebe-se o desejo de “incluir os novos projetos dentro do que se chama literatura brasileira, forçando os críticos oficiais, que têm primado pelo silêncio, a voltar os olhos e julgamento para essas manifestações, seja através da rejeição, seja através de aceitação – mas justificadas” (SANTIAGO, 2000, p. 140). Sobre a geração de escritores na década de 1960 e 1970, enquanto que Schwarz aponta um apreço ao mínimo oriundo da poesia concreta, Santiago, em “O assassinato de Mallarmé”, identifica um desinteresse crescente pelo concretismo por parte dos jovens poetas, cujos olhos voltavam-se para a dicção dos poemas minutos de Oswald de Andrade e seus manifestos¹⁵ (2000, p. 188).

Santiago almeja uma compreensão do Brasil a partir da década de 1960 através das produções culturais, localizando-as, identificando-as, contextualizando-as e comparando-as. Logo, a empreitada do autor de *Uma literatura nos trópicos* não está muito distante da realizada por Schwarz, com a diferença do *locus* de onde se fala: adepto do

¹⁵ Schwarz também salienta a importância da poesia de Oswald para a geração pós-64 (cf. SCHWARZ, 2006, p. 38).

desconstrucionismo de Derrida e da arqueologia de Foucault, contrapõe-se a um discurso sociológico da literatura.

No texto “Prosa literária atual no Brasil”, de 1984, Santiago, ao argumentar sobre a diversidade da prosa produzida no Brasil a partir de 1960, perfila exemplos de comparações entre obras deveras distintas, “de *Sempreviva*, de Antonio Callado, a *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão” (2000, p. 34):

E se a essa enumeração (necessariamente incompleta) acrescentássemos os variados títulos da prosa com nítida configuração autobiográfica, de Fernando Gabeira a Marcelo Paiva, chegaríamos à conclusão de que a *anarquia formal* é dado importante no mapeamento da questão (SANTIAGO, 2000, p. 34).

A “anarquia formal” de Santiago não está muito distante dos “textos indefiníveis” de Candido (1987, p. 209-210). Contudo, no ensaio “A literatura brasileira pós-64 – reflexões”, Santiago propõe uma comparação, a partir do signo da alegria, entre a literatura produzida antes e depois de 1964. Trata-se de uma reflexão extensa, que vai dos líderes políticos pré-golpe aos temas abordados pela produção posterior, buscando um entendimento do que (se) tratava essa literatura através de uma análise sobre poetas e prosadores e a relação deles com o período político, conturbadoramente autoritário, ao qual estavam submetidos:

Não houve atraso artístico nem alienação política no melhor da produção literária pós-64; houve, sim, a compreensão profunda de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil (que, teoricamente, não tenhamos medo em dizer, era o cerne do projeto modernista e estava nos programas políticos tanto da direita quanto da esquerda nos anos 30) estava sendo feita, mas a custo de tiros de metralhadora e a golpes de cassete [...] (SANTIAGO, 2002, p. 20).

É por isso que essa geração, conforme Santiago, possui um total descompromisso para com o desenvolvimento no país: eles sabiam o que isso implicava (2002, p. 20-21). Diferente da produção anterior, a “boa literatura pós-64 não carrega mais o antigo otimismo social que edificava”, o que se evidencia em textos de tom divertido, coloquial (SANTIAGO, 2002, p. 21). O fim do otimismo quanto ao país por parte da produção não representava, porém, pessimismo. Essa dicotomia, conforme Santiago, foi desconstruída pela geração pós-64, assim como o foi por Mário de Andrade nos anos 1920. Para o autor de *Pauliceia Desvairada*, a dissociação entre felicidade e prazer objetivava problematizar a euforia superficial da alegria desenvolvimentista; . Para a geração pós-64, visava “retirar a

produção artística da pura negatividade, como ainda liberá-la do espírito de ressentimento” (SANTIAGO, 2002, p. 25):

Alijado do poder, o artista compreendia o papel corruptor de um mando privado de reflexão ética. Condenado a inexistência política, o artista não perdia a bossa e a raça. Destituído de um lugar na administração pública, o intelectual constituía um lugar envolvente de onde podia demolir, sem comprometer-se, a construção precária (dada como invencível) do golpe de 64. A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e de gozo na própria dor (SANTIAGO, 2002, p. 25-26).

Em “Prosa literária no Brasil”, Santiago trata especificamente da relação estabelecida, nos anos 1970, entre autores e editoras e alerta para o fato de que “O romancista brasileiro de hoje precisa profissionalizar-se antes de tornar-se um profissional das letras”. Retoma-se, assim, um tema rapidamente tratado no ensaio “Poder e alegria” e destacado na citação acima: as novas relações de produção da literatura no Brasil. A geração em questão começou a compreender a produção literária como um produto, e o autor como elemento pertinente ao campo literário. Santiago questiona o entendimento de que o livro seria como um sabonete ao afirmar que “Entre um e outro, há a diferença entre a compulsão à repetição e o jogo prazeroso e desinibido da liberdade individual” (2002, p. 31-33). Em seguida, afirma que a boa safra em prosa de difícil classificação desestabiliza e revitaliza o gênero romanesco (2002, p. 34). Diferentemente de Candido, isso não é um problema:

A anarquia formal não deve ser tomada, *a priori*, como um dado negativo na avaliação da literatura em prosa de agora. Pelo contrário, demonstra a vivacidade do gênero de nascer das próprias cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas díspares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais (SANTIAGO, 2002, p. 34).

Santiago aponta o tom memorialístico – e o conseqüente questionamento do romance como fingimento – como característica maior dessa geração (2002, p. 35-36). Além disso, ao construir “os relatos dos ex-exilados e as lembranças dos velhos operários” (2002, p. 40), destaca que os romances enfocam grupos marginais quanto à história oficial:

Só que o fenômeno da marginalização é compreendido como uma espécie de exílio interno: trata-se de determinados grupos sociais que eram e são desprovidos de voz dentro da sociedade brasileira, cuja voz era e é abafada (SANTIAGO, 2002, p. 40).

O termo “marginais” compreende aqueles recalcados pela sociedade branca e patriarcal brasileira, como índios, negros, mulheres, homossexuais, loucos, ecólogos. Autores como Paulo Francis, Antônio Callado e Ubaldo Ribeiro são citados como exemplos dos que tratam de minorias. Candido salientara o mesmo ao comentar a produção de Rubem Fonseca¹⁶. Outra coincidência é o fato de, assim como em “A nova narrativa”, são exemplificações – e não análises – o foco do ensaio. Estes vãos panorâmicos de reconhecimento, por parte dos três críticos, com seus respectivos paradigmas de análises, que ecoam uns nos outros, mostram bem a perplexidade com a produção então emergente.

Santiago trabalha também com visões mais restritas, por vezes comparatistas. A relação estabelecida entre *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, e *Uruburei*, de Gracimo Ramos, presente em “Os abutres” e que discute o experimentalismo e suas variações, é um exemplo. Outro é o ensaio dedicado a Adão Ventura “A cor da pele” (1982), no qual se discute a raça e suas representações. Em “O evangelho segundo João” (2000), trabalha-se com a sexualidade da linguagem em João Gilberto Noll. Já em “Singular e anônimo” (2000), aborda-se o tom biográfico e seu engano em Ana Cristina César. Um exemplo final seria a análise dos contos de Edilberto Coutinho em “O Narrador Pós-Moderno” (2000), o qual trata do narrador e as suas variações. Todos estes são mapeamentos e problematizações das novas manifestações literárias surgidas a partir de 1970 no Brasil.

Sobre a relação entre ditadura militar e produção literária, Santiago amplifica a discussão sobre a repressão no país ao estipular uma produção sob censura e outra que respirava os ares da abertura política – cronologia que talvez seja o seu arquivamento mais representativo, uma vez que disseminado largamente em teóricos dos anos subsequentes. Um exemplo dessa “periodização” aparece em “Errata” (1982), posfácio de *A Coleira do cão*, de Rubem Fonseca, na qual se distingue “entre fato acontecido e fato ficcional. Entre liberdade artística e objetividade jornalística”, o que evidenciaria a eficácia do texto literário e a decadência do romance-repotagem, tendo em vista o fim da censura e a eminente viabilidade de uma imprensa objetiva (1982, p. 57-59). Em “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” (1982), trata-se das repercussões da censura no campo literário, tanto como elemento que contribuiria para a vendagem de um romance

¹⁶ Escritores como Rubem Fonseca apresentam “temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor da classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco” (CANDIDO, 1987, p. 213).

como elemento que determinou as produções romanescas do período em duas direções: o romance-reportagem e o realismo mágico. Caso a caso, Santiago aponta os desejos de uma literatura pós-censura, que deveria ser menos enigmática, menos elitista, mais popular (e não populista) e mais barata (1982, p. 55), em uma pequena cartilha programática para os anos que se avizinham¹⁷. Uma nova abordagem dessa problemática é feita em “O teorema de Walnice e sua recíproca” (1982), em que tematiza as relações – já salpicadas por Candido – entre escritores, Estado e mercado – à la Sérgio Miceli em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1979), levando-se em conta o fim da censura e o surgimento das fundações de incentivo a cultura.

Por fim, outra contribuição de Santiago para o arquivamento da produção pós-64 aparece no ensaio “A democratização no Brasil” (1998), no qual se discute literatura, música e cinema entre 1979 e 1981. O trajeto ensaístico do autor constitui, deste modo, em um importante passo teórico para a constituição de uma memória da produção cultural e crítica do período.

3.4 Heloísa Buarque de Hollanda

Heloísa Buarque de Hollanda talvez seja a primeira crítica que explicitamente buscou arquivar¹⁸ a literatura brasileira pós-64. Os livros *26 poetas hoje* (1998)¹⁹ e *Impressões de viagem* (1981)²⁰ – sobretudo através de termos como “poesia marginal”, “geração desbunde” “contracultura”, “geração do sufoco” – foram vitais para a divulgação e institucionalização de escritores. Para compreender a construção do conceito de uma produção marginal, vejamos, inicialmente, o alerta de Hollanda para perigos quanto a esta geração, presente no prefácio de 1975 *26 poetas hoje*:

[...] a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero

¹⁷ O romance-reportagem é debatido também em “A literatura e suas crises” (SANTIAGO, 1982).

¹⁸ Um importante trabalho é *Poesia marginal e antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976 (LITRON, 2007), em que se descreve, longe do calor da hora, os conceitos para a constituição da antologia em questão e do termo “poesia marginal”.

¹⁹ Entre outros nomes, estão nesta coleção os já citados Ana Cristina César, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Roberto Schwarz e Waly Salomão.

²⁰ Trata-se de uma obra panorâmica, praticamente um manual da literatura dos anos 1960 e 1970 no Brasil.

registro subjetivo sem valor simbólico e, portanto, poético. (HOLLANDA, 1998, p. 13)

Apesar de problematizar o conceito de produção marginal (ao imputar a cunha do termo a um terceiro elemento ou a uma coletividade anônima), Hollanda, que passara as quatro páginas iniciais do prefácio tentando caracterizar tal produção, nos diz que a antologia não se tratava de um panorama sobre a poesia daquele momento:

Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui seu lugar. O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, o fato é polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que compõem parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. (HOLLANDA, 1998, p. 13-14)

Mesmo questionando o termo, Hollanda o utiliza para escrever uma série de textos que analisam a geração de poetas dos anos 1960, 1970 e 1980. Em “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira” (1979), a autora constroi um panorama literário da década, do conto ao romance-reportagem, da crítica à poesia. Ao final, conclui:

Se a poesia conhecida como marginal se organizou nos termos de um mercado alternativo e de uma poesia que se quer antes de tudo gesto lúdico e vitalista, valorizando de preferência um pacto com o descompromisso do que a escrita profissionalizante, o conto dos novíssimos percorre o caminho inverso.

No impulso do movimento editorial pós-64, esses escritores, basicamente dedicados ao conto ou à *short-story*, relacionam-se com a literatura como um compromisso marcadamente profissionalizante e de inserção no mercado. É dessa leva, a maior parte dos jornalistas, roteiristas para TV e cinema e atividades afins a que já nos referimos anteriormente.

Mesmo em relação à representação de mundo que expressam, as diferenças são sensíveis: aqui, uma ficção de gosto realista, preocupada mais diretamente com o dia-a-dia das classes desfavorecidas e dos marginais.

[...]

Angústia, impotência, travestis, surfistas, a mulher, sexo e política. O universo que a geração do sufoco não reconhece como patologia. Marginais, malditos. (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73).

No caso da poesia, ser marginal é ser coloquial, irreverente e, ao mesmo tempo, publicar fora do circuito editorial. A prosa marginal é aquela cujos temas são “Angústia, impotência, travestis, surfistas, a mulher, sexo e política” e cujos autores querem profissionalizar-se. A confusão epistemológica finda por aglutinar toda a geração num só adjetivo, indiscriminadamente, mesmo que o humor da poesia e o modo de publicação dos poetas sejam quase paradoxais à seriedade da temática dos prosadores e à ânsia por

profissionalização. A confusão potencializa-se quando do movimento dos poetas, que transitam entre poesia e prosa:

Por sua vez, os novíssimos da poesia, aqueles que se especializaram no drible do sufoco, arriscam alguns passos em direção à prosa. Não se poderia falar de conto ou mesmo de ficção. É como uma poesia que está querendo contar uma estória. É o Quamperius de Chacal, o CatXupe do Tavinho Paz, a Correspondência e os diários da misteriosa Ana C. ou os textos de Angela Mellin (GONÇALVES; HOLLANDA, 1970-1980, p. 75).

De um lado, repete-se sobre o fim da fronteira entre os gêneros. De outro, aborda-se o trânsito dos escritores (no caso, de alguns poetas em específico) por entre diferentes modos de expressão. Essa polivalência problematiza, de certo modo, a própria divisão rígida entre poetas e prosadores proposta no mesmo texto e exposta na citação anterior.

Em uma série de artigos publicados pelo *Jornal do Brasil* no início dos anos 1980, Hollanda ratifica a institucionalização dessa geração como marginal e salienta a transição de uma produção pré-abertura para uma pós-abertura. Isso fica explícito no título “Depois do poemão”, de dezembro de 1980, artigo no qual afirma que é possível pensar a poesia marginal dos anos 1970 como um espaço de resistência cultural e como uma reavaliação do engajamento político da geração anterior:

À revelia das Academias, a literatura se impõe e se alastra de maneira surpreendente, numa hora em que o debate político e cultural, a muito custo, conseguia abrir brechas apenas nos chamados circuitos alternativos. Nesse sentido pode-se afirmar que, hoje, a imprensa nanica seja a grande fonte de pesquisa para a história da cultura dos anos 70 (HOLLANDA, 2000, p. 187).

Hollanda redireciona o debate da geração dos anos 1970 e 1980 ao centralizar a importância da imprensa nanica para efetivar o estudo da geração. A expressão “à revelia” é relevante para pensar-se a distância da academia dessa produção, explícita na análise de Candido e metaforizada no desquite de Cacaso, cuja carreira docente era “desconfortável e, sobretudo, insuficiente, no sentido de ser o campo inadequado para o projeto intelectual mais recente” (HOLLANDA, 2000, p. 189). Por outro lado, a incerteza quanto à identificação e qualificação de toda uma produção corresponde a um problema epistemológico, o qual é solucionado pelo termo “chamados”, que modula o discurso arquiviolítico. Entretanto, ao longo deste e de outros textos, termos como “chamado” desaparecem e, com eles, uma desinibição para tratar do tema: “Confesso que é com uma forte sensação de estranheza que me vejo aqui tratando a produção marginal como uma história de certa forma distante. Onde estão, hoje, os marginais?” (HOLLANDA, 2000, p.

187). No artigo “Marginais, alternativos e independentes”, a confusão epistemológica refaz-se:

A defesa radical da independência e da marginalidade do poeta, em seu sentido mais geral, parece ter-se consolidado como senso comum no terreno das representações sobre a imagem do escritor, ficando lamentavelmente excluído da “república das letras” a discussão da ambiguidade fundamental da definição dessa imagem. O que sustentaria a fé na total liberdade e independência da criação artística? A que tipo de ilusões e sentimentos corresponde essa leitura? Qual o sentido efetivo dessa forma de representação da arte? (HOLLANDA, 2000, p. 215).

A discussão passa de um movimento geracional, vastamente divulgado pela própria autora, para um questionamento mais amplo, sobre o lugar do escritor na sociedade capitalista contemporânea. No artigo “Driblando a maldição”, partindo da reflexão de um evento produzido por Waly Salomão e Antônio Cícero, conclui que, em meio ao “debate cultural para o espaço aberto à produção intelectual e artística” daquele início de década (HOLLANDA, 2004, p. 224), há características que podem ser apontadas como da geração 1980:

[...] a atuação imaginativa no interior dos espaços legitimados, a procura não ortodoxa de contatos, o diálogo com áreas e grupos diversificados, a releitura dos clássicos, a preocupação com a qualidade técnica (a respeito, é interessante lembrar o recente lançamento da cuidadíssima coleção Capricho, reunindo a nata dos poetas independentes dos anos 70), a urgência da reavaliação e do remapeamento. E, sobretudo, a sensibilidade para a invenção de “novas armas para um novo momento”. Tudo isso não significa, de modo algum, que nossos “malditos” penduraram as chuteiras (HOLLANDA, 2000, p. 224).

Identifica-se a mudança de uma produção geracional na virada da década e, ao mesmo tempo, a necessidade por parte da crítica, de remapear o campo literário. Mesmo com os mesmos agentes em jogo, o que era um problema epistemológico (O que é a poesia marginal?) transforma-se em um rito de passagem (da marginalidade para uma comunicabilidade). Ser maldito está, por assim dizer, obsoleto. Trata-se da mesma transição da produção identificada por Santiago, mas com diferentes matizes. No final dos anos 1970, com a abertura política, Hollanda diagnostica, no artigo “Um eu encoberto”, a multiplicação de livros sobre anistia, exílio e prisão no mercado brasileiro. Destaca-se, assim, o fenômeno editorial do testemunho. Em “A hora e a vez do capricho”, a autora de *Impressões de viagem* afirma que, com o lançamento da coleção Capricho, retoma-se o cuidado com a linguagem, diferentemente do “descuido” dos anos 1970, o que seria

explicitado pelo título. Na década anterior, o tratamento da linguagem seria caracterizado por ser frenético e pela vinculação entre política e cultura (HOLLANDA, 2000, p. 203-204). A transição ocorreria também na prosa, mas sem o dilema entre engajamento e alienação (HOLLANDA, 2000, p. 229). Em “A luta dos sufocados e o prazer dos retornados”, Hollanda afirma que os anos 1980 seriam marcados por um “desbunde tardio”, um “desbunde final dos anos 60”, que circularia tanto na prática política como no mercado editorial – neste caso, através “das novas lutas do prazer” (HOLLANDA, 2000, p. 236).

Um livro que simbolizaria essa transição seria *Morangos mofados*, conforme podemos deduzir a partir da leitura de “Hoje não é dia de rock (I)”. Segundo a crítica, este livro a fez retornar ao tema “contracultura / desbunde / balanços / críticas / autocríticas” (HOLLANDA, 2000, p. 243), uma vez que “fala desse tempo [década de 1970], de seus atores, das expectativas e dos resultados dessa viagem” (HOLLANDA, 2000, p. 244). A leitura permite um “distanciamento histórico-existencial” ao tratar dessa “viagem do desbunde” proporcionada pela autocrítica irônica dos contos (HOLLANDA, 2000, p. 243-245). Uma mesma abordagem é publicada na semana seguinte, em “Hoje não é dia de rock (I)”²¹: “Em *Morangos Mofados* a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu ‘sonho-projeto’” (HOLLANDA, 2000, p. 247). Em “O destino dos bons rios”, o epitáfio para depois de 1978:

A conquista de mercado (e a conseqüente dissolução de guetos), o desejo de diálogo amplo e irrestrito e a valorização da qualidade técnica e artística dos produtos são sintomas de um remanejamento visível no campo da produção cultural que empunhou a bandeira da contracultura e dos circuitos alternativos no período pré-abertura. Isso, entretanto, não significa que a produção independente ou marginal tenha desaparecido. A proliferação de grupos, autores e cooperativas neste sentido demonstram o contrário (HOLLANDA, 2000, p. 258).

Todos os julgamentos e comentários sobre agentes ficam, todavia, em suspenso quando da confissão da autora ao final do artigo de abril de 1981 “A hora e a vez do Capricho”:

Confesso que venho tentando ser objetiva, como pedem as regras (ou os disfarces) mais elementares do comportamento crítico, mas desisto. Trata-se de um velho caso de amor. Em 1974, organizei uma antologia onde entravam quase

²¹ Os dois textos foram publicados no Jornal do Brasil em 24 e 31 de outubro de 1982 e estão presentes também na última edição do livro de Caio Fernando Abreu, de 2005.

todos os integrantes de Capricho, fiz entrevistas, dei entrevistas, publiquei uma tese (na qual Chico Alvim é capa e prefaciador) e, principalmente, me acuso, com a maior alegria, de estar falando de amigos muito queridos e com os quais vivi uma longa viagem de 15 anos (HOLLANDA, 2000, p. 205).

Ao jogar às favas a objetividade, a qual se tornava “progressivamente supérflua”, Hollanda generaliza toda a produção de uma geração pela repetição de um recorte de agentes (poetas e prosadores²²) com quem tem filiação – Chico Alvim, Ana Cristina César, Waly Salomão e Cacaso.

3.5 Flora Süssekind

Diferente do “registro” de uma geração de escritores dos anos 1960 aos 1980, Flora Süssekind busca um entendimento mais abrangente e complexo da literatura pós-64. Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), a autora traça um histórico do naturalismo na literatura brasileira, mostrando suas variantes e constantes. A trajetória da estética naturalista finda por problematizar, entre outras questões, o modelo do romance-reportagem²³, em voga na década de 1970 e na de 1980.

O livro de 1985 *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, Diários e Retratos* (2004), mesmo não possuindo o rigor teórico-acadêmico para sustentar uma argumentação (tendo em vista a quantidade de assuntos que aborda e o seu tamanho reduzido), funciona muito bem como faísca para uma reflexão sobre a produção literária em questão. Vide os dois paradigmas fundamentais do estudo:

Realismo mágico, alegorias, parábolas, *ego-trips* poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras sensoriais. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados, interrogação? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e nos meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia a literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público (SÜSSEKIND, 2004, p. 16-17).

²² Confusão entre prosa e poesia é brevemente discutida no mesmo artigo (HOLLANDA, 2000, p. 205).

²³ Sobre este gênero híbrido, caracterizado por uma ficção jornalística de projeto documental, é relevante ainda ver o contra-argumento implícito presente no livro de Ana Cristina César *Literatura não é documento*, de 1981 (CÉSAR, 1999).

A autora questiona a produção do final dos anos 1960 ao início dos 1980 que se opõe simploriamente à censura e à repressão no país, fosse através de respostas diretas ou indiretas, fosse por meio do subjetivismo e da referencialidade. Sússekind salienta a escassez de uma terceira via, uma literatura que dialogasse com a tradição e com o público, caracterizada:

[...] por uma linguagem menos “figurada” e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário.

[...]

Caberia perguntar, em suma, por que a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e com o chiste? (SÚSSEKIND, 2004, p. 17-18)

Uma divisão das publicações do período teria, de um lado, a literatura militante de tom confessional, marcada pelo depoimento – quase sempre linear, tendendo ao melodrama e buscando sempre a catarse simples –, e a literatura alegórica, cujo realismo fantástico seria facilmente relacionado à realidade. Do outro lado, a contracultura, também caracterizada pelo depoimento, mas caminhando pela seara do subjetivismo profundo, do desquite com a realidade, da confissão pieguíssima, *ego-trip* de tripas e coração. Em comum entre os dois lados, além da identificação evidente entre narrador em primeira pessoa e autor, a presença (nem se for pela ausência) da censura, que “deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos últimos decênios” (2004, p. 18).

Houve, porém, quem fez uma produção mais ousada, explorando os recursos lingüísticos e narrativos de modo a subverter a linguagem, problematizando, de fato, a condição da arte brasileira. A rejeição da esquerda à tropicália foi um revide a esta proposta:

Ao vaiar ou até agredir fisicamente representantes do Tropicalismo, contra o que se insurgia a esquerda brasileira de então? Conscientemente, contra as guitarras, o uso de ritmos e palavras estrangeiras; a favor do “nacional”. Inconscientemente, contra a linguagem do espetáculo, utilizada pelo governo e capaz de roubar espectadores de comícios e encenações de protesto. Fingindo ignorá-la, a arte de protesto falava no vazio. Com o Tropicalismo, ao contrário, a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo. Ao invés de apenas receber o mundo “numa pequena vitrine de plástico transparente”, como chamaria a atenção Gilberto Gil na música “Vitrines”, tratava-se de se apropriar da vitrine. Apropriação da qual participaria, primeiro envergonhada, depois com certa

desenvoltura, nossa esquerda tão avessa à televisão à época. (SÜSSEKIND, 2004, p. 25).

Identificar estes espasmos criativos no meio de uma arte de consumo fácil e digestão rápida, nos anos finais da Guerra Fria – quando a polaridade do pensamento ainda era inóspita a opiniões em cima do muro –, é localizar uma postura considerada estranha, suspeita, conformista, incompreensível. Nessa guerra muito particular da literatura brasileira, entre os “derrotados” constam, conforme Sússekina, “o olhar às vezes afetivo, às vezes implacável sobre a própria geração dos contos de Caio Fernando Abreu” (2004, p. 19). Conforme o subcapítulo “As bufonarias da tortura”, do capítulo “Retratos & egos”, houve gente como Caio que, no conto “Garopaba Mon amour” incluído em *Pedras de Calcutá* (1977) procurou uma “maior elaboração literária para as cenas de tortura e violência” (SÜSSEKIND, 2004, p. 80):

No conto de Caio Fernando Abreu, tortura e delírio se misturam, forçando a própria narrativa a modificar-se para dar conta deles. [...] Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura. Daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra (SÜSSEKIND, 2004, p. 80-81).

No subcapítulo seguinte, “O cárcere do eu”, aborda-se, conforme Sússekina, um “romance centrado no ego picaresco”, *Agora é que são elas* (1984), o qual “teatraliza uma espécie de conversa ao pé do ouvido do leitor, na qual esse ‘ego-narrador’ ocupa a boca de cena evidentemente” (2004, p. 93)²⁴. Segundo a autora, este tipo de narrador foi o preferido pela prosa com “dicção autobiográfica”, de tom confessional, pertencente ao panorama literário do momento, que surgiu na esteira dos “depoimentos políticos e do tom biográfico-geracional de grande parte da poesia marginal” (2004, p. 93-94). A preocupação principal dessa produção seria “‘sincera’ expressão dos fantasmas de quem escreve” (2004, p. 94). O olhar enviesado para a aproximação entre vida e literatura é um acréscimo teórico para a reflexão sobre o período, demarcando um *locus* enunciativo que contrasta com o de Hollanda, eufórica quanto a esta característica e quanto à geração.

Sússekina retoma Leminski no subcapítulo “A trilha do delírio”, que tematiza

²⁴ Por mais que tenha sido um acréscimo, esta aproximação em *Agora é que são elas* é improvável, tendo em vista o contexto esdrúxulo da história, em que um personagem perpassa as 31 funções da *Morfologia do conto maravilhoso* (PROPP, 2010) problematizando-as, o que aponta, mais do que para a representação literária de uma existência, para o questionamento do romance enquanto gênero capaz de representar o mundo contemporâneo.

aquilo que não são “depoimentos, parábolas e documentos”. O recorte enquadra tanto o experimentalismo de *Catatau* como os contos de Caio. Porém, os textos analisados são outros²⁵.

A segunda parte do capítulo “Retratos & egos” se chama “A literatura do eu”, e é no final desse segmento que a autora nos diz:

[...] percebe-se que a preferência pelos diários, pela poesia do cotidiano e por uma ligação mais “fácil” com o leitor não aponta, na realidade, para uma avaliação da produção de Ana Cristina em meados da década passada, mas fundamentalmente para aqueles que passariam a ser as “regras privilegiadas” no exercício poético. E privilegiadas não apenas pelo grupo carioca de “poesia marginal”, mas por figuras a rigor dele bem diferenciadas, como Leminski, em parte de sua produção, também. (SÜSSEKIND, 2004, p. 120).

Vislumbra-se, deste modo, a ideia do esfacelamento das fronteiras entre poesia e prosa. Características da produção de um “gênero literário” de um autor são refletidas na produção de outro “gênero”, como no caso de Leminski, em que a superpresença do narrador na prosa pode ser entendida como o corresponde da “literatura do eu” na poesia. (SÜSSEKIND, 2004, p.114).

De outro modo, a aparente nitidez da dissociação entre o grupo de poesia marginal e Leminski cuja justificativa é a distância do hermetismo de *Catatau* em relação à dicção do dia-a-dia, pode ser contestada (SÜSSEKIND, 2004, p. 126-127). Conforme Sússekind, na “literatura do eu”, a poesia pouco distingue-se da vida do poeta, feita de vivências cotidianas – no caso de Leminski, de afirmação egótica. Nas “narrativas do ego” da literatura verdade, a marca característica é o tom memorialístico – porém, *Agora é que são elas* é exemplo do poder do “eu-narrador” e em nada reverencia a memória²⁶.

Mesmo com o imbróglio, Sússekind, sem dúvida, parece ser a crítica que com mais fôlego debruçou-se sobre o período. O texto *Literatura e vida literária* teve inúmeros desdobramentos, como o livro dedicado a Ana Cristina César *Até segunda ordem não me risque nada* (2007), em que se desenvolve alguns pontos pertinentes à produção da poeta, como a problematização do tom confessional dos seus “diários” e a relação entre a sua poética e o ofício de tradutora (2007, p. 13). Outro exemplo desse segundo momento do

²⁵ Sússekind confere atenção especial aos livros *Lugas Público* (1965) e *Panamérica* (1967), de José Agrippino de Paula, *As marcas do real* (1979), de Modesto Carone, e *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos.

²⁶ Sobre a poesia marginal, Sússekind acrescenta que, na produção dos poetas marginais, a “literatura do eu” não estaria centrada na memória (2004, p. 115).

pensamento da crítica, caracterizado por ensaios variados e contundentes, é o ensaio “Poesia andando” (1998), o qual, além de tratar da produção de Carlito Azevedo, estabelece diferenças entre a poesia dos 1970 e a dos 1980. A década marcada pelo rigor da censura e cujo exemplo é Leminski seria caracterizada pela:

[...] compreensão expressiva da literatura, convertida numa espécie de diário egolátrico-geracional, e o privilégio, no que se refere ao aspecto temporal, do “instante qualquer”, do imediato, do recém vivido, evidente na transformação do poema-minuto em gênero todo-poderoso então (SÜSSEKIND, 1998, p. 174).

A poesia de Azevedo, diferentemente, acompanharia “certa tendência narrativa, para a preocupação com um redimensionamento temporal do poema, que se têm definido na poesia brasileira, sobretudo a partir de meados dos anos 80” (1998, p. 175). A passagem de uma década para a outra como sinônimo de uma modificação de características da produção literária recebera contornos mais nítidos no ensaio de 1986 “Ficção 80 – dobradiças e vitrines” (2002). Em gesto arquiviolítico, problematiza-se a mudança dos anos 1970 para os 1980, no momento em que se caracteriza a representação na literatura de tal passagem como uma “literatura em trânsito” (2002, p. 257). A literatura brasileira fecharia, com o fim da censura, um ciclo:

Do ego ao epos, da literatura-reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê História, à literatura de fundação. Esta a trajetória de uma ficção que, trocando em parte modelos e traços, tenta manter, no decênio de 80, antigos rumos: uma nacionalidade em retrato coeso ou um elogio detetivesco do ideário “liberal”, da atividade judiciário-policial e de uma prosa *cheek to cheek* com o mercado (SÜSSEKIND, 2002, 257-258).

Exagerando um pouco, a partir da análise da autora, subentende-se que, com o fim da censura e a abertura política, toda uma geração de escritores mudaria a sua produção de acordo com modificações político-sociais. O desenvolvimento deste artigo, mais uma vez, culmina na separação dos escritores que enveredam por caminhos mais “criativos” do que a maioria. Um terceiro estágio da produção de Sússekind é o longo ensaio “Hagiografias” (2010), em que revê a produção dos anos 1970 e 1980 ao aproximar agentes como Leminski, Ana Crisitna e Cacaso de mártires da cultura *pop* brasileira como Cazuzu e Renato Russo. Sússekind constata a tendência à sacralização que os envolve, o que se deve às mortes trágicas e a participação na “contracultura”. Exemplos são títulos como *Ana Crisitina César – o sangue de uma poeta*, de Ítalo Moriconi, e *Leminski, Guerreiro da Linguagem* de Solange Rebuzzi. Estes textos inserem-se, a seu modo, no que Beatriz Sarlo

identifica como guinada subjetiva. Süssekind não foge deste debate. Ao final da análise sobre *Catatau*, conclui que a hagiografia é um “Impasse que aponta diretamente para o ‘odor de santidade’ que acompanharia, com maior ou menor ironia, a auto-análise de uma geração” (SÜSSEKIND, 2010, p. 63). Deste modo, partindo do predicado da relação entre representação e auto-representação do mártir, investiga como as hagiografias constroem-se nos textos de Leminski, Ana Cristina e Cacaso, percorrendo, assim, vida, prosa e poesia, trajetória, tradução e crítica.

4 A PARTIR DAS CARTAS DE PAULO LEMINSKI

Neste capítulo, buscarei evidenciar as diversas nuances da inserção do agente em questão no campo literário, privilegiando temas como: relações com outros escritores, comentários sobre eventos, conceitos estéticos referentes à literatura, relações com outras mídias, profissões e meios de sobrevivência, laços de amizades e inimizades no meio literário, polêmicas, publicações de livros e em revistas, distribuição das publicações, projetos e ambições. As cartas foram retiradas do livro *Envie Meu Dicionário – Cartas e Alguma Crítica*, organizado por Régis Bonvicino.

4.1 Um mundo de ações: publicações, distribuições, projetos/projeções e ambições

Já na carta 1, provavelmente do ano de 1976, o enunciado inicial é interessante para se pensar o que a correspondência entendida como arquivo pode nos oferecer: “muito feliz com tua carta / muito feliz com qorpo / com poesia em greve / com tudo, conosco” (1999, p. 31). O que Leminski denomina “qorpo” é a revista *Qorpo Estranho*, editada em São Paulo, sob a direção de Julio Plaza e Régis Bonvicino, com dois números em 1976 e um em 1982. Partindo-se da concepção de Foucault (2005) de que a positividade de um discurso defini um espaço limitado de comunicação, que acontece tanto pelas suas proposições como pelo modo como estas são realizadas (as formas de positividade e as condições de enunciação), percebe-se uma característica importante para avaliar o todo das cartas de Leminski: não se trata apenas de uma carta endereçada a um amigo, com confissões e iniquidades. Há crítica, há divulgação e produção literária, há conchavos e discussão sobre a literatura no país. Além disso, o formato destes arquivos, a própria estruturação do texto, a maneira como o enunciado é constituído – todos versados, fragmentados, com repetições (duas vezes “muito feliz” e três vezes “com” no início das cinco primeiras linhas) – nos apontam uma carta que se configura muito mais como tentativa de criação, de invenção ela mesma, do que como confissão, caso pensemos a

partir dos parâmetros de “catalogação e arquivamento” adotados por Süssekind para tratar da produção literária dos anos 1970 e 1980 em *Literatura e vida literária*.

A seguir, Leminski acrescenta: “mautner esteve [em Curitiba] a semana passada / estivemos juntos dois dias / vai (com caetano e gil) lançar um órgão / chamado Ta-ta-ta”. Pode-se notar, ao longo da correspondência, a quantidade de pequenas e específicas publicações citadas – *Qorpo Estranho*, *Poesia em Greve*, jornal *Ta-ta-ta*, revista *José* (com dez números entre junho de 1976 e julho de 1978), a revista *Através*, o jornal *Pólo Cultural* (depois *Pólo/Inventiva*), a revista *Muda*, o suplemento cultural *Raposa* (BONVICINO, 1999, p. 177). Tais revistas, muitas com contribuições de Leminski e outras tantas dirigidas por seus amigos, como o próprio Bonvicino, estabeleceram uma rede de relações objetivas no campo literário, demarcando uma posição, um lugar específico ocupado por Leminski e seus amigos-poetas, de *habitus* e de capitais simbólicos, culturais, sociais e econômicos, se não semelhantes, em efervescente contato.

Leminski faz referência também à *Qorpo* na carta 3, quando saúda o lançamento da revista (“bemvindo qorpo 2 / bemvindo seja / lindo / veja / viva o qorpismo! / Qorpo 2 me acordou hoje / (agora pouco) / depois a gente comenta”). Apresenta-se, assim, a relevância da imprensa nanica como capital simbólico dos escritores do período, tendo em vista que esta possibilitou a publicação de autores recém-chegados e o diálogo (evidente no enunciado) entre eles no campo.

O projeto do livro *e?*, presente nas cartas 1, 2, 3 e 4, é relevante, se levarmos em conta o enunciado da carta 4 “(afinal, poesia concreta é coisa do 3º mundo são paulo Brasil) // vai ser essa afirmação do 3º mundo de produzir know-how autônomo ou o que quer dizer essa afirmação?” (1999, 34-35). Sendo assim, a proposta do projeto *e?* distancia-se das propostas do concretismo, levando-se em conta um dos fundamentos da poesia concreta brasileira, a poesia de exportação (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2009, p. 212)²⁷. Na carta 50, quando renega um livro como *Catatau*, Leminski enuncia que quer “falar coisas que interessem as pessoas [...], importar, no sentido de ter importância para os outros, não no sentido cosmopolita colonizado de mandar vir de fora”. Podemos acrescentar a distinção de que não se quer nem a importação de literatura manufaturada estrangeira nem de conceitos manufaturados além-mar. O livro, de qualquer modo, é

²⁷ O grupo concreto retoma a noção de poesia para exportação de Oswald de Andrade, presente no “Manifesto Pau-Brasil”, de 1924.

produto. Quanto ao campo literário, essa poesia de exportação implica em duas posturas básicas: na necessidade, por parte de agentes ligados a determinados capitais culturais, de legitimação dos países desenvolvidos, e em um *habitus*²⁸ de excursão e exposição da produção literária na Europa e nos Estados Unidos. Ambas as posturas foram colocadas em prática pelo grupo concreto.

Em relação ao trabalho nas revistas literárias, de mero colaborador Leminski passa a coordenar revistas, como se pode ver na carta 13: “deskulpa pelo atraso / é que o reinaldo jardim saiu e me chamaram para dirigir o Anexo / já fiz uns 9 n^os / aí vai amostra” (1999, p. 57). Jornalista e poeta, Reynaldo Jardim dirigiu o “Anexo” do Diário do Paraná antes de Leminski e foi um entusiasta da poesia concreta no Brasil. Participou, nos anos 1950, da Reforma do *Jornal do Brasil*, tendo contribuído na criação do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, o Caderno de Domingo e o Caderno B. O primeiro foi um importante suplemento literário de divulgação da poesia concreta, por onde passaram Oliveira Bastos e Mário Faustino. A substituição na direção do “Anexo”, logo, não se trata necessariamente da modificação do *locus* de enunciação no campo, sendo relevante refletir sobre o fato de a facilidade com determinadas filiações e a valorização dos respectivos capitais culturais implicarem em uma maior ou menor exposição do agente. Enquanto filiado ao concretismo, num lugar consolidado no jogo do campo literário brasileiro, há sombra e água fresca. Todavia, gostaria de ressaltar ainda um dado pertinente ao enunciado do arquivo, “aí vai amostra”: é interessante perceber que não basta publicar ou coordenar, mas a divulgação do que se está produzindo é central para os autores emergentes no campo.

E o que representaria esse entusiasmo com a imprensa nanica? Mais do que um dos únicos meios de publicação e circulação de poemas e propostas poéticas, a guerra nas nicanas é uma tática no campo, uma estratégia de circulação, como aparece na carta 9, de 25 de agosto de 1977: “hoje – como Waly me disse / só ataco de artilharia ligeira // morteiros na guerrilha // abastecer as tropas no próprio terreno inimigo / com os frutos do local” (1999, p. 47). O jogo no campo é combate, e o meio que se escolhe combater finda por interferir no produto final: “essa minha experiência com jornalismo cultural / ou

²⁸ Por mais anedótico que seja, trata-se de uma questão de *habitus* no campo literário: homem avesso a viagens, Leminski, assim como Mário de Andrade, nunca saiu do país.

contracultural / me libertou de um monte de vícios letrados” (1999, p. 47). Nos meios de massa, não há espaço para a superexposição letrada, para o diletantismo.

Tal postura não é, todavia, regra, como na carta 36, de setembro de 1978:

não creio q dê para dizer essa coisa cansou esgotou
as nanika-de-vang-kamikaze-anto são um produtor natural da evolução
é algo individual
um instrumento q a história criou um seixo rolando uma forma orgânica
estamos meio condenados a fazê-las
seu lado bom é muito bom: são livros coletivos grupais de equipe
dizem mais do q um livro individual poderia dizer (BONVICINO, 1999, p. 97).

As revistas funcionavam como principal meio de circulação da produção, tendo em vista a dificuldade de publicação desses autores por uma grande editora. Não há idealismos nem sectarismo: a imprensa nanica é identificada como uma mídia inserida num processo de industrialização, como veículo disponível, e não como produção heroica ou publicação marginal. Porém, sendo “livros coletivos grupais de equipe / dizem mais do q um livro individual poderia dizer”, possuem outro efeito: vozes esparsas no campo, de agentes sem representatividade, ganham força ao serem entoadas em conjunto. Logo, seu objetivo é paradoxal: ao mesmo tempo em que permite a exposição de determinado agente no campo, dissipam a sua voz e reiteram um *locus* de enunciação.

Assim como as nanicas estavam sujeitas à frustração e à falta de dinheiro para publicação, projetos pessoais também estavam. As empreitadas mal-sucedidas expostos nos enunciados somam-se ao longo das cartas: *e?* na 1 (1999, p. 32), *Monturo* na 5 (1999, p. 39), *Delírio e rigor* na 14 (1999, p. 60), *Doidão de Pedra* na 49 (1999, p. 135), *Minha classe costa* na 51 (1999, p. 149). Quando não representam simplesmente uma desistência pessoal do agente ou a procura por um modo de publicação, tais trabalhos inacabados encontram-se no bojo de um jogo de valores no campo literário, um jogo político, como na carta 50:

o didatismo pedagógico é inevitável, na medida em q eu quero realmente ensinar umas coisas, uns raciocínios, uns conceitos, para um público maior e não sofisticado... enfim, um sofrimento isso tudo... como o público brasileiro de livros é muito letrado, escritores, etc, se v. for muito elementar, v. vai estar fora do realismo de comunicação... (BONVICINO, 1999, p. 144).

O agente investiga o campo, identifica as possibilidades, repensa suas ambições e possibilidades, tateia um espaço. O mesmo em enunciados como os da carta seguinte, onde

se problematiza a partir do que um capital cultural construído pelo próprio agente repercute para o seu jogo no campo:

- tenho que pensar no catatau. E ter presente que gesto novo (livro, texto publicado) vai dar um feed-back sobre o catatau e afetar seu valor social, coletivo. Se eu cometer um gesto mais banal, mais complacente, isso vai mudar o peso do catatau.
quero ser claro. quero ser comunicação. banal - NUNCA! óbvio - JAMAIS!
(BONVICINO, 1999, p. 149).

O produto seguinte ao *Catatau* representa uma responsabilidade enorme. A escolha para a confecção de um novo projeto é a angústia de quem pensa estrategicamente qual será a sua posição no campo literário, qual o valor de seu nome no campo, quais são os capitais que estão em jogo. Leminski tem a noção que o seu livro de 1975 é um produto alternativo, que “possui um caráter CONTRACULTURAL de cata[tau] (droga, outra realidade, etc.)” (BONVICINO, 1999, p. 149). Tal esmero quanto à reflexão da sua produção como poeta e prosador desconstrói a concepção do poeta marginal desse período, que publica compulsivamente, sem pensar. O desbunde da contracultura é precisamente medido, principalmente quanto aos seus efeitos: “como diz Décio, ‘o mundo tá cheio de livros, pra que mais um’? a menos q v. tenha REALMENTE algo a dizer. mas eu sou muito atento às NECESSIDADES da cultura para se entregar a um CAPRICHOS meu” (BONVICINO, 1999, p. 149). A literatura é entendida como um produto, com um respectivo valor de mercado e importante para o capital simbólico do agente. Porém, não se deve publicar qualquer coisa, num imediatismo invariavelmente associado à sua geração:

agora veja bem, eu produzo muito mas publico muito pouco. a seleção para publicar é trabalho social, consultas, recolher opiniões, ver o impacto, corrigir, ouvir os outros, criar distanciamento do produto da gente mesmo, ver se aquilo tem razão de ser, só então publicar... (BONVICINO, 1999, p. 115).

Com a desierarquização entre composição literária e musical, projetos fonográficos ganham terreno nas preocupações de uma geração, sendo o *habitus* o mesmo. Na carta 14, vê-se com clareza isso nos enunciados. Dividida em tópicos, a correspondência começa com o anúncio e a promessa de divulgação do primeiro compacto da banda Chave, da qual Leminski era compositor e idealizador. Deste grupo sairia outro, Blindagem, cujo primeiro álbum (*Blindagem*, 1981) seria formado por oito composições de Leminski.

Na mesma carta, no parágrafo seguinte, trata-se do lançamento de *Não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase*, o qual considerava o seu primeiro livro de poesia, “já que 40 clicks (300 exemplares) é uma espécie de amostra grátis” (1999, p. 59). Próximo do chiste, este enunciado aponta para um conceito de livro de poesia ligado à distribuição. O que não é “amostra grátis” é vendável, e o produto-livro passa a ser de posse de quem paga. Não se quer mais testes, simples divulgação. Talvez não se precisasse mais.

4.2 Profissão de (sobre)vivência

Voltando-se para a carta 1, pontapé inicial deste jogo no campo, chama a atenção o enunciado “não quero mais escrever LIVROS / não quero fazer carreira literária”. Para compreender o rearranjo de posições no campo literário contidas neste enunciado, primeiramente é interessante retomar uma reflexão presente em *Intelectuais brasileiros e classe dirigente* (1979), de Sérgio Miceli, onde é apresentada a relação de “co-optação”²⁹ realizada pelo Estado Novo, a qual se efetivava com os convites –frequentemente aceitos – a intelectuais (do naipe de Mário e Carlos Drummond de Andrade) para cargos públicos. Em troca, a certeza do ordenado no fim do mês (1979, p. 158-159). O Governo brasileiro, por sua vez, beneficiava-se por admitir trabalhadores competentes para determinados cargos e, sobretudo, por criar uma situação de constrangimento que redundaria no silêncio desses intelectuais frente a questões polêmicas do Estado Novo.

Entre as décadas de 1930 e 1940, havia outra possibilidade para os intelectuais – levando-se em consideração que a quantidade dos que viviam do ofício de escritor era irrisória:

havia apenas um grupo restrito de escritores que puderam se consagrar em tempo integral à produção de obras literárias e artísticas, seja voltados predominantemente para a produção especializada num determinado gênero – como nos casos de Érico Veríssimo, Jorge Amado, José Lins do Rego, todos eles concentrando o grosso de sua produção nos romances que lançaram no mercado – seja repartindo seu tempo e seus investimentos em diversos gêneros – como nos casos de Lúcio Cardoso que estendeu seus interesses ao teatro e ao cinema, de Cornélio Penna que chegou a firmar-se como pintor e ilustrador antes de voltar-se exclusivamente para a ficção, de Luís Jardim, que manteve suas atividades de ilustrador e capista paralelamente à sua produção literária. Um

²⁹ Mantenho aqui a grafia “co-optação” utilizada por Miceli, a qual ressalta a escolha dos intelectuais pela vida pública e as respectivas consequências.

segundo grupo [...] mantém a atividade literária, pelo menos durante um período mais ou menos prolongado, como prática subsidiária, sendo que a parcela substantiva de seus rendimentos provém de atividades profissionais externas ao campo intelectual e artístico (MICELI, 1979, 120-121).

Neste último grupo, estão compreendidos tanto aqueles co-optados pelo Estado com os postos públicos, como os que trabalhavam em outros empregos “vinculadas marginalmente à sua competência cultural [...]”, como agências de publicidade (MICELI, 1979, 123-124). Quanto ao segundo tipo, há o exemplo do escritor gaúcho Érico Veríssimo, que dividiu o seu tempo entre as atividades de romancista, tradutor e outras tantas (algumas burocráticas) de sua responsabilidade na editora Globo – “‘olheiro’ de autores e títulos novos a serem comprados, traduzidos e editados, e demais tarefas que lhe cabiam como conselheiro editorial”. Segundo Miceli, devido ao trabalho na editora, Érico pode “levar a cabo um projeto editorial em escala nacional [...], é quase certo que Érico não teria tido a oportunidade de atualizar sua capacidade produtiva na mesma medida, tornando-se, na hipótese mais otimista, um letrado provinciano” (1979, p. 123-124). Quando aborda outro caminho para a vida do escritor de Cruz Alta, o tom especulativo pelo qual adentra a argumentação de Miceli é discutível; entretanto, o fato de tratar da valorização do capital cultural ao associar o trabalho editorial de Érico com a sua formação como escritor é marco inicial para uma discussão mais ampla sobre literatura e produção literária.

Retornando ao enunciado “não quero mais escrever LIVROS / não quero fazer carreira literária”, nega-se, peremptoriamente, todas as possibilidades de uma vida profissional no campo literário que não seja a experimentação. Nega-se o carreirismo de escritores que se filiam a um padrão de produtos literários (como o que Miceli identifica no próprio Érico³⁰). Negam-se os cabides de emprego em cargos públicos, em que escritores vinculavam o seu nome ao Estado e, em troca, ganhavam a estabilidade financeira necessária para a produção artística. Como exemplo desse outro *habitus*, vide Leminski, que lançara seu primeiro livro, *Catatau*, um romance experimental, “romance-ideia”, de distribuição restrita, editado pelo autor. O experimentalismo proposto na correspondência, porém, é diferente, não sendo sinônimo necessariamente de hermetismo:

³⁰ “Sem sombra de dúvida, sua carreira intelectual coincide integralmente com o surto havido no mercado do livro, fazendo com que a diversidade de suas obras nesse primeiro período retrate fielmente as demandas que lhe fazia a Editora Globo” (MICELI, 1979, p. 128).

acho que estamos depois da literatura não é preciso mais combatê-la
o que nós estamos fazendo já não é ela/a produção de signos
de bens simbólicos
de mensagens
já ultrapassou a barreira da cultura verbal
em plena conquista de um espaço intersermiótico
criativamente (BONVICINO, 1999, p. 33-34).

Constroi-se, deste modo, um novo *locus* no campo literário para o escritor que renega o funcionalismo público – e suas imposições éticas no que tange à produção – ou mesmo um trabalho paralelo que consuma o escritor em tempo integral. Diferentemente de Veríssimo, o qual se embrenhara na carreira administrativa da editora Globo, Leminski trabalhava como publicitário, profissão que começara como redator em 1972, dando adeus a uma carreira como professor. A “cultura verbal” era para quem entendia a literatura como concebida até então: arte refinada, trabalho paralelo a vida ordinária do trabalhador comum, caracterizada por carreirismo ou submissão comprometedora ao Estado. A barreira foi rompida e ela não envolve apenas o produto literário em si, mas a própria ideia da vida de um escritor, do que seria um escritor, o seu *habitus*. Em uma sociedade capitalista e subdesenvolvida (à época, não estávamos ainda “em desenvolvimento”), na qual somos a nossa função social, o nosso trabalho, nada mais coerente do que questionar a literatura através do que o escritor faz.

Conforme o autor de *Distraídos Venceremos*, a rotina docente não combinava com o seu “lado contracultural, meio *hippie*, meio bandido” (LEMINSKI *apud* VAZ, 2001, p. 167). Por isso, uma carreira incerta, de trabalhos esporádicos, como *free-lancer* em redações de agências de publicidade:

a propaganda meu meio de vida
me dá algumas satisfações
afinal
todo layoutman é um pouco poeta concreto
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências
entendem um trabalho concreto na hora
enquanto os literati dizem:
– o que é isso? que quer dizer? Isso não é poesia.
só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas
tudo menos escritores
dos quais acabei por ter grande horror

o bom é estar em propaganda
facilita enormemente as coisas pra nós
em termos de letra-set execução produção fotografia papel
uma agência é um laboratório de mensagens

isso está bom muito bom
além disso me pagam bem
e eu disponho dos melhores homens de arte da praça
todos amigos meus

servo-mecânico para um senhor-mecanimos
conduzo com alguma elegância
meu destino de médico & monstro (BONVICINO, 1999, p. 34-35)

Por um lado, tal escolha profissional representava um capital simbólico fraco no jogo do campo literário e um capital econômico também não muito representativo, pois, além de irregular, pouco generoso. Por outro lado, deu-lhe tempo tanto para trabalhar no primeiro romance (que levou oito anos para ser escrito), assim como disponibilidade para tramitar no campo e participar da confecção de revistas literárias, o que gerou um capital social diferente, formado por músicos e poetas. A metáfora do “médico & monstro”, além de outras questões, evidencia a condição de inseparabilidade entre ser publicitário e ser escritor. Tal projeto de vida, compartilhado por muitos da sua geração, fica evidente na carta 56, provavelmente do final de 1979: “EU VIVO PARA FAZER POESIA / (meu trabalho é secundário / não quero ficar rico nem consumir / monto minha vida para me sobrar todo o tempo do mundo / Para ficar olhando o sol se pôr / E pensar o q bem entender... (1999, p. 158). Para essa geração, longe do funcionalismo público e dos velhos *habitus* do campo literário:

as regras antigas não funcionam mais
os esquemas de qualidade
de sucesso
de bom/de ruim/
isso foi o que nós aprontamos para cima de nós mesmos
MUDA é isso

é preciso ir além da QUALIDADE
em busca de uma incógnita / um x y z qualquer
e ainda ficar de olho na História

mas a aranha tece a teia
como toda aranha tece
sem perguntar porque tece
tece apenas
e vai tecendo

não dá para parar de tecer (BONVICINO, 1999, p. 158)

Outra metáfora relevante é a da aranha como o trabalho do poeta, que tece sua teia lenta e laboriosamente, sem outro objetivo que não o exercício de escrever. Tal analogia

aparece antes, na carta 10, de 1977, com menos veemência: “o signo é nosso destino / nossa desgraça e nossa glória // uma aranha sempre sabe / que depois dessa teia / virá outra teia e outra teia e outra // uma aranha não duvida” (1999, p. 53). O animal que trabalha sem pensar, convicto do seu fazer e do seu destino, sendo este o ato imediato e incansável da sua arte, coaduna-se, em termos, com a figura do agente no campo literário que não só escreve e publica, mas escreve e escreve muito mais que publica; que escolhe meticulosamente os capitais simbólicos, culturais, sociais e econômicos a ele associados, com uma visada, ao mesmo tempo, sincrônica e diacrônica. O labor da aranha seria não só o trabalho de tecer um texto, mas toda a ação no campo literário, e o que seria o destino da aranha remeteria ao próprio lugar no campo construído por agentes dessa geração, um *locus* que, por não existir anteriormente, ninguém saberia onde iria dar, mas que a algum lugar, com certeza, chegaria. Uma poética diferente, mas sem o afã da novidade, como na carta 42, de 1978: “precisamos tirar a poesia da vertigem do novo, novo, mais novo, mais mais... // quero fazer uma poesia que as pessoas entendam. / q não precise dar de brinde um trabalho sobre Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas dos anagramas paronomásticos...” (1999, p. 111).

4.3 Da profissão à produção

A principal contribuição do fato de trabalhar com publicidade foi a maneira que esse diálogo com uma linguagem para as massas interferiu na concepção de literatura do poeta curitibano, conforme o enunciado da carta 1 “facilita enormemente as coisas pra nós / em termos de letra-set execução produção fotografia papel / uma agência é um laboratório de mensagens”. O que é uma obrigação acaba sendo contribuição e ampliação do horizonte no campo literário. A ligação entre publicidade e escritores é antiga, como nos aponta Miceli sobre as profissões alternativas dos escritores nos anos 1930 e 1940 (1979, p. 123). Porém, essa relação ganha um outro dinamismo e redimensiona o capital cultural da publicidade no campo literário a partir de carreiras como a do poeta Décio Pignatari em agências de publicidade no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, e a do artista plástico de Barros como designer. Tais agentes, por promoverem uma poética visual nos seus trabalhos, acabaram associando, mesmo que implicitamente, a produção artística com a profissão de publicitário.

Para Leminski, todavia, há uma inversão de valores no capital literário, no qual o agente passa de “servo-mecânico” para “senhor-mecanimos”, onde o que era trabalho pragmático, no limite indizível, revira no seu contrário, o máximo da liberdade, uma droga, ao mesmo tempo veneno e remédio³¹:

só posso me sentir muito só
há anos
levo uma luta sem tréguas
livre atirador sem companheiros
nesta curitiba de contistas
sei que estou sujeito a todos os riscos
e provincianismo
a loucura inconsequente
a queda do rigor
o eruditismo livresco
talvez o catatau seja um pouco um tanto isso daí (BONVICINO, 1999, p. 34)

O capital simbólico da carreira como publicitário constitui-se por um caminho alternativo dos capitais sociais mais valorosos do campo literário de então, acabando por refletir na própria produção de Leminski, assim como aconteceu, guardadas as devidas proporções, com Érico Veríssimo – tendo em vista o contato a obras e autores antes inacessíveis (MICELI, 1979, 123-124). As “melhores inteligências do país”³² não deveriam “se ocupar de arte/literatura/SIGNO / deviam partir para a militância / aplicar-se numa militância // A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM”. O enunciado “meu destino de médico & monstro” redimensiona-se à luz da noção de veneno-remédio. Como poeta e com a poesia, almeja-se uma mudança social e cultural, mas não se trata de engajamento literário ou literatura de denúncia.

A militância dar-se-ia pela linguagem. Isso se contrapõe com um capital simbólico, cultural, social e econômico que surgiu concomitantemente ao golpe militar de 1964 e que cresceu com a abertura política, a “literatura [que se queria] depoimento” ou a “literatura [que se queria] verdade”, segundo conceitos de Sússekind. Ao longo da década de 1970, o romance é o local onde se pode dizer tudo aquilo que é censurado nos jornais, sendo seu

³¹ O termo *phármakon* é de duplo sentido, podendo ser remédio ou veneno, benéfico ou maléfico. Construo um raciocínio similar ao de José Miguel Wisnik no livro *Veneno-remédio* (2008). Wisnik utiliza-se desse conceito para analisar o futebol no Brasil, esporte em que o mulato (associado ao veneno, ao problema, à mestiçagem; mas também ao remédio, à astúcia, à inteligência) é aquele que fazia a diferença positivamente, como na Copa de 1938, na França, permitindo ao Brasil chegar a uma terceira colocação inédita. Tal reflexão é desenvolvida em outra direção por Jacques Derrida em *A farmácia de Platão* (2005), onde a escritura, no mito de Theuth, é apresentada como um *phármakon*, uma medicina, um remédio.

³² Conforme a carta, exemplos dessas inteligências seriam, entre outros, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Alice Ruiz e Duda Machado (BONVICINO, 1999, p. 48).

principal objetivo a denúncia das impropriedades do governo militar – especialmente, a tortura. Não é dessa militância que Leminski trata, e sim daquela desenvolvida pelos tropicalistas, de subversão da linguagem, de incorporação de tudo aquilo que era repellido pela literatura e pela música bem conceituadas socialmente. O brega, a repetição, o *pop*, o concretismo, a tradição oral, o *rock'n'roll*, tudo junto, misturado. Contudo, há um impasse, pois “talvez não haja mais tempo / para grandes e claros GESTOS INAUGURIAS / como a poesia concreta foi / a antropofagia foi / a tropicália foi // agora é assim / ninguém sabe / as certezas evaporam // que a estátua da liberdade / e a estátua do rigor / velem por todos nós” (BONVICINO, 1999, p. 50). Ao mesmo tempo em que não se quer inventar a roda, se quer renovar a linguagem. O impasse no campo literário está posto.

Projetos como *Catatau* estão fadados ao fim. A literatura das grandes invenções, das obras dignas de figurar em paideumas, estão com os dias contados. Na carta 50, de 10 de julho de 1979, lê-se: “eu não quero: 1) não quero fazer uma novela ‘fixional’, com verísmos psicológicos, marcações de tipos e coerências de ação 2) quero fazer um livro onde a realidade ganhe (no *catatau*, ela perde) 3) não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante” (BONVICINO, 1999, p. 142). Havia quatro anos da publicação de *Catatau*, e Leminski, assim como muitos escritores da sua geração, estava em busca de uma dicção mais acessível, do “perigoso e liso terreno do lugar comum”, “da informação do domínio público”, nada “artistique” (BONVICINO, 1999, p. 142). A certeza é a distância de um romance como aqueles selecionados pelos concretos, as falésias, “obra-obelisco, ilegível, último lance, incomunicável”, mas o contrário: o objetivo é ser “viável. real, não levar vida fantasmática tipo poeta experimental... // jornalismo, fatos, realismo (não naturalismo!)”. (BONVICINO, 1999, p. 143).

Nessa poesia, os livros têm diferentes cara, a distribuição é diferente, as propostas são outras. Conforme enunciados da carta 26, de 1978, os títulos evidenciam as mudanças: “RÉGIS HOTEL / vai agora / NÃO FOSSE ISSO (pintou a capa!!! Não digo nada para não estragar / o segredo / digo eu / NAVALHA NA LIGA / (notar q nenhum dos 3 tem nome de livro de ‘poesia’!) / são nomes porrada pop/porrada birutas SENSACIONAIS)”. *Régis Hotel*, de 1978, é o segundo livro de poemas de Bonvicino. *Navalha na liga* é a primeira publicação de Alice Ruiz, mulher de Leminski à época, lançado em 1980. Isso é consonante à afirmação de Leminski de que há “TROP DE LITTERATURE / TROP DE SIGNES”. Ao desvincular os títulos do que seria um livro de poesia, propõe-se um espaço

para a literatura diferente do entendimento friedrichiano de Candido. O agente é outro; o produtor, diferente. Até o título muda.

Esse ponto de vista da literatura, menos sisudo, nada clichê, leve e bem-humorado, acaba por ser a linha editorial adotada pela editora Brasiliense a partir de 1981. Sem uma tradição cultural que aceitasse o livro de bolso, a editora apostou no formato 11,5 x 16 centímetros para a coleção *Primeiros Passos*, juntamente com outros formatos, maiores, de capas trabalhadas, coloridas, *pop*. Por diferenciarem-se no projeto gráfico e na proposta editorial das outras editoras, os livros da Brasiliense deviam “funcionar como um outdoor” para atrair a atenção do leitor (CONTI *apud* ROLLEMBERG, 2008, p. 11). Outros títulos da mesma editora não desmentem essa proposta, como o italiano *Porcos com Asas* (1981), de M. L. Radice e Lidia Raveram, e os brasileiros *Tanto Faz* (1981), de Reinaldo Moraes, *Caprichos & Relaxos* (1983), de Paulo Leminski, e *A teus pés* (1982), de Ana Cristina César.

4.4 A música popular

Outro dado interessante ligado à carta 1 são as filiações de Leminski com a música popular brasileira, sobretudo com músicos do tropicalismo, como Jards Macalé, Jorge Mautner e Tom Zé. Podemos vislumbrar, assim, a ligação existente entre uma literatura ao mesmo tempo *pop* e experimental, como *Catatau* de Leminski e *Panamérica* de José Agrippino de Paula, a um movimento estético simultaneamente *pop* e experimental, como o movimento tropicalista. As filiações entre os dois campos (literário e musical) evidenciam-se mais quando lembramos as parcerias entre Moraes Moreira e Paulo Leminski, como “Promessas demais” (gravado por Ney Matogrosso), e “Baile no meu coração” (gravada pelo próprio Moraes Moreira no disco *Coisa Acesa*, de 1983), além das gravações de composições como “Verdura” (registrada por Caetano Veloso no disco *Outras palavras*, de 1981), e “Mudança de estação” (gravado pela A cor do Som no disco homônimo, de 1981).

Para compreender melhor o que essa aproximação significa no campo literário, é relevante levar em conta o *habitus*, que permite vislumbrar as ações dos agentes no campo em questão. No artigo “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez” (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979), José Miguel Wisnik promove uma

discussão sobre a música popular no Brasil a partir da problematização da divisão entre o erudito (superior) e o popular (inferior). Neste ensaio, questiona-se os motivos que fizeram com que Adorno tivesse tamanha má vontade com a música popular de seu período: na Alemanha, mesmo hoje em dia, o desequilíbrio qualitativo é desproporcional, tendo em vista que a tradição popular “raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo numa espécie de marasmo kitsche e digestivo” (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979, p. 13). No Brasil, diferentemente, “a música erudita nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” (CANDIDO *apud* SANTIAGO, 2001, p. 143). Em contrapartida, a música popular, desde os relatos de Ferdinand Denis, aparece associada “à festa popular, ao canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979, p. 13). Logo, não há por que desvalorizar a música popular no Brasil, vide a tradição, a inserção e a vitalidade na sociedade e o modo inovador que ela permitiu e permite retratar a vida urbana-industrial (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979, p. 14)³³.

A música popular no Brasil não é inferior, e produzi-la não é demérito, o que faz com que as práticas e as ações de Leminski com o seu *habitus* redimensionem o seu nome no campo literário, valorizando-o. O *habitus* não é estranho, todavia: começa com Vinícius de Moraes, que migra da poesia para a música popular e permite a reflexão sobre os dois formados de expressão artística concomitantemente, de modo que a música popular tivesse interferência como *habitus* no campo literário. Todavia, tal ponto de vista é apenas visto assim pela geração seguinte, a dos tropicalistas, que consolidam o *habitus* do compositor como elemento central da cultura brasileira. Se antes era necessário que um poeta passasse para o lado da composição, com os tropicalistas e Chico Buarque o processo inverte-se: da música popular de qualidade elevadíssima à literatura. O movimento de Leminski assemelha-se muito ao desenhado por Jorge Mautner, Torquato Neto e Waly Salomão, ainda na década de 1960, e de Chacal e Cacaso, a partir da década seguinte.

³³ Wisnik vai além e descreve os matizes que tornam a música popular tão rica: “[...] embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles” (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979, 14).

A partir de Wisnik e de teóricos que a ele somaram-se, como Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, as estruturas eurocêntricas que revestiam a superioridade da música erudita de Adorno estavam ruindo. A figura de Caetano Veloso e a de outros compositores populares foram elevadas ao patamar de poetas do Brasil – no sentido daqueles capazes de cantar e contar o país em letras e melodias. Com a tropicália, duas características, normalmente entendidas como díspares, passam a ser encontradas no mesmo agente no cenário cultural brasileiro: ser vanguarda e ser popular, pós-64, é não só possível como moeda corrente. Ser compositor em terras tupiniquins, após a tropicália e os festivais da canção, vale muito quanto ao capital simbólico nas lutas no campo literário. Esses rearranjos no campo, porém, não são ponto pacífico, conforme a carta 30, de agosto de 1978: “todo o ser em movimento / é perigoso / todo o ser que se transforma / incomoda” (1999, p. 83). Se projetarmos a noção de incômodo para o campo literário, a ambiguidade é reveladora: tanto o receptor sente-se desconfortável com os questionamentos e modificações no campo literário como o produtor cultural, o poeta, o escriba, perturba-se sem acomodação no campo.

4.5 Questões “geracionais”

Na carta 1, a presença nos enunciados dos poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos é espaçosa e pesada. O grupo concreto foi fundamental na apresentação e consolidação de Leminski como poeta no campo literário. Sua primeira publicação foi em 1964, na revista *Invenção*, encabeçada pelo grupo paulista. *Catatau*, por sua vez, foi dedicado aos três poetas, ficando a apresentação da edição crítica do “romance-ideia” (2004) a cargo de Pignatari. Seu primeiro livro de poemas publicado por uma grande editora e que teve circulação nacional, *Caprichos & Relaxos*, teve contracapa de Haroldo.

Porém, a relação com o grupo não foi sempre estável. Na carta 2, consta o enunciado “penso que o plano piloto / virou plano pirata”, numa referência clara ao *plano piloto para poesia concreta* (2009), ensaio-manifesto de 1958 que contém as ideias fundamentais do movimento de poesia concreta. Tal colocação insere-se no contexto específico do campo literário dos anos 1970 e 1980, quando diversos autores mantiveram relações com o grupo concreto, ao mesmo tempo em que buscavam o seu espaço

relacionado aos seus respectivos *habitus* e capitais culturais. Contudo, a constituição de um novo *habitus* está relacionada a uma grande reconfiguração quanto aos capitais culturais, o que fica mais evidente nos enunciados que seguem:

nosso negócio
é gerar uma ecologia
um meio ambiente nosso
de trocas de mensagens
metalinguagens mútuas e recíprocas
(deixe que chamem de panelinha máfia autofagia etc)
UM MACROGESTO
só assim vamos ter força para continuar
permanecer
transformamo-nos sem mudar
aufhebung: o conceito hegeliano que quer dizer
ANIQUILAR E MANTER (BONVICINO, 1999, p. 34-35).

O movimento de união para manutenção aparece no enunciado como representação de um movimento no campo literário, a constituição de um grande gesto em conjunto, um “macrogesto” que torne visível a geração pós-64 como uma “geração”. Não um conjunto de autores com necessariamente as mesmas características, mas certamente distinto do *habitus* dos grandes nomes da literatura brasileira dos anos 1930, 1940 e 1950. O “pirata”, nesse sentido, aponta para um lugar outro, usurpador, itinerante quanto aos capitais simbólicos, culturais e sociais, desterrado de um *locus* no campo literário e em busca do tesouro da permanência. O movimento é ambíguo, tendo em vista a manutenção de capitais culturais – no caso, a contribuição concreta e a posterior contribuição da música popular – e a necessária transformação destes para a constituição de um lugar no campo. O movimento, todavia, é nítido: do *locus* de um grupo elitista e institucionalizado no campo literário³⁴, o concretismo, para outro destino, incerto. Nesse sentido, a autocrítica sobre o possível “provincianismo / a loucura inconsequente / a queda do rigor / eruditismo livresco” do *Catatau* seja um autoquestionamento: onde esse conjunto de escritores gostaria de posicionar-se? Mas não se quer ir para qualquer endereço. O caminho da narrativa curta, da “curitiba de contistas”, conforme a carta 1, gênero apontado por Hollanda como o preferido pela geração (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73), também não interessa.

³⁴ Assim como a USP é a morada dos estudos sociológicos sobre literatura, a PUC/SP é o berço do semiologismo – de parentesco concreto.

Para diferenciar-se, tem-se, conforme a carta 9, que “carregar nos sinais generacionais / para obter um diferencial em relação ao concretismo clássico (horível, não?)” (1999, p. 48). Essa diferença, faz-se pela guerra, “a guerrilha dos signos! // as batalhas nunca são decisivas / as vitórias são confusas” (BONVICINO, 1999, p. 48). Não se quer nem ser concreto nem ser clássico. Encontrar e salientar os sinais “geracionais” é expor e valorizar os capitais culturais em jogo. O campo está aberto. Há vagas.

4.6 Complexo parricídio

Na carta 3, de 22 de dezembro de 1976, Leminski pede para que este “mostre ao augusto / ao décio se der / (esconda do risério / o riso está de castigo / o bandido / porq não me respondeu (e o Campanella que eu mandei?) / pesa sobre ele a maldição do faraó // escrevo agora para haroldo / sobre livrinho ensaios anseios ELOS” (1999, p. 37). A manutenção prescrita na carta anterior persiste no enunciado. O tom amistoso, no entanto, nos aponta outro dado: além de denunciar de onde se fala – ou seja, de um grupo de poetas simpáticos aos concretos –, salienta-se o caráter performativo da carta, que não fica restrita a um interlocutor, mas, sim, a um grupo maior, atribuindo aos enunciados da carta um tom propositivo e argumentativo de uma geração de agentes no campo literário a outra, mais antiga, consolidada. O mesmo ocorre na carta 6, de janeiro de 1977:

mandei pacotão para risério
artigos novos

mando minifesto III
página augusto plaza jardim please mostrar augusto
[...]

Logo mando poemas para risério. Mostre esse material para o augusto e se puder para o décio. Seja bonzinho. Tenha pena deste pobre poeta provinciano que quase que só escreve para você (BONVICINO, 1999, p. 40).

Tal procedimento é recorrente³⁵ e implica na suspensão de tudo que ali se enuncia. A ambiguidade proporcionada pelo tom ameno da carta, aliado ao seu caráter performativo, não deixam claro se era para mostrar a carta mais os anexos ou apenas os

³⁵ Na carta 13, “mostra pra todo mundo risério augusto haroldo décio ou eu... bom, deixa pra lá...” (1999, p. 57). Na carta 17, “ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO MÔNICA AUGUSTO, DÉCIO, HAROLD, CID, OMAR, PLAZA, MAURÍCIO...) ESSE MATERIAL QUE AÍ VAI SENÃO...” (1999, p. 63). Na carta 34, “ps: dando, mostrar a augusto e décio (não sei se vou ter ânimo de dizer tudo isso com essa intransigência) (1999, p. 93). Entre outros.

anexos. O que acaba por aclarar a situação é a ausência do revisionismo bélico e dissidente dos enunciados, que apontam tanto a importância do diálogo mais abrangente com outra formação discursiva, a do grupo concreto, como a falta de unidade de uma formação discursiva que se constituía naquele momento, a de Leminski e seus pares.

Na carta 8, os enunciados de uma espécie de desconforto somam-se e esclarecem-se. Ao falar da poesia de Bonvicino, Leminski enuncia o impasse:

v. tem imaginação estrutural hiper-desenvolvida
é isso que faz com que v. pareça mais “concretista”
do que riso e eu

em matéria de régis-poesia
eu sou mais SILÊNCIO e POEMA PARA DUDA
os dois extremos mais altos que acho v. atingiu
um – poema verbivocovisual desbundadíssimo
o outro um laissez aller de letra de música
coloquial charmoso com swing e bossa

entre esses dois extremos
v. certamente tem um espaço enorme para fazer a sua música
que considero maravilhosa (BONVICINO, 1999, p. 42)

Dá-se destaque a um capital cultural de intersecção, entre o rigor da poesia concreta e a dicção do cotidiano, extremos que se encontram num *rendez-vous* inusitado, no qual se perde uma hierarquia de valor entre verbivocovisualidade e prosódia da fala na canção popular, entre poesia concreta e humor. O encontro de admiradores do concretismo, ou seja, a valorização do mesmo capital cultural, é elemento fundamental para a configuração desse capital cultural, social e simbólico. Antes do encontro entre os diversos agentes, cada um deles isolado poderia sentir-se como “um fóssil vivo por ainda me preocupar com poesia concreta / plano piloto e quejandes”. O reconhecimento de si no outro permite a ratificação de um capital simbólico – “tive a deliciosa e insubstituível sensação de que estive sempre certo” (1999, p. 42-43) – através de determinado *habitus* no campo literário. A poesia concreta é considerada mais do que influência ou inspiração. Para explicar, uma parábola:

existe um livro chinês A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA se chama
é s história dos 47 patriarcas zen
a começar do 1º Mahakasispa discípulo de Buda
os chineses chamaram “transmissão da lâmpada”
ao ato de transmissão de poderes de patriarca
de um patriarca a outro

a última vez q estive com décio

aí no riso
nós todos na sala
quando o décio me disse:
– é preciso acabar com o concretismo, e quem pode fazer isso são vocês,
e apontou para você para riso para mim para pedrinho
senti algo assim como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA

nós já estamos chegando lá
isto é
em muitos momentos do nosso trabalho
às vezes mais às vezes menos
já consegui ver a fímbria de algo
q já não é mais concretismo
embora o pressuponha e o tenha deglutido

acho que não devemos mais nos preocupar com palavras
afinal nós vamos chegar lá fazendo
e não falando (BONVICINO, 1999, p. 43).

A parábola da transmissão da lâmpada não apenas evidencia a filiação entre as duas gerações de poetas como nos permite visualizar o próprio movimento no campo, de desligamento das asas do concretismo e de constituição de um *locus* de enunciação. Na carta, tal movimento fica cada vez mais explícito:

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
para o grupo Noigandres
para Augusto, principalmente
escrevendo para eles
preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

nessa época eu era “concretista”

mas eu era uma porção de outras coisas também
e quando eu deixei que elas agissem mais forte
fiz o Catatau (BONVICINO, 1999, p. 44).

Porém, o que parece ser total desprendimento, cujo resultado redundaria no livro de 1975, acaba retornando ao ponto inicial: os concretos. Através do enunciado do arquivo, é possível descrever outros enunciados, como o do grupo concreto e seus respectivos capitais:

a reação dos patriarcas em relação ao Catatau
foi curiosa

estranha isomórfica ao livro

não sei dizer bem se eles gostaram ou não
enfim, o que é gostar?

tenho certeza que para o paladar weberiano-joãoilbertesco
de Augusto

o Catatau deve ter parecido bagunçado demais
irregular demais
entrópico demais

Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do q ele achou do Catatau produto final
o saque cartésio x trópico a anedota eu sei q ele adora

décio se refere ao Catatau falando em “monolito”, “é uma boa”, coisas assim

haroldo, de haroldo nunca ouvi nem uma palavra

[...]

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá (BONVICINO, 1999, p. 44).

Não se quer o plano-piloto, programático e combativo, mas algo diferente, falsificado, deglutidor, um plano-pirata. Dos concretos, não se quer a benção, mas sente-se falta quando não há. Então, quais seriam os elementos, além do coloquialismo da prosódia da música, que diferenciariam poetas como Leminski dos anos 1970 dos agentes dos 1950?³⁶ Um deles ecoa no enunciado sobre a parábola: a cultura oriental³⁷. Utilizar a metáfora da história chinesa da transmissão da lâmpada dos patriarcas é valer-se de um capital cultural alheio ao campo literário brasileiro para a própria explicação do funcionamento do mesmo. Deste modo, introjeta-se o elemento distintivo, as culturas orientais, entre o grupo concreto e a nova geração identificada por Leminski, na tentativa de explicação do que essa geração seria.

O sincretismo dos capitais culturais explicita-se no enunciado final da mesma carta: “somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá / somos centauros / metade decadentes alexandrinos bizantinos / e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos / Sinbad / Livingstones / Davy Crockets” (1999, p. 45). A enumeração de desbravadores, colonizadores, conquistadores, destruidores de culturas e edificadoras de outras, aniquiladores de um passado e mantenedores de outro, é a metáfora da busca por um espaço no campo literário, tanto na história da literatura brasileira quanto no mercado editorial. Algo semelhante ocorre na carta 17: “descobri: a poesia concreta, para mim, é como um cavalo. para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. acho que estou chegando” (1999,

³⁶ O parricídio dos patriarcas desejado por Leminski, de certo modo, se aproxima, curiosamente, da análise de Derrida quanto ao princípio arcóntico do arquivo (ver nota 9).

³⁷ O eurocentrismo reducionista do termo é óbvio. Repito-o aqui pois acredito representar uma generalização trabalhada por Leminski. Por motivos de espaço e tempo, não entrarei nessa discussão. Para maiores informações, ver *Cultura e imperialismo*, de Edward Said (1995).

p. 63). Não há dúvida de que se parte da poesia concreta e dos capitais culturais a ela pertinentes. Com o deslocamento, o local de chegada é a incógnita. Conforme a carta 21, não se pode negar as contribuições do concretismo, suas conquistas, pois o preço de negar isso é a estagnação: “o preço de olhar pra trás / é virar ferreira gular” (1999, p. 67). Faz-se referência aqui a dissidência do poeta maranhense com o grupo concreto, cuja alegação era de que o concretismo estava muito preocupado com um esteticismo formalista e nada interessado em abordar as “verdadeiras” mazelas do Brasil³⁸. Para uma geração de escritores, o debate político não se instaurava nem na denúncia da censura nem no engajamento tido como populista *à la* Gullar, conforme a carta 42:

Aí mando ensaio último meu, síntese das coisas q tem me assediado lately. Pensar: função da poesia de invenção numa sociedade aberta, democrática, quer dizer, popular, quer dizer de massas, quer dizer socialista. NADA ME INTERESSA MAIS EM TERMOS DE TRABALHO.

O esteticismo dos campos compromete todo o projeto. Eles vêm slogans e “tolices esquerdistas”, onde se trata de problemas de verdade perante os quais nenhum intelectual do 3o mundo (viva otávio paz!) pode ficar fazendo palavras cruzadas... como se o problema de uma revolução brasileira se resumisse em dar ou não razão a ferreira gular!...

Vou ter que salvar essa merda. Eu, discípulo do osasquense operário bárbaro bizantino, décio pignatari, o nó da questão! (BONVICINO, 1999, p. 101)

A revolução está não na procura pelo “novo”, como o concretismo fez, nem no simples engajamento, mas na tessitura da aranha, no percurso de procurar, “bashô disse: não siga as pegadas dos antigos. / procure o que eles procuraram // eles procuraram a poesia. Vamos procurá-la. A nossa moda [...]” (BONVICINO, 1999, p. 111). Entretanto, Gullar, como aponta Leminski sobre comentário de Pignatari na carta 42³⁹, estava certo em um ponto: é necessário comunicar-se, “desestetizar o poema: desestetizar os veículos (livros, revistas, jornais) / e ambientes (sala galeria show)” (1999, p. 117).

4.7 Traduções, transações

³⁸ A postura de Gullar revisa o seu fazer poético e passa por cima do concretismo com poemas como “A bomba suja”, em que se lê trechos como “Introduzo na poesia / A palavra diarreia. / Não pela palavra fria / Mas pelo que ela semeia.” (GULLAR, 2004, p. 156).

³⁹ A carta 42, que contém este enunciado, conforme nota de Tarso de M. Mello, é a mais longa de Leminski a Bonvicino. Ela propõe um balanço da geração pós-64 tendo como ponto de partida o concretismo e teria conclusões, conforme Mello, oriundas de “considerações sobre conversas e debates informais do meio intelectual em que [Leminski] vivia” (BONVICINO, 1999, p.199)

Com a tradução de diversos autores, como e. e. cummings, Vladimir Maiakowski, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Dante Alighieri, Paul Valéry, Hopkins Homero e Rainer Rilke, entre tantos outros, muitos até então inéditos em português, institucionalizou-se, através de um *habitus* crítico do grupo paulista, um capital cultural ligado a novas referências. Este era reforçado por um texto crítico que, invariavelmente, ligava os princípios estéticos da poesia concreta às qualidades literárias do autor traduzido⁴⁰. Além disso, a própria variedade de línguas que os autores tinham conhecimento (inglês, francês, italiano, espanhol latim, grego, alemão, russo, japonês, etc.) foi importante para a ratificação do *locus* dos poetas no campo, pois evidenciava a sua erudição sem propagá-la explicitamente.

Tal *habitus* foi retomado por Leminski, mas com outros capitais culturais envolvidos, o que representa a constituição de um outro capital simbólico. Em 1982, na revista *Corpo Estranho/3* – que deixa de ser *Qorpo*⁴¹ (tornando-se, assim, mais palatável), Leminski publica sua primeira tradução, o conto de John Lennon “Araminta em pratos limpos”. Essa prática, porém, é antiga, conforme dados que salpicam na sua correspondência. Na carta 25, de 1978, há o enunciado “aqui traduzo muitos poemas longamente mirados / tocaiados / curtidos / tudo gente do passado remoto / em momentos / surpreendidos / de flagrante modernidade” (1999, p. 74). O signo da “modernidade” é um dado que estará presente também nas traduções posteriores de Leminski e que pode ser considerado um eco das escolhas de *transcrição* concretista: um paradigma para eleição de um paideuma literário de tradução.

Após o sucesso de seu primeiro livro pela Brasiliense, Leminski ganha poder suficiente na editora para indicar boa parte das traduções que faria entre 1984 e 1987. Quatro foram do inglês (*Giacomo Joyce*, de James Joyce, *Pergunte ao pó*, de John Fante, *Vida sem fim*, de Lawrence Ferlinghetti, e *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon); uma do francês (*O supermacho*, de Alfred Jarry); uma do inglês e do francês simultaneamente (*Malone Morre*, de Samuel Beckett); uma do japonês (*Sol e aço*; de Yukio Mishima); uma do latim (*Satyricon*, de Petrônio); e uma do egípcio antigo (*Fogo e*

⁴⁰ Um dado que ratifica essa afirmação sobre a influência do capital cultural para a constituição do capital simbólico é o aspecto iconográfico das capas das traduções efetuadas pelos irmãos Campos: o nome do tradutor aparece na capa com destaque, sendo difícil para um leigo identificar quem seria o tradutor e quem seria o autor.

⁴¹ Os primeiros dois números são referidos na carta 1.

água na terra dos deuses)⁴². A variedade das línguas das obras traduzidas, somada à representação do exótico exemplificada pelo japonês e por línguas mortas como o latim e o egípcio antigo, acabam por agregar ao agente Leminski um capital cultural não apontado por nenhum dos críticos que tratam do autor.

Para perscrutar alguns possíveis paradigmas implícitos na seleção, vejamos um enunciado da carta 42, quando Leminski comenta sobre as qualidades do livro *Régis Hotel*, de Bonvicino: “uma coisa jovem, sadia, alegre, movimentada” (1999, p. 119). Tais elogios são facilmente associáveis à obra poética e às traduções, confeccionadas por Leminski, assim como à editoração da Brasiliense na década de 1980. Os dois poetas em questão faziam parte de uma geração que ansiava por uma poesia do seu tempo, com novos paradigmas: “[...] esse papo de dever ao passado, informação novíssima é ideologia concretista, vamos inventar nossas próprias categorias, critérios de seleção, etc., certo?” (1999, p. 119). Trabalhando com a hipótese da construção de um *locus* no campo associado a uma série de capitais (simbólicos, culturais, sociais e econômicos), as traduções encaixam-se perfeitamente na construção dessas referências “geracionais”, o que constitui um movimento para a visualização.

Além da referência as traduções ainda na década de 1970 e da utilização da modernidade como critério à seleção, outro dado contido nos arquivos selecionados nos permite uma leitura das traduções que viriam na década de 1980 e da figura do agente no campo. Trata-se da tradução de 1978 do poema “Marinheiros” de Tristan Corbière: “– Vamos à bordo, eles lá tem sua poesia! / Os brutos cantam, como ninguém cantaria, – Cantos de vigília no convés altivo... / – Eles não duvidam, eles, poema vivo...” (BONVICINO, 1999, p. 99). A vinculação entre vida e literatura, que ressurgiu como tema de debate em diversas cartas, no presente arquivo comparece cifrada, via tradução, em uma “estrofe-destroços de um naufrago de leitura”, conforme título da carta (1999, p. 99). Tristan Corbière é conhecido como poeta maldito desde que foi incluído, ao lado de nomes como Rimbaud, no texto de Paul Verlaine “Les Poètes maudits”, de 1883, uma vez que, como o poeta de “O barco bêbado”, vinculou vida e obra, vivência e experimentação poética. Na carta de março de 1979, o resumo da ópera:

augusto “pulsar quase mudo” de campos

⁴² Os posfácios e prefácios de todas as traduções de Leminski (e os escritos para traduções de terceiros) estão em *Anseios crípticos 2* (2001).

é um grande poeta
um dos maiores da sua geração
isto é
um dos maiores da história do brasil

tudo que ele faz
é absolutamente lindo

só não tira o 1º lugar
pois no vestibular
caem matérias que ele não sabe

vida
por exemplo
não se pode “make it (vida) new”

excessivo amor ao símbolo
é amor à morte
(décio disse: o signo é contra a vida
discordo do mestre
a vida não é contra os ícones nem contra os índices
vida é ícone (dança, sexo, guerra)
e índice (caminhos, direções roteiros)
é o símbolo que é contra a vida (BONVICINO, 1999, p. 124)

4.8 Aglutinação “geracional”

Pensar a relação entre tradução, vida e literatura é o problema que se propõe. Ao serem aglutinados no enunciado-tradução de Corbière, tais elementos formam um capital cultural importante para pensar-se Leminski no movimento para a margem no campo literário. A aglutinação é metonimizada nas traduções de Leminski: há a escolha pela tradução de James Joyce (autor de *Ulisses*, considerado o romance mais importante do século XX), capital cultural valoroso tanto nos cânones da “literatura universal” como no paideuma daqueles que valorizam as vanguardas, o experimentalismo – o que o aproxima de uma visada concretista. Temos ainda a escolha de autores entendidos como malditos, de vida controversa, marcados pela subversão e pelo excesso, como Yukio Mishima (cometeu haraquiri após tentar um golpe de estado) e Alfred Jarry (célebre pelo *nonsense* das peças, pela excentricidade do comportamento social e pela bicicleta). O absurdo de Jarry é também relacionado à literatura de Samuel Beckett, enquanto que seu humor aproxima-se da sátira social de Petronio. Por outro lado, o exotismo do “orientalismo” é radicalizado nas traduções de poesia egípcia antiga. Lawrence Ferlighetti é um dos expoentes da geração *beat*, movimento poético intrinsecamente ligado ao conceito de contracultura e que associa vida e produção literária. John Fante entraria no mesmo paradigma, tendo em vista

que é conhecido como um dos precursores dos *beatniks*. Por fim, John Lennon é o nome da música popular, que representa, junto com Bob Dylan (amigo de Allen Ginsberg), o mesmo movimento da literatura para a música/da música para a literatura, que ocorre no Brasil desde Vinícius de Moraes. Tais capitais culturais são nítidos também nas biografias⁴³: jogando com os estereótipos, há o zen-budismo de Matsuó Bashô, o intelectual-revolucionário Trótski, o poeta-revolucionário das massas Jesus Cristo e o maldito Cruz e Sousa⁴⁴.

Pontos difusos de intersecção de elementos como experiência, subversão, revolução, maldição, criação e comunicação, por mais redutores que sejam, são pontos fulcrais para a compreensão do *habitus*, da concepção de literatura e do movimento de deslocamento no campo de Leminski. Capitais culturais como a contracultura da *beat generation*, os malditos e marginais das diversas histórias da literatura, o zen-budismo oriental que se introduz no campo literário brasileiro (de modo a agregar elementos no que se entende como modernidade, como a noção de corte e fragmento) e o concretismo como ruptura constróem uma esquizofrenia produtiva, para além de um simples parricídio, de uma construção edipiana.

Jogando para cima de Leminski o conceito de esquizo de Deleuze e Guattari, não proponho identificar uma patologia ou aproximar o autor da noção de loucura. Acompanhando a proposta presente em *O anti-édipo*, objetivo apenas questionar a centralidade evidente do parricídio nos enunciados das cartas referente ao capital cultural e simbólico do grupo concreto. Em vez disso, sugiro (e apenas sugiro, sem mais teses ou conclusões) que o poeta curitibano transpõe uma certa esquizofrenia, motivado não pelo simples impulso edipiano de superação da figura paterna, mas por um fluído extraordinário, embaralhando todos os códigos,

⁴³ No caso das traduções, se Leminski traduz Ferlinghetti, Reinaldo Moraes, outro escritor do período, amigo íntimo de Caio – vide carta de 24 de agosto de 1984, na qual Caio relata que teve que cuidar do enterro da mãe de Moraes (MORICONI, 2002, p. 96) – e responsável pelo segundo número da coleção *Cantadas Literárias*, traduziu, pela mesma editora, *Junk*, de William Burroughs, e *Ópio – diário de uma desintoxicação*, de Jean Cocteau. São livros representativos, verdadeiras pedras de toque de uma geração, assim como outros traduzidos por Cláudio Willer e Nelson Ascher, também escritores maculados pela febre beat.

⁴⁴ Acredito que os quatro sejam citados, de uma maneira ou de outra, nas cartas. Nominalmente, Bashô na carta 34 (1999, p. 91) e Cruz e Sousa na carta 49 (1999, p. 136). Trótski, implicitamente, nas diversas citações à revolução, como na carta 42 (1999, p. 112). Jesus, talvez, no tom espiritualizado e inconformado da escritura das cartas, que parece acreditar em algo melhor advindo da subversão da linguagem.

[...] num deslizamento rápido, conforme as questões que se lhe apresentam, jamais dando seguidamente a mesma explicação, não invocando a mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento, e até aceitando o mesmo banal código edipiano, quando este lhe é imposto, mas sempre na iminência de voltar a entulhá-lo com todas as disjunções que esse código se destina a excluir (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29).

Exemplo evidente desse embaralhamento talvez seja, além da própria produção ficcional e poética leminskiana, o exercício reflexivo sobre uma literatura erudita representado pelo viés da música popular e da *beat generation*, entre outros capitais culturais.

5 A PARTIR DAS CARTAS DE CAIO FERNANDO ABREU

O caminho a ser traçado pelas cartas de Caio será o mesmo: pressupõe-se o conceito de arquivo, invade-se os textos e visualiza-se os sistemas de enunciados para descrevê-los de acordo com os conceitos de Bourdieu. Deste modo, o objetivo é posicionar os agentes presentes nos arquivos do livro organizado por Ítalo Moriconi *Cartas – Caio Fernando Abreu* (2002).

5.1 Quem é quem no *bim do boom*

Alguns pesquisadores como Heloísa Buarque de Hollanda (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 41) identificam o ano de 1974 como aquele em que aconteceu o *boom* na literatura brasileira. Dois anos após, em 1976, Caio Fernando Abreu, à época com três livros publicados – *Inventário do Irremediável*⁴⁵, de 1970 (contos), *Limite Branco*, de 1971 (romance), e *O Ovo Apunhalado*, de 1975 (contos) – apresenta, em carta enviada a Luiz Fernando Emediato, o seguinte enunciado: “Também estou sacando você há muito tempo, contos e poemas publicados em jornais e suplementos. *Boom* ou *bim*, também não sei, falso populismo, undergrounds que tomam Chivas Regal (como diz Roberto Drummond)” (2002, p. 477). Ironicamente, a grande explosão da literatura dos anos 1970 vira um factóide para os escritores que participaram dela, como Caio e Emediato. Este foi ligado ao grupo do *Suplemento Literário de Minas Gerais* e trabalhou com o autor gaúcho no *O Estado de São Paulo*. Além de problematizar sobre o desenvolvimento do campo literário brasileiro, que não representou um acréscimo no capital econômico para os agentes, ironiza-se no enunciado a “marginalidade chique” de alguns escritores desse período, que tratavam dos excluídos em seus textos e esbaldavam-se em destilados caros à noite. É interessante ainda destacar a ideia de unidade da geração de 1970, a qual cai por

⁴⁵ Prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores.

terra: o *boom* caracterizado como alternativo possui agentes de *habitus* díspares, contraditórios.

Mesmo não representando muito para os escritores, o *boom* reconfigura o mercado do livro no país. Como bem tenta elucidar Candido em “A nova narrativa”, diferentemente do *boom* da literatura latino-americana, associado a um grupo de escritores com determinadas características estéticas rapidamente traduzidos para outras línguas, atingindo sucesso e notoriedade mundial, o *boom* da literatura brasileira está vinculado ao incremento do mercado editorial, com o surgimento de novas editoras e coleções literárias. Conforme o Sindicato Nacional dos Editores de Livro (SNEL), em 1973 foram lançados 166 milhões de livros. Em 1977, 211 milhões. No ano seguinte, 232 milhões. E, em 1979, 249 milhões (NOSSO TEMPO, 1986, p. 130 *apud* DANTAS, 2009). O aumento da venda de exemplares reflete-se no surgimento e transformações das editoras já existentes. A L&PM, do Rio Grande do Sul, é fundada em 1974. A paulista Brasiliense, de 1943, muda sua linha editorial ao criar coleções voltadas para o público jovem – vide *Tudo é História, Cantadas literárias, Circo de Letras, Encanto Radical, Primeiro vôo e Qualé e Primeiros Passos*. A Ática, de 1964, também de São Paulo, lança coleções como *Bom Livro, Vaga-lume, Para gostar de Ler e Autores Brasileiros. Cantadas literárias e Circo de Letras e Autores Brasileiros* destinavam-se, especificamente, a um público de leitores mais jovem.

A industrialização, a queda nas taxas de analfabetismo, o crescimento do número de universitários e a industrialização – todos, de uma maneira ou de outra, relacionados ao “milagre econômico” – estão entre os principais motivos para esse crescimento. O *boom*, logo, é quantitativo, abrindo espaço para que muitos escritores jovens publicassem por editoras profissionais, o que fez com que tal fenômeno fosse associado ao lançamento de novos agentes no campo literário brasileiro. Contudo, ao lado da expansão no mercado das editoras, há também a disseminação da chamada imprensa nanica, importante meio de publicação, como já apontado por Hollanda (HOLLANDA, 2004, p. 187) e nítido na correspondência de Leminski. Na mesma carta para Emediato, evidencia-se a importância, para os escritores, do intercâmbio do material vinculado pelas nanicas, como a revista literária *Inéditos*:

Aí vai esse conto para *Inéditos*. É das minhas últimas coisas. Ainda não vi a revista por aqui, mas Lucienne Samôr – grande amiga, excelente escritora –

mandou um número. Capa de primeiríssima, James Scliar – um quixote no meio do livro tecnológico? Andei lendo alguma coisa, gostei do seu conto – seco, com um final grilante; gostei de *Cicatrices*, do Raton, me deu vontade de dirigi-la; gostei de Wander Piroli. O resto ainda não li.

[...]

Andei mostrando a revista para algumas pessoas daqui. Todo mundo gostou. Vou tentar agitar o povo pra mandar colaborações. Já dei toques pra Jane Araújo, Sérgio Caparelli, mais Valdir Zwetsch e Nei Duclós, que estão em São Paulo. (MORICONI, 2002, p. 477-478).

O *boom* no mercado é acompanhado pelo crescimento da imprensa nanica, cujo paradigma era o *Pasquim*, e que continuava sendo um importante canal de comunicação – principalmente entre intelectuais e escritores “emergentes”. Nesse sentido, o *boom* do mercado pode ser entendido como o *bim* no meio universitário ou nos círculos mais tradicionais da literatura brasileira (vide a repercussão *en passant* de Candido e Schwarz para com a imprensa nanica). Independentemente disso, os agentes, à boca pequena, sem muitos recursos nem propaganda, produziam e divulgavam os seus textos. O crescimento das grandes editoras e a proliferação da imprensa alternativa (válvula de escape da grande imprensa amordaçada pela censura) não representavam vantagens, quanto ao capital econômico, para os agentes que surgiam. Mais uma vez, o *boom* é *bim*. As dificuldades de publicação eram grandes. As reedições, raras:

Gostaria de mandar um exemplar do *Ovo* pra você, mas esgotei há muito minha quota de 50 exemplares e, na editora, me dizem que tá esgotado (não sei bem como, já que a distribuição foi uma merda). Segunda edição? Você sabe como são essas coisas (MORICONI, 2002, p. 478).

O romance de estreia de Caio é de 1970 e saiu pela editora sulista Movimento, fundada em 1967 por Carlos Jorge Appel, editor que investiu nas primeiras publicações de autores como Donaldo Schüler, Luiz Antônio de Assis Brasil e Antônio de Britto Velho, entre outros. Quem comprova a iniciativa editorial ousada da Movimento é Schüler:

A editora é uma indústria que vive do que publica. O lixo sustenta a grande literatura. O mesmo acontece com a música. A saída é torcermos para ter um editor inteligente. Entre os inteligentes está Carlos Jorge Appel, que abriu sua editora para o espaço da invenção. Ele é um dos poucos editores que apostam em coisas que ele mesmo sabe que se dirigem a um público restrito (SCHÜLER, S/D).

Appel é exemplo de alguns dos editores da época, um pensador participativo, que interfere na formação de diversos segmentos da sociedade brasileira de diferentes maneiras, como na contribuição no universo editorial brasileiro, por exemplo, sem perder

de vista a atenção no mercado. Mas nem sempre, como em *Um estudo – arqueologia provincial fantástica* (1975). Mescla de crítica literária, ensaio filosófico e romance, o texto vai de Porto Alegre a Shakeasperede, de Bagé a Deleuze, enredado por uma tessitura ficcional plural. O esdrúxulo, o rigor e a dureza da leitura lembram *Catatau*, também de 1975. Há autores, como o citado Britto Velho, que não ganharam a mesma relevância no cenário da literatura brasileira, mas cuja veia dissonância é sintomática.

No caso de Caio e Assis Brasil, a aposta de Appel foi bem-sucedida comercialmente.

O segundo livro de Caio saiu em 1971, por mais uma editora pequena, a já extinta Expressão e Cultura. É só em 1975 que consegue ser publicado por uma grande editora, a Globo de Érico Veríssimo. Todavia, a distribuição, segundo enunciado de Caio, era fraca, a vendagem, conseqüentemente, também. Ao escritor, cabia a busca por outras maneiras de subsistência. Em agosto de 1977, Caio descreve esse quadro de angústia do escritor cavocando seu lugar pelas grandes editoras: “O livro [*Pedras de Calcutá*] que aprontei, em princípio, tem editora. Deve ser mesmo a Globo, que tem distribuição péssima – mas eu tenho uma preguiça enorme para batalhar outra” (MORICONI, 2002, p. 483). O livro acabou saindo pela Alfa-Ômega, inaugurada em 1973. Independente da troca de editora ter sido opção de Caio, fato é que um agente sai da sua primeira editora de dimensão nacional para outra, na qual teria que lutar por seu espaço. Exemplo paradigmático para compreender a mudança da relação dos agentes com as editoras é o de Manuel Bandeira, que só depois de 1950 anos conseguiu que uma editora comprasse um livro seu. Antes disso, amigos eram os que normalmente financiavam suas publicações, do papel à distribuição.

A escalada por uma melhor distribuição no campo muda de capítulo na carta de maio de 1980, em que Caio diz estar “transando com uma editora do Rio (a Nova Fronteira, que pertencia ao Carlos Lacerda) para publicá-lo. No momento, creio que é a melhor editora do Brasil” (2002, p. 28). Antes dos anos 1960, muitos escritores contentavam-se com publicações de autor, não se incomodavam com uma distribuição reduzida, restringiam-se a contemplar os seus pares com um exemplar. O caso da geração de Caio parece ser diferente. Não satisfeitos em autopromover-se, os agentes fazem circular a produção de terceiros – vide a carta de novembro de 1977 sobre o livro de João

Silvério Trevisan *Testamento de Jônatas deixado a David*, lançado pela Brasiliense no ano anterior (2002, p. 496).

O remodelamento da editora Brasiliense, impulsionada pela transformação da linha editorial chefiada por Caio Graco Júnior, abriu espaço para a promoção de inúmeros escritores com potencial público jovem. A escolha do agente, porém, parece ter outros motivos:

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e — enfim — tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se Morangos mofados. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto. Mando um procê assim que sair (MORICONI, 2002, p. 37).

Mais do que a substituição de uma editora por outra e o redimensionamento que o capital cultural e simbólico de Caio assimilou no momento da consolidação da coleção *Cantadas Literárias*, o dado mais importante do enunciado acima talvez seja a diversidade de opções para publicação que os escritores começaram a ter a partir da segunda metade da década de 1970.

5.2 Filiações, performatividades e polêmicas

O primeiro nome relevante no campo literário brasileiro ao qual Caio vincula-se e com quem compartilha capitais culturais – como o esoterismo e religiões orientais – é Hilda Hilst. A correspondência entre ambos foi fértil durante a década de 1960 e início de 1970, sobretudo após a escritora acolhê-lo em seu sítio, em 1968, na periferia de Campinas, quando Caio estava sendo procurado pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops). As referências a Hilst estão presentes na correspondência selecionada por Moriconi, como as cartas de junho de 1981 e fevereiro de 1982. Todavia, no recorte proposto neste trabalho, entre 1975 e 1983, não há cartas cuja destinatária seja Hilda Hilst. Seja pelo fato das cartas da autora de *Fluxo-floema* não se adequarem à narrativa epistolar proposta por Moriconi, seja por um suposto silêncio entre Hilda e Caio no período, esse vácuo na correspondência pode ser um sintoma do movimento no campo. A medida que fixa residência em São Paulo, residindo em alguns momentos em Porto Alegre, Caio

estabelece novas relações no campo literário, agentes com um trânsito maior, diferentemente do autoexílio no qual Hilda estava no início da década de 1960, quando decidiu morar no interior de Campinas. Neste período, a maioria das obras de Hilda foi publicada pelo editor Massao Ohno.

Um exemplo dessas novas relações no campo é a filiação com o escritor Emediato, cujo estreitamento é visível na correspondência, desde a primeira carta de “apresentações” de maio de 1976, passando pelos relatos sobre a profissão e o campo literário, em outubro do mesmo ano, até o desabafo sobre agentes em “agosto-mês-do-desgosto”, de 1977. Nesta última carta, configura-se o movimento de distanciamento de Caio em relação a boa parte dos autores do “Manifesto neo-realista”, seus companheiros na antologia *História de um novo tempo - o novíssimo conto brasileiro* (PASQUIM, 1977)⁴⁶.

A performatividade, todavia, ganha ares poéticos e dramáticos no enunciado da carta de 1º de novembro de 1983. Narra-se, segundo a segundo, pensamento a pensamento, o suicídio de Ana Cristina César:

A gente não podia imaginar que Ana realmente conseguisse. Ou podia? Primeiro chorei e senti medo e pena. Deu vontade de deitar, dormir três meses. Aí reagi, tomei banho, fiz a barba, botei uma roupa bem limpinha e fui assistir ao último dia do Leiteiro. Que foi lindo. A casa cheia e a platéia aplaudindo em pé no final. Clélia (que melhorou incrivelmente) empacou no final e repetia, com cara de louca: “Eles vêm nos matar porque nós sobrevivemos ao fim do mundo.” O tempo todo eu sentia que, se tivesse algo a dizer (ainda) para Ana C., estava tudo naquele texto. Uma choradeira coletiva nos camarins depois.
E então sair com I. — tão lindo, mais lindo ainda —, tomar um vinho, depois vir dormir. E não conseguir: na minha cabeça, Ana C. parada à beira de uma janela. Pensamentos mórbidos: o que ela teria sentido um segundo antes de se jogar no espaço. Depois do choque, certa raiva. Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver — a literatura —, coisa que pouca gente tem. Pedi a Deus que não permitisse que ela ficasse muito tempo no limbo onde ficam os suicidas. Terá ouvido? Deus não andaré com aquela surdez provocada pela poluição sonora? (MORICONI, 2002, p. 73)

A autora de *A teus pés* era amiga de Caio. Conviviam nas noites do Rio de Janeiro. Compartilhavam amizades e inseguranças. No enunciado, perde-se as fronteiras entre o amigo e o escritor. A amiga e a personagem. O agente relatado e a remetente. O acontecimento e a narrativa. A fé e a profissão. Os pensamentos de Caio se somam aos possíveis pensamentos de Ana Cristina nos momentos que antecederam sua morte. Subjetiva-se a escritura assim como Sarlo vislumbrou com a sua guinada. Deste modo,

⁴⁶ O assunto será tratado no item 5.5 intitulado “Manifestação do manifesto”.

constroi-se, ironicamente, uma primeira hagiografia de Ana Cristina, fragmentada, no calor da hora.

Um outro tom de performatividade, mais pragmático e conciso, é identificado nas cartas de Caio a João Silvério Trevisan. Na primeira carta, de abril de 1977, sem julgamentos sobre outros agentes do campo, sem comentários sobre publicações de terceiros, os enunciados limitam-se a apresentação de Caio para a construção de laços filiativos. Contemporâneo do autor de *Morangos Mofados*, Trevisan foi um dos fundadores do Somos, grupo precursor na defesa dos direitos dos homossexuais, na década de 1970. Pode-se perceber a importância das relações entre os agentes para a divulgação da obra e as condições de distribuição e disseminação no campo: “Bem, eu tinha lido *Interlúdio em San Vicente* na ficção e fiquei muito (bem) impressionado. Quis saber mais de você. [...] Saí a procura [do seu livro] aqui em Porto [Alegre] [...]. Foi uma batalha” (MORICONI, 2002, p. 488). O título “Interlúdio em San Vicente” refere-se a um conto do livro de Trevisan de 1976 já referido. Além de alertar sobre a distribuição, avisa-se sobre a divulgação:

Como tenho possibilidade de, eventualmente, indicar alguma coisa boa nesse jornal (*Folha da Manhã*), fiz esse pequeno comentário, saído no sábado. Não sou nem vou ser crítico ou teórico de literatura, foi só a vontade de dar a dica pras pessoas (algumas) de que seu livro tava na roda. Você sabe, aquelas coisas de escritas no meio de toda a zona de uma redação de jornal. Mas achei que você gostaria de ler. Aí vai. (MORICONI, 2002, p. 488).

A divulgação de uma obra em um meio de comunicação funciona como elemento que contribui para uma filiação. A profissão do escritor como jornalista – ou seja, o seu capital econômico –, é um importante dado para o incremento do capital social de ambos os agentes.

Em carta de dezembro de 1979, de destinatário desconhecido, Caio escreve uma espécie de teoria da criação, na qual são elencados alguns nomes que revelam filiações no campo. Inicialmente, quando aborda os motivos de um escritor para escrever, cita o já citado escritor gaúcho Gabriel de Britto Velho “‘apaga o cigarro no peito / diz pra ti o que não gostas de ouvir / diz tudo’. Isso é escrever. Tirar sangue com as unhas.” (2002, p. 518). Conforme o enunciado, um exemplo em sintonia com os preceitos da poesia de Britto Velho e que fez da vida literatura foi Clarice Lispector, escritora “infelicíssima” ao mesmo tempo que “o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando” (2002, p. 520).

A filiação é marcada no momento em que a conheceu pessoalmente, vinculando o capital social do agente ao capital cultural da escritora. Além disso, outros capitais culturais estão em jogo, como “Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud” (2002, p. 520). Nenhum deles morreu pela nação, engajado em lutas por direitos sociais. Escritores que lutaram no seu mundo, relegados a marginalidades, taxados como loucos. Malditos tal como Clarice, que “morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doida”. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão” (2002, p. 520).

Há ainda outros nomes da produção literária brasileira que são caros:

Descobri que ADORO DALTON TREVISAN. Menino, fiquei dando gritos enquanto lia *A faca no coração*, tem uns contos incríveis, e tão absolutamente lapidados, reduzidos ao essencial cintilante, sobretudo um, chamado “Mulher em chamas”. Li quase todo o Ivan Ângelo, também gosto muito, principalmente de *O verdadeiro filho da puta*, mas aí o conto-título começou a me dar sono e parei. Mas ele tem um texto, ah se tem. E como. Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última *Isto É* (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado “O recomeço do sonho”. Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção – porque ele reabilita todas as vivências que eu tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho. É lindo demais. É atrevido demais. É novo, sadio. Deu uma luz na minha cabeça, sabe quando a coisa te ilumina? Assim como se ele formulasse o que eu, confusamente, estava apenas Tateando (MORICONI, 2002, p. 520-521).

Dalton Trevisan é outro nome considerado “maldito” na literatura brasileira, o que se deve muito ao seu comportamento, sobretudo a partir da década de 1970, misantropo e hostil⁴⁷. Seus contos tratam, entre outros temas, de traição, alcoolismo e pederastia. Seu estilo minimalista e conciso, assim como o mito criado em torno de sua personalidade, reforçam o capital simbólico do seu nome como escritor. Por outro lado, Ivan Ângelo é contemporâneo de Caio. Seu romance *A festa* (1976) foi um dos livros mais representativos da década de 1970⁴⁸. Tal romance faz um panorama do período conturbado ligado ao golpe de 1964. Seguindo um quase estilo de época, tendo em vista a profusão de obras que

⁴⁷ O termo “maldito” é associado a Trevisan em inúmeros textos, tanto acadêmicos (ensaios, dissertações) como pedagógicos (manuais escolares). Cito apenas a última referência por mim vista: em artigo da revista *Bravo!* intitulado “Vampiro, mas nem tanto” (2010), discute-se o fato do isolamento do escritor curitibano não o ter acompanhado no princípio de sua carreira. Dos anos 1940 aos 1960, conforme o artigo, Trevisan manteve intenso presença no debate literário brasileiro.

⁴⁸ *A festa* foi eleito pela revista *Isto É* de 12 de maio de 1982 como o livro de ficção mais importante publicado no Brasil entre 1972 e 1982 (KLICK AUTORES, s/d).

faziam a junção entre uma linguagem realista, fragmentada e alegórica. No tocante à temática, as discussões ampliam-se e abarcam desde o comportamento sexual e político, passando pela falta de liberdade de expressão, até a noção de identidade nacional. Tratava-se de uma obra e de uma literatura que queria informar mais do que qualquer coisa, sendo o papel do romancista, conforme Sússekind, substituir o jornalista (2004, p. 104-107).

Para pensar a figura do agente no campo literário e os capitais culturais envolvidos neste tipo de romance, o diagnóstico de Ana Cristina César, presente no artigo “Malditos Marginais e Hereges”, de 1977, é esclarecedor:

Fica montada, antes mesmo da leitura, uma cumplicidade especial com certo leitor, com base na heroização dos escritos e no aproveitamento de uma atual simpatia automática – ou desesperada – por qualquer um que “proteste”. Simpatia por qualquer produto “perseguido” (CESAR, 1999, p. 205).

Mesmo com as distinções apresentadas acima entre as posições de Caio associadas à proposta de uma prosa “neo-realista”, como nos permite pensar a carta de março de 1977, é possível descrever, na carta de dezembro de 1979, uma não esteriopização dos agentes no campo, o que não vincula determinada obra a um capital cultural específico. Isso fica mais interessante se pensarmos que, no livro *Literatura e vida literária*, Sússekind elege um texto de Ivan Ângelo, *A casa de vidro*, para explicar quais seriam as limitações da produção alegórica dos anos 1970 (2004, p. 105-106), a qual contrasta, segundo *Literatura e vida literária*, com a obra de Caio, aberta à interpretação (2004, p. 80-81).

5.3 Pop, astros, zen

As referências *pop* são plenas nos arquivos selecionados, na obra de Caio e em boa parte da sua geração. Na carta enviada a Emediato de outubro de 1976, há o enunciado: “Tenho um pôster velhíssimo de Marilyn Monroe aqui na porta do meu quarto, e agora mesmo olhei para a esquerda e vi os lábios úmidos abertos num sorriso drogado e sensual” (2002, p. 481). O adjetivo “drogado”, neste caso, não possui conotação pejorativa. Pelo contrário, é ligado à sensualidade e a um ícone *pop*, a atriz norte-americana. Capitais culturais são revistos e reconstruídos, o que vai ter reflexo na produção de uma geração e no mercado editorial que se avizinha.

Em carta a Emediato do ano anterior, os paradigmas dessa nova literatura já estão ali, pontilhados em elogios: “Como você, detesto discutir. Mas do seu trabalho fica sempre um gosto de coisa quente, viva, jovem. E eu gosto” (2002, p. 477). Essas referências fazem parte de um vocabulário que conta ainda com gírias e palavras de baixo calão, às quais se somam uma sintaxe fragmentária e temáticas, situações e personagens não habituais até então (como sexo, drogas, prostituição). Esse conjunto de características fez com que agentes como Caio fossem associados à contracultura – como bem salientou Hollanda (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73). Mais do que produzir uma literatura como um gesto de rebeldia, de dissidência, trata-se do retrato de uma série de questões que tomaram corpo no imaginário da juventude brasileira a partir da década de 1960. Suas vozes, porém, foram reprimidas do período pós-64 até, praticamente, o final de década de 1970.

No campo literário, os capitais culturais de muitos da geração de Caio eram outros, alimentados por uma “nova descoberta do oriente” que se popularizava mundialmente com a visita dos Beatles à Índia no final dos 1960. Em carta de dezembro de 1979, o enunciado trata desses capitais:

Certo, eu li demais zen-budismo, eu fiz ioga demais, eu tenho essa coisa de ficar mexendo com a magia, eu li demais Krishnamurti, sabia? E também Allan Watts, e D. T. Suzuki, e isso freqüentemente parece um pouco ridículo às pessoas. Mas, dessas coisas, acho que tirei pra meu gasto pessoal pelo menos uma certa tranqüilidade (MORICONI, 2001, p. 517).

Referências à banda de Liverpool somam-se nas cartas e na obra de Caio. Há a citação à canção *Stramerry fields forever* na carta de dezembro de 1979. Há a epígrafe do conto “Morangos Mofados” do livro homônimo. O mesmo livro é dedicado, entre outras pessoas, a John Lennon, Elis Regina e Caetano Veloso – sendo os dois primeiros hagiografias férteis em potencial, diria Sússekind.

Em *Agora é que são elas*, Leminski vai além de uma simples dedicatória. Prescreve as condições para a leitura do romance, no qual inclui outro ícone da música, mas agora do jazz: “As duas músicas cantadas neste romance-fuga são *Watch What Happens*, de LeGrand e Gimbel, e *A House Is Not A Home*, de Bacharach e David. Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald tal como Ella as imortalizou em duas insuperáveis performances” (1984, p. 5).

A artista norte-americana é, coincidência ou não, um intertexto interessante para a leitura da cantora procurada em *Onde andaré dulce Veiga?* (2007). E esse facínio por divas não vem apenas do jazz. Nas cartas de Caio, são citados ainda ícones do cinema norte-americano como a já referida Marilyn Monroe e, em carta de junho de 1981, Audrey Hepburn (2002, p. 31), que chegou a figurar no título do conto “Saudades de Audrey Hepburn”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

Na mesma carta de 1981, a astrologia é outro elemento que se soma ao sincretismo de capitais culturais formadores de um novo *locus* no campo e de novos capitais simbólicos: “De repente encontrei Kaká Adamo, magra, alta, triste, escorpião de ascendente escorpião, mas surpreendentemente doce, e uma amiga dela apaixonada por Audrey Hepburn, ficamos horas falando, sustentei que Audrey era belga, ela disse que Audrey era holandesa [...]” (2002, p. 34). A astrologia, ao mesmo tempo em que é um elemento que se soma a todas as referências já elencadas e pertinentes à obra de Caio, não pode ser considerado um assunto maldito, proibido, nefasto, como os citados acima, mas, no máximo, desprestigiado.

5.4 Poetinha maldito

Percebemos, desta maneira, sem constrangimento, zen-budismo junto a artistas de cinema e pitacos de astrologia. E há mais. Na carta à Jacqueline Carone de maio de 1983, elementos de religiões afrodescendentes somam-se, como em

Nada de grave: aquela gripe que me bateu forte na ponte-aérea de volta. Na terça à noite ainda tive forças para ir à Sônia. Conheci lá um casal lindo. M. E A. – ele, executivo, ela militante do PDT – ela de Oxóssi, ele de Oxalá, Oxum e Ogum, Leo ascendente em aguários (MORICONI, 2002, p.44).

Lado a lado com uma análise astrológica, nivelada pela partícula aditiva “e”, algumas vezes distribuídas no mesmo enunciado (como a citação acima), representa-se um comportamento sincrético que foi popularizado pelas canções de Vinícius de Moraes e Baden Paveau do álbum “Os Afro-sambas”. O poeta carioca, advindo de uma produção de traços católico-simbolistas nos anos 1930, passa a uma poesia de tons terrenos e carnais na década seguinte (o que é metonimizado nos títulos dos livros *Cinco Elegias*, de 1943, e *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946). Insere-se definitivamente, nos anos 1950, no universo da música popular, depois de musicar a peça *Orfeu da Conceição* (cf. MORAES,

2004). A parceria com Tom Jobim foi o principal elemento para a criação da bossa-nova, o que eleva o poeta ao patamar de letrista popular. Em 1966, desenvolve os afrossambas com Baden Powell e, na década seguinte, parte para uma poética mais hedonista – vide, sobretudo, as parcerias com Toquinho. Percebe-se, deste modo, que o sincretismo presente na poética de Vinícius de Moraes, seja impressa, seja fonográfica, já anunciavam a movimentação que um agente, em um país como o Brasil, marcado pela miscigenação e mascarador de preconceitos⁴⁹, poderia ter no campo literário. Entretanto, como cancionista, Vinícius não gozou do mesmo prestígio que desfrutara como poeta nos anos 1940 e 1950. Ficou popularmente conhecido como “poetinha”, denominação que guarda o rastro do carinho e do rebaixamento, tendo em vista que funciona como uma metáfora da transformação do agente no campo.

Para escritores como Caio, o paralelismo seria a designação de “maldito” ou “marginal”, consequência do *habitus* e, principalmente, dos capitais culturais trabalhados por este agente – o que é valorizado por uns e desvalorizado por outros. Por hora, o que podemos afirmar é que o capital simbólico do agente Caio Fernando Abreu (que se desenha a partir do *habitus* e dos capitais culturais acima citados) apenas se torna possível devido a dois momentos que possibilitaram a legitimação (estrangeira) de capitais culturais não muito usuais em terra *brasilis*. Primeiramente, quando do surgimento do movimento tropicalista – e a respectiva introdução do binômio arte/vida como *habitus* de um agente no campo literário brasileiro. A seguir, a partir da tradução extensiva da literatura *beatnik* para o português brasileiro – publicada, sobretudo, pela editora Brasiliense.

5.5 Manifestação do manifesto

Todavia, entre abordar questões contemporâneas e pautar uma conduta em relação a produção literária, há uma certa distância. Essa discussão ganha concordos mais evidentes na carta enviada para Emediato em março de 1977:

Sobre o “Manifesto Neo-Realista”, vou ser bem franco: eu realmente não sei. Sou cético, pessimista – acho que somos todos bons escritores, mas acho também meio megalômano nos supormos a nata das natas, saca? Acho inclusive

⁴⁹ Não se quer ratificar o mito do sincretismo tupiniquim, mas apenas exemplificar que a diversidade de capitais culturais e sociais enunciados do mesmo *locus* não é estranho à história da literatura e da música no Brasil.

uma atitude elitista. Somos bons, mas somos jovens e só o tempo é que pode dizer se a gente vai conseguir, pelo menos, continuar escrevendo. E, às vezes, confesso, até mesmo isso me parece muito difícil. Então não sei, companheiro. Também tenho uma dificuldade incrível para me definir. A primeira frase, “contra o individualismo”, de cara já me grila. Eu não sei MESMO se sou contra o individualismo. Em processo terapêutico, e com uma formação literária onde as influências maiores creio que foram Lispector, Virginia Woolf, Proust, Drummond, Pessoa, por aí – não sei se posso afirmar isso, me entende? Pelo menos agora, eu não me sinto seguro. Por outro lado, há itens inteligentíssimos: “... literatura nacional, mas não xenófoba, populista ou demagógica. Assimilar e deglutir de forma crítica o que, não sendo nacional, for universalmente necessário” – por exemplo, acho perfeito. Quem sabe uma reformulação, não sei. Se vocês acharem que não é possível reformular, vamos supor, e que discorde de muitas outras coisas, vai sem o meu nome, por mim tudo bem (MORICONI, 2002, p. 485).

A ideia de que são bons, mas que só o tempo (do campo literário, eu complementar) poderia indicar caso continuariam escrevendo, reforça dois pontos trilhados neste estudo: a busca por espaço no campo e a falta de unidade de uma geração – por mais que houvesse o diálogo. Para consolidar-se no cenário literário nacional, necessitava-se de condições: crescimento do mercado, liberdade de expressão, pagamento de direitos autorais, etc. Nos enunciados da carta, mais do que falsa humildade, trata-se da germinação de um mercado, amarrado pelas teias da ditadura e que explode em protuberâncias, como a imprensa nanica.

Uma entrevista foi publicada com os integrantes da antologia *Histórias de um novo tempo* (PASQUIM, 1977), lançado pela editora Codecri, a mesma do *Pasquim*. Na antologia, constavam contos assinados por Emediato, Antonio Barreto, Julio Cesar, Domingos Pellegrini Jr., Monteiro Martins e Jeferson Ribeiro de Andrade. A partir do lançamento da antologia, criou-se a ideia de uma legião de escritores com um mesmo pensamento, uma mesma proposta. Hollanda, talvez, tenha sido a principal responsável pela institucionalização desse raciocínio em análises como a comparação entre a prosa e a poesia dos anos 1970:

Mesmo em relação à representação de mundo que expressam, as diferenças são sensíveis: aqui, uma ficção de gosto realista, preocupada mais diretamente com o dia-a-dia das classes desfavorecidas e dos marginais. A publicação pela Codecri da antologia *História de um Novo Tempo (77)* explicita na introdução que se trata da “arte a se aproximar do cumprimento de sua função social” (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, P. 73).

Como já comentado, estes autores seriam aglutinados numa massa amorfa, a “geração do sufoco” (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73), por abordarem temas e personagens como “Angústia, impotência, travestis, surfistas, a mulher, sexo e política.

Marginais, malditos” (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, P. 73). A confecção de um manifesto, por sua vez, corrobora esta leitura. Basicamente, o “Manifesto neo-realista”⁵⁰ propunha uma literatura que fosse:

o retrato do povo brasileiro, da sua trajetória e de suas aspirações; que buscasse uma linguagem direta e acessível a todas as faixas sociais, culturais e econômicas; pela denúncia, contra o silêncio; pela verdade, contra o superficial; livre e libertária, que não se intimidasse diante de pressões estéticas, nacionalistas mas não fascista, xenófoba, populista ou demagógica; pela comunhão dos povos das culturas; contra o colonialismo e o imperialismo (BOAS, 2003, p. 133).

Uma concepção de literatura fechada, com fins tão imediatistas, foi, mais do que uma corrente, um filão mercadológico, do qual muitos escritores beneficiaram-se. No ensaio de 1977 “Malditos marginais hereges”, Ana Cristina César, com precisão cirúrgica, antecipa os trabalhos de Flora Süssekind sobre o naturalismo no Brasil ao denunciar o caráter pedagógico de uma produção que ambicionava dizer às classes abastadas sobre a sua exploração (CÉSAR, 1999, p. 206).

Dessa maldição, Caio pede, polidamente, para desvincular-se. Percorre um caminho próprio, Tateando o terreno (vide o cuidado na hora de opor-se: “Sobre o ‘Manifesto Neo-Realista’, vou ser bem franco: eu realmente não sei.”). Os cumprimentos e despedidas entre os agentes-amigos necessitam de luvas de pelíca. Por mais performático que seja tal postura, os enunciados a favor do individualismo desmancham a ideia de uma unidade ideológica ou de uma estética geracional. A única epígrafe de Hilda Hilst no primeiro livro de Caio, *Limite branco*, aponta este caminho:

Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.
Tocaram-te, nas tardes, assim como tocaste,
adolescente, a superfície parada de umas águas?
Tens ainda nas mãos a pequena raiz,
A fibra delicada que a si se construía em solidão? (HILST *apud* ABREU, 2007,
p.13)

De certo modo, o poema de Hilst, de tom intimista, nada referencial, antecipa o traço do individualismo que acompanharia o agente, em maior ou menor grau, durante toda a vida literária. Este traço enfraquece a concepção de que haveria um combate, pelas letras, a todo o custo, contra a ditadura, em prol de um país melhor. Debilita a representação,

⁵⁰ Em vão, tentei encontrar o manifesto referido na carta de março de 1977. Tendo fracassado, contentei-me com a citação da citação.

vinculada pelo próprio Moriconi, de uma imprensa nanica de resistência ao regime militar (2002, p. 431). Isso contrastava com uma proposta de literatura intimista. Os capitais culturais de escritores como Clarice Lispector, Virginia Woolf e Marcel Proust dificilmente eram relacionados a agentes ligados à “geração do sufoco”, uma vez que esta produziria, provavelmente, uma literária de “realismo feroz”, um “romance-reportagem” ou uma “literatura verdade”.

5.6 As patrulhas

A dissidência de Caio com relação ao grupo enquadra-se numa discussão muito mais ampla, que explodiria no ano seguinte, em 31 de agosto de 1978, quando é publicada uma entrevista do cineasta Carlos Diegues concedida à jornalista Pola Vartuck com o título “Carlos Diegues: por um cinema popular sem ideologias”, reeditada em 3 de setembro do mesmo ano com o nome “Uma denúncia das patrulhas ideológicas”. O cineasta, em favor de uma maior “liberdade de criação” e do desprendimento das limitações impostas pelos “compromissos ideológicos”, finda por denunciar, indiretamente, a “patrulhagem” de diversos setores da esquerda brasileira quanto à produção artística do país. As opiniões de diversos agentes do campo cultural brasileiro foram reunidos no livro *Patrulhas ideológicas marca reg.* (1980), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda juntamente com Carlos Alberto M. Pereira, antropólogo responsável pelo estudo *Retrato de época – poesia marginal anos 70* (1981).

O debate não se restringe somente ao cinema, estendendo-se para a música e para a literatura. Constituíam-se basicamente por uma discussão sobre o binômio arte/engajamento, tendo em vista a abertura política, o afrouxamento da censura, o eminente fim do governo militar e a necessidade de escolher novos caminhos políticos. Nessas questões, debatia-se o “monopólio do saber, o alcance social da arte, o gosto popular, as questões de uma cultura nacional-popular, o verdadeiro sentido de uma arte revolucionária etc.” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 8) – todos muito diferentes do impasse do intelectual entre luta armada ou exílio, representada no cinema no filme de Glauber Rocha *Terra em transe*, de 1967.

Neste sentido, o movimento no campo literário traçado por Caio, desligando-se de uma literatura que buscava dizer a realidade sobre a sociedade brasileira à moda do cinema

neo-realista italiano do pós-guerra. O autor de *Morangos Mofados* filia-se a outras correntes, a outros grupos, a agentes produtores de uma literatura vinculada, por exemplo, a questões de gênero, como João Antônio Trevisan. Isso é representativo do trânsito dos agentes no campo – e não de uma “literatura em trânsito”.

5.7 Profissão: literatura em perigo

Os planos e projetos para um escritor no seu terceiro livro eram “Uma estreia teatral marcada para o dia 13, potes de free-lancers, aulas & transações” (MORICONI, 2002, p. 478). O paradoxo é um recorte do campo literário à época: um escritor que trabalha para sustentar o seu ofício:

Trabalho: hoje fiz – SOZINHO – DUAS páginas do jornal. Repórter, redator, copydesk, editor – só faltou mesmo a diagramação e a fotografia. Fui para lá às 9 da matina, cheguei em casa às 10 da noite. Ufa. Mas sabe que eu gosto? Acho ambiente de redação deliciosamente neurótico. E, sei lá, o contato obrigatório com a palavra, todo o santo dia, tá me fazendo escrever muito: saio de lá e venho para casa escrever minhas próprias coisas. E tenho gostado do resultado – estava bloqueado há uns seis meses.

[...]

Às vezes afundo no trabalho e esqueço que gostaria/poderia estar agora em Marrakesh, por exemplo. Mas prefiro pensar que vale a pena. Eu tenho que pensar que vale a pena (MORINONI, 2002, p. 480-481)

A escolha do jornalismo por parte dos escritores brasileiros não é nova. Muitos prosadores, como Lima Barreto e Machado de Assis, foram cronistas, e essa “tradição” contribuiu muito para a institucionalização do gênero na literatura brasileira. Todavia, estamos falando de um trabalho “braçal” dentro das redações, que não contribuía para valorizar o capital simbólico e cultural do agente⁵¹. O trâmite nas redações poderia fornecer-lhe, no máximo, bons contatos para divulgar a produção literária, incrementando, assim, o capital social. Como na mesma carta a Emediato, quando Caio pergunta: “Uma coisa? Dos últimos contos que escrevi tem um que acho publicável – você sabe como ou quem eu poderia transar na *Status*? Gilberto Mansur? Mandar na carinha, me apresentando, ou precisa *pistolão*, esses troços?” (2002, p. 481). Mansur era jornalista e editor da revista *Status*, nanica conceituado à época. Mesmo com os contatos no campo, o processo para a publicação de um texto em jornais e revistas era mais complexo que a mera competência.

⁵¹ O raciocínio é: as crônicas possuíam valor agregado por serem de autores célebres, e não vice-versa.

Chamo atenção para a relação íntima entre jornalismo e escritores na década de 1970. Como bem aponta Heloísa Buarque de Hollanda:

Uma nova leva de escritores já mostra, ainda que de forma incipiente, um caminho no sentido de viver de suas atividades editoriais. O escritor tradicional que exerce a literatura como um momento de criação desvinculado do seu desempenho profissional, que lhe garante o sustento em áreas diversas, cede terreno para aquele que, ao lado da “obra”, vende sua força de trabalho através do exercício de escrever. São também letristas, roteiristas de cinema e de televisão, cronistas, resenhistas. Surge a figura do escritor profissional, incluindo aí aqueles conhecidos como “alternativos” que, se não se inserem diretamente no mercado estabelecido, procuram novas formas de veiculação comercial para o seu produto (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p.43-45).

A partir do momento em que se decide viver pelo caminho das letras, diversos contatos – e seus respectivos níveis de poder no campo – são consolidados em revistas, jornais ou editoras. Podemos salientar a referência à figura do “pistolão” menos como um traço de como funcionam as relações sociais no Brasil (o que não deixa de ser verdade) e mais como reflexo do crescimento do mercado editorial brasileiro, no qual as relações ramificavam-se e profissionalizavam-se. Hollanda fotografa bem o momento dos escritores no campo:

No rastilho do impulso experimentado pelo movimento editorial pós-74, esses escritores basicamente dedicados ao conto ou à *short-story*, relacionam-se com a literatura como um compromisso marcadamente profissionalizante e de inserção no mercado. É dessa leva a maior parte dos jornalistas, roteiristas para TV e cinema e atividades afins a que já nos referimos anteriormente (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 73).

A organizadora de *26 poetas hoje* vai além e salienta que a profissionalização do escritor passava também pela conscientização da sua condição de classe (GONÇALVES; HOLLANDA, 1979, p. 43). Em carta de novembro de 1978 endereçada à mãe, consta um pedido de que ela entrasse em contato com Maria da Glória Bordini, à época na Globo, para pegar os direitos autorais junto à editora:

Mãe, tenho trabalhado muito. Não só na POP, que tem horrores de trabalho, mas também peguei um free-lancer da Nova e outro, para uma edição especial sobre a vida do John Travolta (já posso até responder naqueles programas de televisão que dão bilhões em prêmios). Somado tudo, dá uns 10.000 além do meu salário. Outra boa notícia: como não sou contratado, não teria direito a décimo-terceiro, mas incomodei tanto (e eles não querem me perder, claro, estão me explorando bem) que acabou pintando. Deve dar mais uns 10.000. Enfim: acho que pintará uma boa grana para comprar uma moto. Tenho sonhado com isso. Ou quem sabe um carro, vamos ver (MORICONI, 2002, p. 503).

Além da precisão dos dados sobre honorários para a mãe⁵² – uma verdadeira prestação de contas e projeção de gastos –, tal relato constiu-se num verdadeiro extrato bancário, onde as diversas fontes de renda advindas do jornalismo, somada a renda dos direitos autorais, constiuem um pequeno caleidoscópio financeiro – capitais econômicos que findam por refletir no capital simbólico do agente. Os diversos trabalhos para revistas e jornais destinados ao grande público – exempificados no trabalho sobre John Travolta –, mais à euforia com a compra do LP *Caia na gandaia* das Frenéticas, presente no mesmo arquivo (2002, p. 503) e o longo relato sobre o filme *O Inquilino* de Roman Polanski, presente na carta a Emediato de agosto de 1977 (2002, p. 492), constiuem a desierarquização das referências culturais – que agora transitam de Virgínia Woolf a Frenéticas –, promovendo a constituição de um *locus* no campo. Este comportamento desviante enquadra-se, por sua vez, muito bem em uma análise realizada por Ana Cristina César em 1977, sobre o tropicalismo e o *habitus* que se formava:

O “desvio pós-tropicalista” apresenta uma ambiguidade básica: por um lado valoriza-se a marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a atitude festiva, e, por outro, verifica-se uma constante atenção a certos referenciais do sistema e da cultura consagrada, como o rigor técnico, a preocupação com a competência na realização de obras, a valorização do bom acabamento dos produtos culturais (CESAR, 1999, p. 217).

Curiosamente, tal trecho refere-se a poesia marginal como entendida à época, na qual “a marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas, sim, como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão”. Porém, caso trocássemos o verbo “valorizar-se” por “abordar-se” e aplicássemos ao caso de Caio, não haveria maiores problemas: tematização da marginalidade urbana, com seus diversos personagens (prostitutas, drogados, renegados); a liberação erótica, sendo o corpo caminho da linguagem e representação de uma existência; a atitude festiva, identificada com um humor corrosivo e com um *habitus* despreendido e aventureiro. Caio – e muitos dos seus contemporâneos – não objetivavam mudar o sistema, eram individualistas, amantes de literaturas “não-engajadas” e preocupados com a trajetória para profissionalizarem-se.

Nesse sentido, apesar de ser apenas hipótetica e, de certo modo, desnecessária, arrisco uma modificação de paradigmas: pensar a literatura dos anos 1970 não como pós-

⁵² Sobre a performatividade, é curioso pensar que uma relação burocratizada é mantida com a mãe – figura da tradição, dos velhos costumes e dos antigos valores –, uma vez que, quase que invariavelmente, assuntos financeiros são tratados com a matriarca.

64 nem como pós-AI-5 (variante equivalente), mas como pós-tropicalista, aberta a diversidade, sem distinção hierarquizante entre o que é denominado brega e refinado, entre literatura e música, entre popular e erudito, como nos esclarece Antônio Cícero:

Em suma, a elucidação conceitual efetuada pelo tropicalismo mostra que a MPB não tem limites pré-estabelecidos, pois não tem essência. Tal elucidação destrói as bases sobre as quais se consideravam como essencialmente ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas, em detrimento de outros; por outro lado, ela proporciona ao compositor/cantor uma abertura sem preconceitos não só a toda a contemporaneidade mas também a toda a tradição, de um modo que não era sequer concebível, quando imperava a idolatria ou o fetichismo desta ou daquela forma tradicional. É por isso que o tropicalista é capaz de trazer à tona gêneros, canções e cantores que se encontravam condenados ao ostracismo pelos representantes involuntariamente provincianos do bom-gostismo.

Mas um reparo precisa ser feito à afirmação de que o tropicalismo, como a bossa nova, utilizou a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-a-frente da música popular brasileira: é que não era apenas a informação da modernidade musical que ele trazia para a MPB, mas a informação da modernidade simplesmente: a informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica etc. Nesse contexto, a informação da modernidade deve ser entendida como a desfolklorização e desprovincianização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioria (CICERO, 2004).

Este comportamento estético sem limites (pois sem essência), intrinsecamente ligado ao mercado (pois livro ou canção são produtos) e acompanhado por um *habitus* distinto do habitual, é inaugurado pelo tropicalismo, consolidando-se ao longo da década de 1970. O que era antes visto como um movimento de ruptura, dissonante em relação às artes brasileiras – sendo associado, especificamente no campo literário, à maldição de nomes como Waly Salomão e Jorge Mautner –, integra-se, sem belicismo, ao campo literário nacional, num processo de “abertura sem preconceitos não só a toda a contemporaneidade mas também a toda a tradição”. O grande dado para a sedimentação quanto ao *habitus* passa pela inserção dos escritores no mercado. A diversidade dos elementos da modernidade – “informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica”, caracterizados, do ponto de vista formal, sobretudo pela fragmentação (CESAR, 1999 p. 222) – é constatada em distintas instâncias. Isso é percebido na variedade de meios de comunicação e segmentos de revistas e jornais aos quais estão vinculados (como as revistas *Nova*, *Pop*, *Veja*). Sobre as referências para a nova geração, Hollanda quase tergiversa:

Se houve um tempo em que o parâmetro de qualidade para os jovens escritores havia sido Guimarães Rosa e Clarice Lispector, hoje a preferência por Jorge [Amado] Nelson [Rodrigues] denuncia, no mínimo, uma nova forma de se relacionar com o fazer literário e o mercado editorial. Agora, o escritor passa a se empenhar no sentido da demanda de mercado e de sua profissionalização. Do dom à prática, os novos escritores começam a se preocupar com as atividades sindicais e com a discussão em torno da questão dos direitos autorais (GONÇALVES, 1979, p. 43)

A crítica identifica um conjunto de escritores ligados a capitais culturais de agentes no campo, os quais estariam relacionados à qualidade literária dos autores e ao *habitus* profissional. Jorge Amado responde a duas premissas importantes para Hollanda: por ser um escritor que tenta retratar o “âmago do HOMEM brasileiro” e por ser um escritor que vive da sua literatura. Nelson Rodrigues, por sua vez, atingi aquilo que a autora denomina de “‘dramaturgia brasileira’, bem feita, inteligentíssima” – uma universalidade que o faz, assim como o autor baiano, ter suas obras adaptados na televisão e no cinema.

Mesmo contestando os deslizes epistemológicos de Hollanda, que parecem valorizar autores que retratam a “essência brasileira” e, por isso, são famosos e bem-sucedidos, restrinjo-me a um elemento importante e discreto do seu raciocínio: a associação entre *habitus*, leitura, profissão de escritor e textos produzidos, de modo que estas tensões sejam o estopim do argumento para a leitura da geração. No caso de Caio, é interessante perceber que viver como escritor é, mais do que um sonho, um objetivo e uma necessidade, sendo seu *habitus* no campo direcionado, em certa medida, para isso. De outro lado, seus capitais culturais são diversos, exatamente o oposto daqueles eleitos por Hollanda. Clarice Lispector, a autora que viveu para escrever, conforme carta de Caio de dezembro de 1979: “[...] o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. [...] Porque se entregou completamente a seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão” (2002, p. 518). Mas o ganha-pão também o consome, e o que era para ser meio de sobrevivência acaba por ser o autopatrocínio da profissão:

Consegui férias, de 15 de maio a 15 de junho. Acho que vou para Olinda, escrever. Estou precisando *desesperadamente* escrever. Comecei um negócio muito ambicioso, e decidi que vou em frente, de qualquer jeito. É quase trágico, às vezes, sentir que sacrifico a literatura em função do trabalho jornalístico para sobreviver. Mas concluí que talvez justamente esse seja o grande desafio da minha vida. E vamos lá. Adoro desafios (MORICONI, 2001, p. 510).

A condição para ser um escritor, fechados os caminhos do funcionalismo público, tendo em vista a escolha de vida da maioria dos escritores, é um emprego ligado à criação e ao ato de escrever. A volatilidade dos trabalhos era uma condição. Inúmeras vezes Caio trabalhou como freelancer, assim como Leminski. Por vezes, o desemprego, como em enunciado da carta a Charles Kiefer de maio de 1983, depois do lançamento bem-sucedido de *Morangos Mofados*: “Não sei até quando será possível segurar a barra econômica daqui. Estou desempregadíssimo, com uma grana pra segurar uns três meses, só. Depois não sei. Por enquanto termino o livro, e olho, cheiro. Sinto gostos, ouço, toco. São Paulo quase que me mata, tchê. Isola” (2002, p. 53).

O trabalho em agências de publicidade e em jornais eram as grandes opções. Contudo, a partir da década de 1960, as modificações no mercado de revistas incrementa-se de modo a ampliar as possibilidades de trabalho. Dois seriam os motivos principais para esse crescimento. A modificação das características da editoração da imprensa, na qual “as revistas ilustradas estavam com os dias contados, e só poderiam ser substituídas por revistas de informação”, sendo essa transformação consequência da expansão e desenvolvimento da TV no Brasil (FARO, 1999, p. 92 *apud* BAPTISTA; ABREU, s/d, p. 16). Exemplos do desse modelo editorial são a revista *Veja*, de 1968, e *Isto é*, de 1976, compostas nos moldes da *Life* norte-americana. Outro motivo são as novas revistas que vieram acompanhando o crescimento da indústria têxtil nacional, como *Manequim*, de 1959, e *Claudia*, de 1961, que buscavam atingir o público feminino (BAPTISTA; ABREU, s/d, p. 16).

Caio trabalhou, entre outros, nesses dois modelos de revista apresentados acima, conforme carta de maio de 1980: “continuo fazendo as críticas de livros para a *Veja* e, de vez em quando, algumas matérias para a *Nova*”. Em carta de fevereiro de 1979, apresenta-se o relato de uma discussão entre ele e seu chefe. Caio foi chamado de “obsoleto”, pois a revista em que trabalhava deveria “reduzir os textos, aumentar as fotos e o visual”. Caio não concordava com isso (2002, p. 507). De um lado, o escritor gaúcho representa uma geração que se formou intelectualmente sob a mácula do golpe de 1964 e que não queria ver o nível dos assuntos abordados serem alienadamente esmorecidos. De outro, um repúdio a uma verve editorial que objetivava, acima de tudo, o lucro, mesmo que isso representasse um tiro no cérebro. No cerne da discussão, o local do intelectual no mercado de trabalho brasileiro, sobretudo a partir de 1964: “ou pedir demissão de todos os

empregos pela vida afora quando sentir que isso, a literatura, que é só o que tenho, estiver sendo ameaçada como estava, na *Nova*” (2002, p. 520).

5.8 Dos males, a censura

A censura é tema recorrente para os escritores deste período, é claro. É o modo como a ditadura militar aparece de modo pragmático no jogo do campo literário. Determinando produções. Identificando capitais culturais. Boicotando agentes pelo capital econômico:

Hoje veia a carta do *Suplemento de Minas Gerais*, para onde eu tinha mandado um conto, dizendo que o conto não pode ser publicado a não ser que cortem ou substituam as palavras merda e tesão. Tudo isso me desorienta. E muito lentamente vou-me dando conta que estou realmente aqui – e que existe um externo diferente do europeu. Mas são pequenas porradas que estonteiam, não é? (MORICONI, 2002, p. 473).

Não se trata de uma censura a manifestações contra o regime militar, a uma literatura engajada, mas, sim, de uma censura moral. Para quem veio de Londres, acostumado a um ambiente de liberdade propagado pela onda *power flower*, tal modo e modelo de cerceamento das liberdades individuais era um absurdo. Todavia, a censura moral não era só recorrente, como a mais frequente realizada no país nesse período. No livro *Eu não sou cachorro não – música popular cafona e ditadura militar* (2005), Paulo César de Araújo fala da música brega no Brasil. Faz-se uma relação do preconceito a intérpretes deste gênero com o momento político do regime militar. A censura foi bastante conveniente com as pretensões do governo brasileiro de então, sendo utilizada, muitas vezes, sem uma distinção ideológica do objeto censurado. Os artistas esquerdistas sofreram (ou valorizaram-se no campo, visto que ser censurado representava agregar capital simbólico ao agente) por suas próprias opções políticas inseridas nas obras. Enquanto que os “bregas” foram vigiados e punidos por questões estritamente morais. Adorinan Barbosa, por exemplo, parou de gravar sambas, pois não era permitido registrar canções com “erros de português”. Odair José teve a letra da canção “Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)”, de 1973, censurada diversas vezes, inclusive sendo proibida de ser executada em suas apresentações. Tudo porque contrariava a política de controle de natalidade do governo militar.

Caio também sofreu com a censura moralista. Em carta de outubro de 1976, a Emediato, em relação à peça *E se fosse o leiteiro lá fora* (que ganhara um dos prêmios de leitura do SNT), o enunciado com a experiência das restrições estatais:

Ainda não foi lida. Deve der agora no fim do ano. Um grilo: eu pretendia encená-la no ano passado, já tinha teatro, data de estréia, equipe, etc.: foi proibida no todo ou em partes, pela Censura Federal. Para ser publicada, acho que tudo bem, não sei – mas para as leituras creio que haverá problemas. Só não mando imediatamente porque não tenho nenhuma cópia, questão de apanhar uma com um amigo, em seguida. Mando agora com *mucho gusto* (MORICONI, 2002, p. 479-480).

Percebe-se a linha tênue para um autor ser censurado ou não entre as diversas produções culturais do período, além do que é dito, por que meio é dito – variando caso se trate da publicação do texto da peça de teatro ou da encenação. O drama foi encenado apenas com o fim da ditadura. A relação entre censura e agente aparece, mais um vez, em enunciado da carta de agosto de 1983, a Maria Adelaide Amaral:

Depois de 10 anos de proibição pela censura, saiu, vai aí o programa. Sou suspeito, claro, mas acho lindo. Tem tido casa cheia toda noite, crítica boa, aplausos em pé, aquelas coisas. Ando comovido e feliz. Vim pra estréia, aí recebi tanto carinho que fui ficando até hoje. Só volto pro Rio dia 5 (MORICONI, 2002, p. 61).

A ausência de um questionamento maior quanto às restrições impostas, de uma revolta engajada contra a injustiça, por exemplo, levanta questões sobre o enquadramento do agente dentro de uma produção marginal que contestava o governo ou a sobre própria marginalidade como manifestação que se opunha ao regime militar. No caso de Leminski, o mesmo repete-se. Apesar de ser elemento central na abordagem realizada pelos que intentaram pensar o período, é abordado raramente nas cartas do autor de *Distraídos Venceremos*. Duas vezes em relação à canção “Verdura” (cf. BONVICINO, 1999, p. 67 e 102), vetada pela censura, e outra em carta de abril de 1981, também referente à música: “8 letras minhas com ivo, inclusive ‘que eu sou legal eu sei’, que a censura só liberou (‘que loucura’, nossa, já gravada, tá retida em Brasília, por causa do verso ‘e traga os bandidos’)” (1999, p. 171).

A censura não é problematizada quanto à perversidade que atenta contra a democracia, mas apenas como impedimento para projetos pessoais, de exibição e exposição dos produtos produzidos. Trata-se de uma abordagem restrita do regime, individualista, e não política-coletiva-engajada, como era de esperar-se de escritores da

“geração do sufoco” – tal como entendida por Hollanda. A questão básica é que a problematização da censura é pragmática – ou seja, aparece depois de uma problema posto, faz-se a partir de fatos concretos –, e não a partir de teorizações ideologicamente explícitas:

Tô mandando procê o número 3 da *Paralelo*, que saiu hoje – o primeiro pós-Censura Prévia. Não houve grandes problemas para este número, cortaram pouca coisa. Mas a barra de grana da revista é que tá pesada. E pessoas desanimando, caindo fora do barco. Sei lá, não acredito que vá além do número 5. Uma pena. Parece que os nanicos entraram quase todos em crise (MORICONI, 2002, p. 484).

O fim da censura, todavia, teve suas lamentações (mesmo que indiretas). Com a abertura política, a consequência é o enfraquecimento da imprensa nanica, que acaba sendo assimilada pelas grandes editoras e jornais. A resistência que as nanicas representavam, como visto, não era necessariamente política, mas por espaço de expressão. Nesse sentido, tal resistência pode ser pensada muito menos como oposição ao regime do que como por luta pelo espaço no campo literário.

6 INTERTEXTO POR UMA LITERATURA MENOR

6.1 Das margens, o menor

Nos dois capítulos anteriores, almejei apontar alguns aspectos presentes nas cartas que explicitassem características pertinentes a escritores que se constituíam como agentes no campo literário na década de 1970 e 1980. A partir da leitura de Candido, percebe-se que alguns autores são excluídos da análise, sendo suas possíveis filiações e capitais culturais – como o tropicalismo e Clarice Lispector – distantes do que seria a boa literatura, uma produção de qualidade, universal, de beleza e harmonia. Schwarz, ao desprestigiar uma estética da tropicália, também afasta tais autores de uma possível valorização no campo literário.

Essa marginalização, implícita nos outros sistemas de enunciados, explicita-se nos textos de Silviano Santiago do início da década de 1970. Ao analisar textos como os de Waly Salomão, Santiago desenvolve estudos sobre as variantes, *habitus*, conceitos de literatura, enfim, estudos de projetos diferentes do canônico e que deveriam ser inseridos no que é conhecido como literatura brasileira. As análises subsequentes de Heloísa Buarque Hollanda e Flora Süssekind contribuíram para a incorporação destes autores à literatura brasileira, a qual se deu, contudo, pelo próprio signo da marginalidade, em generalizações, muitas vezes, arquivioliticamente reducionistas. O esforço de Süssekind de colocar os autores cerebrais em um lado e os “ego trópicos” e adeptos do romance-que-se-quer-verdade em outro pode ir além, caso considerarmos o fato da criação de um minicânone para o período, assim como o faz Candido.

No estudo e comparação da correspondência, entremeada pelo corpus crítico instigante e arquiviolítico, objetivo vislumbrar o caminho dessa marginalidade, cuja identificação passa pelo reconhecimento de lugares cênicos no campo literário, canonicamente consolidados ou rapidamente institucionalizados. Exemplos são os casos das memórias de Pedro Nava citadas por Antônio Candido, dos “testemunhos literários” de Gabeira por Flora Süssekind, da alienação concretista e tropicalista por Schwarz, ou do

charme da maldição da produção marginal e da contextualização da prosa dos anos 1970 por Hollanda.

Pelas cartas, vislumbra-se uma corrida por fora do campo literário. Trata-se de um caminho diverso, plural, de valores e referências díspares e incomuns, de profissões redimensionadas e sedento por profissionalização. No entanto, fica a pergunta: o que representa essa construção pela margem? Até que ponto as colocações dos críticos selecionados são pertinentes? Para onde vai uma leitura que se distancie dessas generalizações? Querendo, no mínimo, tatear as respostas, parto da noção de *literatura menor* desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Kafka – por uma literatura menor* (1977) para o estudo dessa produção frequentemente identificada como marginal, maldita ou desbendada.

Não quero desqualificar tal produção nem a marcar em outro campo de destaque, mas descaracterizar o marginal como adjetivo de literatura – ou seja, como se houvesse uma literatura que não precisasse de qualificações (pois universal) e outra, específica, sem qualidades maiores que a sua própria descrição à margem. Diferentemente, ao buscar o entendimento do substantivo o marginal/a marginalidade – e as consequentes implicações –, desejo estipular a importância das relações entre a literatura e o marginal.⁵³

6.2 Um movimento menor

O campo literário não é, obviamente, uma área estéril ou estável. É local de interação e combate, no qual se encontram diferentes forças, que insistem e resistem, buscando alternativas para estabelecerem-se como produção literária a partir de práticas diversas. Essas práticas são resultados da multiplicidade dos elementos que constituem o próprio campo e que, em última instância, guardam o intuito de perpetuarem-se. O movimento da marginalidade no campo constitui-se, primordialmente, do encontro de duas

⁵³ É relevante ressaltar duas discussões pontuais em torno da “poesia marginal”. Uma é o esforço epistemológico (árduo, até para caber em um livro de bolso) de Glauco Mattoso em *O que é poesia marginal?*, livro de 1981, da coleção *Primeiros passos* da Brasiliense. Mattoso problematiza inúmeras operacionalizações possíveis do conceito. Ao final, promove uma generalização profícua: aproxima todo o poeta da marginalidade, o marginal da linguagem, aquele que produz arte pelo avesso do ordinário. Em certo sentido, o livro veio como que tentando explicar o fenômeno editorial da própria Brasiliense. O outro texto é “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”, de José Miguel Wisnik. A sua maneira, o ensaio aproxima-se do texto “Hagiografias”, uma vez que aglutina a figura e função do profeta (messias, mártir, sagrado) à do drogado (profanador de vivências e experiências sensoriais poetizadas e poetizáveis) e à do poeta (WISNIK, 1988).

forças: uma centrífuga, de dentro para fora; outra centrípeta, de fora para dentro. A força centrífuga seria o deslocamento de agentes de determinados capitais culturais e do *locus* de agentes mais antigos no campo para outro lugar, de impossível identificação antes da presença dos novos agentes. O movimento de fuga identificado na primeira força denota uma busca por novas armas para interagir no campo, criando *habitus* e manufacturando produtos reais, tangíveis. A força centrípeta seria a força de exteriorização, de exclusão e de desvalorização feita por outros agentes no campo, como escritores e críticos, cujo grande exemplo é o ato arquiviolítico realizado por diversos críticos literários que, ao nomearem, delimitam o lugar, os limites e a potencialidade de determinada produção literária.

Deleuze nomeia este movimento de evasão como “linhas de fuga” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 52) e atribui-lhe uma importância ímpar: “[...] se é verdade que a transversal é primordial na experiência, é sobre elas que se constroem as formas e os sujeitos, que devem ser constituídos no dado” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 63). Mas por que motivo, parafraseando um questionamento de Zourabichvili⁵⁴, o filósofo francês confere demasiada atenção para essas linhas de fuga, minoritárias, frágeis e incertas, em detrimento de estudos amplos e panorâmicos, que se caracterizam pelo comportamento impulsivo de encontrar regularidades? Conforme o conceito de Deleuze:

É seguindo uma relação metódica com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO [Corpo sem Órgãos]. Conectar, conjugar, continuar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos (DELEUZE; GUATTARI, 1996. p. 24).

A fuga implica o estabelecimento de conexões que restringem e, assim, preservam uma literatura marginal. Logo, a literatura marginal é uma literatura para a marginalidade, que se constitui para um futuro, o da sua própria identificação, o da construção de seu próprio *locus*, tornando-se assim, ela mesma, outra⁵⁵. Buscando diferenciar esta marginalidade daquela prenhe de conceitos tautologicamente estanques de Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind, proponho que vejamos como ocorre essa evasão.

⁵⁴ “Por que Deleuze afirma o primado das linhas de fuga (D, 152,163; MP, 250), já que estas parecem tão frágeis, tão incertas, ausentes às vezes, ou então esgotadas, ao passo que uma situação parece antes se definir por suas regularidades, seus movimentos periódicos de que se trata precisamente de sair?” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 63).

⁵⁵ Vide a reflexão sobre a preposição *para* a partir do exemplo de Artaud presente em *O que é filosofia?* (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 141-142).

Pelas cartas de Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu, identifica-se um movimento no campo literário de fuga, conforme o conceito de Deleuze, não diagnosticado pela crítica. Tal movimento caracteriza-se, de acordo com os dois autores selecionados, por um comportamento padrão: a filiação, no princípio da carreira literária, com agentes representativos do campo brasileiro, com vozes fortes e estereotipadas pela crítica canônica. Os casos de Hilda Hilst e do grupo concreto são esclarecedores, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que se sedimentaram no campo com uma produção literária inovadora e dissonante, marcaram sua posição a duras polêmicas e combates. Como saldo, a figura de Hilda foi associada à loucura. O grupo concreto paulista, a uma rebeldia erudita, o “*rock’n’roll* da poesia”.

Num vão exercício de reducionismo de poéticas, o lirismo maldito de Caio e a concisão e visualidade desbundada de Leminski partem de um *locus* de enunciação consolidado no campo, mesmo que este não fizesse parte de uma língua maior. O fluxo de Hilda, por exemplo, não está muito distante do de Lispector, escritora renomada e maior referência para Caio. No caso de Leminski, a espacialização da palavra, por outro lado, já havia sido trabalhada, a partir da década de 1950, por, no mínimo, duas gerações de poetas visuais⁵⁶.

As produções de ambos, nesse sentido, poderão ser compreendidas como uma literatura menor, uma vez que comportam o primeiro de alguns requisitos: no momento em que surgiram no seio da grande literatura de um país e utilizaram-se da mesma língua, inventaram um território, o seu – no caso, no campo literário. Podemos pensar, em um primeiro momento, na noção de trânsito: a literatura menor produzida por estes autores é um espaço de fronteira, um ponto onde não se é nem uma coisa nem outra, mas encontra-se entre os capitais culturais e filiações iniciais no campo e a grande literatura. Pensar a construção de um *locus* marginal a partir disso significa problematizar essa literatura justamente no que se refere ao seu lugar no campo, acompanhando seus movimentos, buscando entradas e saídas múltiplas.

Mas o retrato do quadro do campo é mais complexo.

⁵⁶ Tenho em mente a poesia concreta, o poema/processo e a poesia-práxis.

Críticos como Antônio Candido, por exemplo, não identificam autores nascidos nesse entre-lugar⁵⁷. A produção emergente, que trata de temas visíveis na década de 1960, 1970 e 1980 – advindos do crescimento urbano e da aceleração do processo de cosmopolitização das grandes cidades –, não merece destaque, o que se reflete na ausência de comentários sobre essa safra de escritores em “A nova narrativa”. Um gesto arquiviolítico, conforme Derrida, que permite discussões sobre sistemas de enunciados vários. Candido representa um olhar antigo sobre a literatura daquele momento, não quanto à teoria sistêmica, mas quanto aos paradigmas qualitativos. O que não identifica são os capitais culturais que se avolumam na sociedade dos anos 1960, os quais possibilitam o redimensionamento da poesia concreta e o surgimento do tropicalismo, das referências *pop*, do sincretismo religioso. Caio e Leminski entraram neste terceiro espaço, de fronteira, entre a literatura (arte superior que debate a sociedade), e as produções capitalistas para o consumo, o best-seller, o cinema comercial, a música popular. Ao não comentar sobre a produção de ambos, Candido nos ajuda a compreender o próprio movimento dos agentes no campo e o aparecimento de uma literatura menor. Mais precisamente, no gesto pontual de ligar algumas das novas narrativas ao experimentalismo da produção de Clarice Lispector e no comentário sobre o mercado efervescente das editoras e do *boom* do jornalismo moderno (1987, p. 209-210).

6.3 Encontros e desencontros

No caso de Leminski, o movimento no campo parte de uma literatura erudita, para poucos, refinada e prolixa. Trata-se de uma noção de literatura ou de produto literário ligado à descrição do seu *Catatau*, uma edição de autor, de distribuição limitada e precisa, que é como um cartão de visitas no campo literário, ou melhor, um “carteiraço” aos demais agentes. Uma obra, sem dúvida, pujante, pesada, que impressiona e parece ter sido feita para (im)pressionar, como relata Leminski em entrevista⁵⁸. O *Catatau* como que se somou a figura de Leminski, assombrando-o. Na correspondência, a sombra que se vislumbra sobre o agente assemelha-se, não por acaso, à sombra dos concretos: ao mesmo tempo dívida e gratidão, necessidade e repulsa, presença e ausência. A carta 39, provavelmente do

⁵⁷ Tenho em mente o conceito tal como desenvolvido por Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000, p. 9-26).

⁵⁸ Confira entrevista de Leminski presente no acervo de Aramis Millarch (LEMINSKI, 2010).

final de 1978, evidencia, por entre seus enunciados, o movimento no campo gerado pela condição desconfortável e produtiva em questão:

nessa coisa de post-literatura
anti-literatura
ou não-literatura
me interessam produtos
que embora não iluminados
pela luz total
ou rigor concretos
apresentam irregularidades
portadoras de informação
penso principalmente
nas coisas do torquato-últimos-dias-de-paupéria
waly/me segura que eu vou dar um troço
mautner/fragmentos de sabonete
alguma coisa dessa coisa esculhambada
que chamam de poesia-underground
mimeografo
ou da boca do lixo
quem sabe que invenção pode estar por ali?
o gesto pelo menos é interessante
o processo
embora o produto raramente

v. conhece o TARANTULA
do Bob Dylan?
acho algo surpreendente
para a caretice do texto norte-americano
quase um mini-WAKE pop
tenho em casa um armário
sancta sanctorum
só com material concreto
e essas coisas /waly/mautner/torquato/dylan/lennon
e a paideuma /joyce/pound/rabelais/vanguarda do
início do século/ponge/oswald/etc (BONVICINO, 1999, p. 106)

Não se trata de uma revisão tranquila da tradição, nem do deleite despreendido com manifestações literárias daquele momento. O fragmento apresenta o encontro de gerações e referências, em um armário que comporta elementos díspares e os divide cuidadosamente em estantes. É com a tradição modernista que este simboliza. Na feitura do texto, reescritura-se uma história da literatura e propõe-se um jogo intertextual profícuo e sintomático – caso levemos em conta intertextos entre “escritores-cancioneiros” (“waly / mautner / torquato / dylan / lennon”), “escritores-criadores” (“joyce / pound / rabelais / vanguarda”) e “poetas-poetas” (“ponge / oswald / etc”)⁵⁹.

⁵⁹ O diálogo com o passado e o presente é variado, como nos é apresentado no romance *Tanto Faz*: “Me lembro da manhã de verão ensopada de sol, numa rua do Leblon, em que vi Drummond. Camisa abotoada até o pescoço. Cruzei com ele e seus olhos cinzentos fixos em qualquer coisa que andava à sua frente e não se

6.4 Dobras do caminho I

No caminho dos escritores brasileiros da década de 1970 até a de 1980, o desenraizamento e a ramificação são pontos importantes para descrever e analisar o período e a trajetória. No caso de Leminski, *Catatau* foi um livro fundamental neste processo, uma vez que funcionou (e ainda funciona), no campo literário, como instrumento de autopromoção: um romance de difícil acesso – tanto hermenêutico como pragmático. Verdadeira tropa de choque literária para a divulgação e imediata consolidação do nome do agente no campo. Assim como no caso das produções dos concretos, *Catatau* logo se tornou raro, pois de tiragem limitada. Fato é que se tratava de uma obra endereçada a um seleto grupo: uma elite intelectual que deveria identificar, mesmo com desgosto, o marco romanesco que o livro representava. No final dos anos 1980 e início dos 2000, foram lançadas outras duas edições, que rapidamente esgotaram-se⁶⁰, o que contribuiu para a edificação de um mito em torno do livro. Um livro-mito, livro-objeto, fetichizado. Obscuro objeto do desejo por parte de seus adoradores.

Ao expor o agente a partir da obra lançada e ao provocar, concomitantemente, a identificação do texto esdrúxulo com o *habitus* do agente, tal relação guarda o germe daquilo que é a chave para uma leitura da literatura menor da geração. Longe de desqualificar tal postura, ao tratar das hagiografias produzidas pelos escritores da década de 1970, especificamente do livro *Catatau*, Flora Süssekind vislumbra que “[...] talvez, diante do contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970, esse aparente anacronismo tenha se

via. Não eram os edifícios, não eram as caras da rua, nem os outdoors. Não se via. Tive um tchans muito estranho vendo a cara do poeta, que me pareceu de uma serenidade quase sem vida. E aqueles olhos que olhavam o que não se via. Passou por mim e eu vupt fiz meia-volta e fui atrás dele. O homem que uma vez disse que é apenas um homem seguia imperturbável seu caminho, ali na minha frente.

Fui seguindo Drummond pelas calçadas do Leblon até me convencer de que o homem à minha frente não era o poeta. Era mesmo apenas um homem dentro dos seus sapatos. O poeta está guardado em mim, num lugar que nem desconfio, e não tem cara e não tem corpo. É só uma vibração que me acompanha nas minhas noites brancas, vida afora. Larguei de segui-lo. Voltei pelo mesmo caminho, fui cuidar da vida” (MORAES, 1981, p. 42). O fragmento representa, às avessas, o embate de gerações, no encontro descontraído com Drummond – e, por conseguinte, com a tradição modernista, que este simboliza. No episódio, à distância, o personagem Ricardo, escritor, ambigualmente larga “de segui-lo” e, a seguir, volta “pelo mesmo caminho”. Na feitura do texto, reescrita-se temas da obra do poeta mineiro (como “caminho”), propondo um jogo intertextual sintomático – caso levemos em conta intertextos, também freqüentes, com o cancionário brasileiro, por exemplo.

⁶⁰ Até o lançamento da edição da Iluminuras, em 2010, o livro *Catatau* estava esgotado e era peça rara nos sebos do Brasil.

mostrado particularmente apto a captar os impasses estético-ideológicos do período” (2010, p. 61). Conforme a crítica, as hagiografias são um traço da sua produção, tanto nos prefácios e posfácios de suas traduções (2004, p. 47) como nas biografias (2004, p. 49). Vide o texto sobre Bashô, no qual, conforme Sússekind:

É quase indisfarçável a intromissão como santo de um auto-retrato leminskiano como santo em meio a esta lista de qualidades sacras [de Bashô escrita por Leminski]. Santo poeta, santo atleta, como ele mesmo, judoca e poeta. Monge, como ele também quis ser ao se candidatar ao noviciato entre os beneditinos. Estóico – no rigor dos estudos, no trabalho de “formiga das letras treinando para o grande salto”, como escreveria para Augusto de Campos. Asceta, como parece atestar o seu desleixo crescente com a aparência pessoal, com as roupas, os dentes, as unhas sujas, e o uso, qualquer que fosse a temperatura, de um casarão escuro e surrado (SÚSSEKIND, 2010, p. 49).

A aproximação de Sússekind entre a vida dos autores biografados ou traduzidos por Leminski, a vida de um santo, ao ofício do poeta e a biografia de Leminski, como sugestão de leitura da geração pós-tropicália, não se distancia da abordagem do presente trabalho. Isso ocorre devido à soma dos capitais culturais e do *habitus* de Leminski, os quais agregam elementos ao seu capital simbólico, de modo que essa junção e a sua respectiva explicitação na produção literária constituem o traço do marginal, do caminho à margem.

Caio Fernando Abreu, por sua vez, estabelece laços inicialmente com Hilda Hilst, que possui uma obra intimista e transgressora – linhagem estética no campo literário brasileiro que tem como ponto inicial e de maior destaque, conforme Candido, o nome de Clarice Lispector. Assim como o grupo concreto para Leminski, a autora de *A hora da estrela* é o ponto de partida para Caio, a grande referência, o capital cultural ao qual reverencia. Todavia, ao contrário da entrada apoteótica do agente curitibano no campo, o autor gaúcho escalou, passo a passo, a sua trajetória. Negociou e trocou de editoras na luta por melhores condições de pagamento e de distribuição. Nesse caminho por uma melhor exposição de sua produção, filia-se, em determinado momento, a uma série de prosadores promissores, os novíssimos, conforme Hollanda:

[...] temos os novíssimos *da* ficção e os novíssimos *na* ficção. São autores que tiveram sua formação e informação no período pós-68, quando a universidade e o debate político e cultural apresentam condições bastante específicas. A própria experiência social dessa geração traz marcas e cicatrizes bastante evidentes (GONÇALVES; HOLLANDA, 1970-1980, p. 73).

Trata-se do grupo de escritores do “Manifesto neo-realista”, agentes dispares quanto às ambições, que agiam no campo almejando a sedimentação. A cisão é a

contraparte filiativa de uma proposta de literatura mais individualista, que contrasta com o neo-realismo e com uma “função social da arte”. Podemos aproximar o individualismo do autor de *Limite branco*⁶¹ à relação entre experiência e representação em Leminski e nos poetas *beats*. Para Caio, conforme os enunciados da carta de 1979, escrever é um processo semelhante ao exorcismo, onde o autor como que corporifica o ato mesmo da produção literária, na qual palavras saem/suam como sangue (MORICONI, 2002, p. 518). Aliada à associação com outros nomes do campo, como o estreitamento de relações (apresentado ao longo de todo o livro de Moriconi) com escritores “novíssimos” como João Silvério Trevisan (cuja produção é ligada a uma literatura de gênero) e com Luiz Fernando Emediato (ligado ao jornalismo), o conjunto desses dados constitui uma intersecção de pontos que constituem, por sua vez, uma mudança: a dobra para uma literatura menor.

6.5 Dobras do caminho II

A aproximação entre vida e obra – entendida por Flora Süssekind, em um primeiro momento, como um problema, e, por Heloísa Buarque de Hollanda, positivamente –, ganha uma nova dimensão quando pensamos sobre a poesia *beatnik*. A discussão de uma literatura que vincula vida e obra é muito mais ampla do que simplesmente querer associar o que se “diz” no poema com a tentativa de expressar a “verdade” da experiência do poeta, como frequentemente expõe a autora de *Tal Brasil, qual romance*. No ensaio “Beat e tradição romântica”, Cláudio Willer⁶² afirma que a pergunta “‘Geração Beat’ [é] fenômeno comportamental ou literário?” é, na verdade, uma acusação:

É como se fossem incriminados e culpabilizados por terem vivido intensamente; principalmente, por não só terem experimentado drogas, cruzado algumas vezes a fronteira da loucura, delirado de várias formas, tido diversos tipos de problemas com a polícia e suas vidas sexuais e amorosas serem ricas e diversificadas, mas, principalmente, por terem falado abertamente de tudo isso, nas suas obras e fora delas também. Por trás da acusação, há um enunciado implícito, algo como “está vivendo, por isso não pode ser um grande escritor”, o

⁶¹ Conforme Moriconi, o título do livro de estreia de Caio foi sugestão de Hilda Hilst, autora do poema da epígrafe, como já citado (ABREU, 2007, p. 11).

⁶² No ensaio “Geração Beat e místicas da transgressão”, presente no trabalho de doutorado *Um Obscuro Encanto Gnose, Gnosticismo e Poesia* (2010), Cláudio Willer oferece chaves de leitura para os poetas e prosadores *beats*. Uma delas ao relacioná-los aos anarquismos místicos medievais, a exemplo da Fraternidade do Espírito Livre. Outra, ao relacioná-los ao gnosticismo licencioso. Uma terceira chave mostra a intertextualidade das produções *beats* – por exemplo, ao mostrar o intertexto Ginsberg-Kerouac, evidenciando os laços literários (e não apenas pessoais) (WILLER, 2010, p. 190).

corolário de um absurdo teorema pelo qual se tenta demonstrar que arte não é vida (WILLER, 1984, p. 29-30).

Willer como que desmascara o enunciado implícito por traz da valorização de uma literatura mais cerebral em detrimento de uma produção “umbiguista”. Para isso, complementa:

Aqui está, penso eu, o cerne de um determinado tipo de discussão sobre a Beat, de uma determinada visão crítica que destaca aquilo que eles têm de transgressor e excêntrico no plano do comportamento, como estratégia para minimizar sua contribuição especificamente literária. O que a crítica acadêmica e conservadora não perdoa neles, o que realmente não conseguem engolir, não são as transgressões no comportamento, admissão explícita do uso de drogas, a pederastia, a errância aventureira; e nem as ousadias no plano da criação, o informalismo, a prosódia baseada na fala popular, o antiacademismo e aparente antiintelectualismo. O mais difícil de aceitar é que, sendo tudo isso, tivessem dado certo, conciliando o “maldito” e o “olímpico”, imediatamente produzido uma enorme influência literária e também comportamental. (WILLER, 1984, p. 32-33).

Não quero aqui equivaler os poetas *beats* à geração de escritores brasileiros dos anos 1970 e 1980 e jogá-los na vala comum da literatura menor. De um lado, um *habitus* semelhante ao da *beat generation* já havia no Brasil na década de 1960, sobretudo com os tropicalistas como Waly Salomão, mas também com poetas paulistas como o próprio Cláudio Willer e Roberto Piva⁶³. De outro lado, a identificação de uma literatura menor é mais complexa, estando ligada a quem se fala, como se fala e em que contexto de uma língua maior se fala. Todavia, com a aproximação, saliento as contribuições da introdução e assimilação de um *habitus* do campo literário norte-americano pós-guerra.

Os poetas que se constituíam no campo nos anos 1970 e 1980 parecem não objetivar mais “chocar” ou externar esdruxulamente seu comportamento. Seu *habitus* insere-se no mercado editorial paulatinamente, interferindo no seu capital simbólico, de modo a agregar no agente um elemento apelativo, de atração, de popularidade e, conseqüentemente, de maior vendagem e poder no campo. Trata-se de um local de onde se fala no campo literário brasileiro no qual o agente mantém um comportamento e uma produção compreendidos como transgressores, ao mesmo tempo em que se procura construir produtos de mercado que, em última instância, tem por objetivo o lucro.

⁶³ Este último fez parte da *Antologia dos Novíssimos*, organizada por Massao Ohno em 1961, e publicou *Paranoia*, em 1963, e *Piazzas*, em 1964. Além disso, em 1974, foi um dos 26 poetas hoje.

Caminha nesse sentido a discussão de Silviano Santiago no ensaio “Prosa literária no Brasil” (2002), no qual se problematiza a identificação proposta por Chacal do poema como produto de mercado. Santiago, basicamente, distingue a complexidade de uma obra literária e o pragmatismo de um sabonete (cf. SANTIAGO, 2002, p. 31-33). A tensão entre o produto de mercado e a definição de literatura é também um dos elementos de destaque em parte da crítica de Sússekind, que procura separar o “joio do trigo”, o que é literatura do que não é literatura. Nessas análises, sucessos de vendas não são parâmetros.

Além das edições da Ática nos anos 1970, da Brasiliense e da L&PM nos anos 1980, o *boom* da cultura jovem na “década perdida” é visível em outros segmentos da indústria cultural. Na música, o período da abertura política e do fim da censura também é o do surgimento do chamado “rock nacional” (com bandas como Titãs, Ultraje a Rigor e Legião Urbana) e de uma cinematografia nacional destinada a uma faixa etária de 14 a 24 anos (inaugurada com o filme de 1981 *Menino do Rio*⁶⁴). Voltando ao campo literário, é óbvio que o sucesso de vendas dos livros de agentes como Caio e Leminski na década que se iniciava estava atrelado a suas comercializações em coleções especiais, como *Cantadas literárias*, da Brasiliense – a qual representou o coroamento da construção de um *locus* enunciativo desenvolvido ao longo da década de 1970. Mas o sucesso editorial reverberou também por estar no meio dessa expansão e efervescência da indústria da cultura *pop* no Brasil.

Esse jogo de valores e referências entre agentes, seus livros, o *locus* de onde falam e outros segmentos da indústria cultural beneficia a divulgação de seus nomes e, por conseguinte, a vendagem de produtos a eles associados. O que quero salientar com este raciocínio, contudo, é o fato de os capitais simbólicos de Caio e Leminski potencializarem-se nesse jogo, sendo os agentes elevados ao patamar de ícones *pop*, dignos de bajulação e idolatria – e de futuras hagiografias.

6.6 Da dobra da música

Na década de 1970, essa literatura menor funcionava como um devir, uma produção a encontrar o seu local de enunciação, algo a constituir-se. No Brasil, um comportamento

⁶⁴ Dirigido por Antônio Calmon, *Menino do Rio* teve uma sequência em 1984, *Garota dourada*, além de uma adaptação para a televisão, *Armação ilimitada*, exibida entre 1985 e 1988 na TV Globo.

identificado como de contracultura veio associado, no campo artístico, a agentes que lidavam com dois campos simultaneamente: o literário e o da música popular. Tal vinculação, entretanto, é mais antiga, tendo sido iniciada por Vinícius de Moraes e consolidada com os poetas tropicalistas. A primeira grande distinção com agentes como Mautner e Waly refere-se ao capital simbólico e econômico: enquanto que Vinícius já possuía uma carreira consolidada como poeta e uma longa carreira na diplomacia, os agentes dos anos 1960 foram construindo o seu espaço como compositores quase simultaneamente ao espaço que construía como poetas e prosadores.

O ponto agora é pensarmos a dificuldade de nomeação no campo que essa produção diversificada gerou. Waly tem seu nome ligado à prosa de *Me segura qu'eu vou dar um troço* – mesmo que o grosso de sua produção seja de livros de poemas. Mautner é associado frequentemente com o campo musical – mesmo que tenha começado sua carreira como poeta e prosador, tendo publicado 12 livros entre 1962 e 2002, sendo quatro na década de 1960.

Se levarmos em consideração a geração seguinte, o quiproquó repete-se. Nomes como Cacaso, Chacal e Leminski são associados mais à poesia – que todos os três tenham sido compositores. Este último publicou dois romances, um que teve cinco edições num período de 17 anos, *Agora é que são elas* (1984), e outro que o tornou notório, *Catatau*. Caio, por sua vez, por mais que não tenha sido compositor, tem seu nome fortemente ligado à música popular, principalmente pelas constantes referências, em seus textos e paratextos, ao universo musical, brasileiro ou estrangeiro. Sua relação com a música, assim como Leminski, estende-se às filiações. No caso, Ângela Rô Rô, Cazuza e Ney Matogrosso – todos ligados, por sinal, a signos como maldito, transgressão e contracultura. Além disso, Caio é conhecido mais como contista do que como romancista, mesmo que sua trajetória profissional tenha se iniciado e terminado com romances (*Limite Branco* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, respectivamente⁶⁵).

O estabelecimento desses diálogos evidencia uma troca de informações de um campo da produção do conhecimento, o literário, a outro, o musical. Desaparecem, desta maneira, os limites entre ambos, metonimizando um movimento no campo cultural de apagamento das fronteiras entre música e literatura. A literatura menor estaria nesse *intermezzo* de tudo que, até então, já era identificado no campo literário e que é

⁶⁵ Última obra publicada em vida.

redimensionado com a desierarquização e iconoclastia do *habitus* e dos seus respectivos capitais culturais.

6.7 Arquivos do mal(dito)

Silviano Santiago identifica a necessidade do estudo da recente produção literária do país, identifica algumas vertentes e mantém um diálogo constante com Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind. De um lado, Hollanda possui uma análise documental e panorâmica, que fotografa o período. Livros como *26 poetas hoje* (1975), *Impressões de viagem* (1980) e *Patrulhas Ideológicas* (1981) localizam e arquivam autores e títulos arquivioliticamente, de modo a classificar, limitar e excluir. No livro de 1980, a crítica pondera:

Estou consciente, entretanto, de que estas vertentes não se deixam apreender como momentos de ruptura ou mesmo como movimentos claramente definidos, mas sim como pólos de um diálogo mais amplo, que se radicaliza progressivamente numa crítica à noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro (HOLLANDA, 1980, p. 10)

Mesmo precavendo-se, a violência efetiva-se no esforço de enquadrar a produção de uma geração a partir de paradigmas construídos para a poesia de uma cidade específica (o Rio de Janeiro) e por um grupo de escritores (que publicavam alternativa e independentemente). O agente que se tornava visível no campo é analisado a partir do pano de fundo da ditadura militar e dos paradigmas da poesia marginal – o que é, por si só, de difícil definição⁶⁶. Por mais que conteste esporadicamente a produção dos anos 1970 ao relativizar o que seria a poesia marginal, os autores são colocados invariavelmente na mesma gaveta, onde se lê: “filhos da ditadura”, “prenhes de humor e contestação”, “geração do sufoco”. A adjetivação positiva de termos como “desbunde” e “marginal”, entre outros, está de acordo com este ponto de vista.

Cartógrafa de outra ordem, Flora Süssekind, em textos como *Literatura e vida literária* (2004), prefere trabalhar, num primeiro momento, com a imanência do texto, para depois enquadrá-los em tipologias hierarquizantes, arquiviolíticas a sua maneira, operacionalizadas por sintagmas como “aberturas interpretativas”, “alegorias óbvias”, “romance-reportagem”, “ironia distanciadora”, “literatura do eu”, etc. Nesse sentido, Ana

⁶⁶ Ver nota 53.

Cristina César seria um dos grandes nomes da poesia dos anos 1970 e 1980, pois desenvolveria uma produção cerebral, distanciada de simples relatos de experiência e confissões. Chacal produziria em uma direção distinta, pois associaria arte e vida. Leminski, em *Agora que são elas*, seria mais um exemplo de um autor preso no “cárcere do eu”, uma vez que se utiliza de um “ego-narrador” (SÜSSEKIND, 2004, p. 92-93).

Ao longo da vida literária, o poeta paranaense julgou-se um criador que se expressava por meio da poesia, da canção, da crítica, da tradução e da publicidade. Quanto à prosa, seu *Catatau* é a prova da experimentação. Ao desprezar “a curitiba de contistas”, na carta 1, Leminski nada contra a corrente do seu tempo e embaralha as estruturas narrativas convencionais. A leitura de Boris Schaiderman do livro de 1984 vai nesse sentido, colocando-o como uma metanarrativa problematizadora do gênero romanesco, ao parodiar a teoria das 31 funções da narrativa de Vladimir Propp. No ensaio, a todo o momento, despejam-se interrogações sobre a figura e função do narrador, o que finda por problematizar o “eu” da narração que Sússekind põe em relevo (SCHNAIDERMAN, 1989).

A leitura de Caio, por um lado, é feita às avessas, pela análise de textos de autores como João Gilberto Noll. Em ensaios como “O Evangelho segundo João” (2002), analisa-se, por exemplo, o homoerotismo pertinente a Noll, o que pode ser estendido a alguns textos de Caio. Sobre o autor de *Morangos mofados*, Sússekind lança alguns comentários. Em um deles, coloca Caio ao lado de outros autores cuja produção tem por alvo a verossimilhança realista, desafiando os limites da prosa, como Rubem Fonseca, o próprio Noll, Clarice Lispector, Murilo Rubião, Haroldo de Campos e Leminski (quanto ao “experimentalismo do *Catatau*”), entre outros (2004, p. 107-108). Talvez Caio pudesse ter sido incluído no esboço de hagiografias do texto de 2010. Talvez o seja, futuramente, tendo em vista a sua morte não menos trágica e seu busto, erguido em vida, no imaginário de uma legião de leitores. Neste capítulo, comprometi-me a mostrar um caminho de análise diferente, expondo, de acordo com outras associações, o que o autor tem de menor.

6.8 O que tem de menor

Este movimento no campo, com a constituição de um novo lugar de enunciação, é marcado pelo encontro de capitais culturais de autores e movimentos literários brasileiros,

como Clarice Lispector e os irmãos Campos, e estrangeiros, como a geração *beatnik*. Além disso, a música popular, a partir dos anos 1960, constitui-se no cenário brasileiro de modo a estabelecer uma nova relação com o campo literário, na qual agentes passam constantemente da produção no campo literário para o campo musical, e vice-versa. As fronteiras entre essas duas esferas da produção cultural brasileira mesclam-se, interagindo juntamente com seus agentes, que trocam de campo frequentemente. Isso contribui para a desierarquização de uma série de capitais culturais consolidados no campo literário nacional.

Tais características contribuem para a constituição dessa literatura menor ao representarem as condições revolucionárias para a produção literária no seio da grande literatura. A literatura menor, no campo brasileiro dos anos 1970 e 1980, utiliza a mesma língua dessa grande literatura, mas de outro modo, ou melhor, em outro lugar: os escritores menores criam seu território descobrindo como representar-se na procura pelo seu ponto de sincretismo no subdesenvolvimento e opressão da ditadura militar, no cosmopolitismo do terceiro mundo pós-tropicalismo. Agentes como Leminski e Caio instauram de dentro da língua maior um exercício menor da língua da grande literatura, de suas respectivas correntes.

O contraste entre a abordagem da grande literatura e o desprestígio dessas manifestações menores fica claro, por exemplo, quando Schwarz trata de uma produção literária concomitante a sua produção como poeta. Por mais que tenha escrito textos críticos problematizando o concretismo do final dos anos 1950 e a cultura do final dos 1960 – como em “Cultura e Política 1964-1968” –, sua crítica aponta sempre para o caráter social dos movimentos, de forma ampla e generalizadora. Vide o texto “O país do elefante”, em que sugere a aderência de boa parte da geração dos anos 1970 a um “minimalismo” inerente à poética concretista, o que não lhes permite uma produção de melhor qualidade. A produção cultural do período é genericamente desqualificada: ou por fazer análises sem eleger obras ou autores, ou por fazer estudos de escritores e obras que, na sua maioria, estão filiados ao crítico no campo literário. Porém, há outros dados.

Leminski construiu filiações tanto com o grupo concreto paulista como com o grupo tropicalista – o que se evidencia na referência das cartas, concretizando-se no seu livro de estreia em uma grande editora, *Caprichos & Relaxos*, no qual constam comentários de Haroldo de Campos e Caetano Veloso. Ainda quanto ao grupo concreto,

Leminski possui um paideuma de traduções que se assemelha, como visto, ao desenvolvido pelos concretos. O livro *Catatau*, por sua vez, facilmente pode ser entendido como uma obra de “absurdo tropicalista”, de excesso e prolixidade, de paradoxos e alegorias – conceitos pejorativamente utilizados por Schwarz para qualificar o tropicalismo. Conforme enunciado da carta 45, “não creio que o Catatau possa ser entendido ou explicado à luz do planopiloto” (BONVICINO, 1999, p. 45)

Se pensarmos o prisma teórico do autor de *Ao vencedor, as batatas* do locus enunciativo de Caio, mesmo com o elogio a Silviano Santiago por seus estudos sobre nichos marginalizados da sociedade – por ser “o primeiro crítico a fazer da liberação da homossexualidade um elemento importante de periodização da história do Brasil” ou por trabalhar com poetas como Valdo Motta, “poeta negro do Espírito Santo, homossexual militante, muito pobre e dado a especulações teológicas” (SCHWARZ, 2004) –, sua predileção de análise vai para outra direção, dos autores de “estilos marcantes”, o que inibe estudos sobre o autor de *Morangos mofados*. Conforme o próprio Schwarz, em resposta à pergunta sobre a pertinência do estudo de autores canônicos como Drummond, em entrevista intitulada *Tirá-dúvidas*:

Na literatura brasileira há muito a descobrir, mesmo em relação às maiores figuras. Acho este um bom programa de trabalho para a crítica de esquerda: tentar entender o que os estilos mais marcantes representam como posição de classe, como posição de classe objetivada na linguagem, mas levando em conta a complexidade das obras, com ânimo de procura e descoberta, não simplesmente para rotular. É claro que a posição de classe não é o dado final, pois ela pode ser questionada e requalificada pelo conjunto da obra. Mas ela é um dado cuja simples presença coloca a discussão estética no campo da relevância histórica, dos conflitos que contam (SCHWARZ, 1994).

Sua coerência é ímpar, tendo em vista o leque de estudos sobre Machado com a sua assinatura. Da década de 1960 a 1980, conforme o crítico, não se aproveita muita coisa. Quase tudo está marcado com a pecha do tropicalismo, que “vendeu” a cultura brasileira, o que impossibilita vislumbrar as consequências das contribuições deste movimento para a literatura produzida na década seguinte.

6.9 Um exercício sócio-político

O exercício com a língua menor permite que os agentes desvendem uma coletividade desterritorializada, o marginal. Para isso, o relevante é encontrar uma expressão, que necessariamente aborde tal condição, mas sem a necessidade de tipologias estanques ou conceitos demasiadamente generalizadores. Autores deste período encontraram a sua terceira margem, a sua língua menor e a respectiva linguagem cabível no momento da passagem de um Brasil aberto para o mercado e fechado para expressar-se. Confuso identitariamente (entre nacionalismos e internacionalismos) e erotizado pelas novidades comportamentais e semióticas (a televisão em cores, as guitarras elétricas, os deuses do rock). Assimilando as consequências das conquistas tropicalistas, efusivo pelas novas possibilidades de emprego e em crescente processo de empobrecimento de sua população. Falar disso foi tratar de temas, referências e modos de expressão marginais, trabalhados por agentes desenraizados no campo, consequência das transformações enumeradas e da incompatibilidade destas com os antigos capitais econômicos e culturais.

Quanto à subsistência, isso fez com que boa parte dos agentes trabalhasse em empregos ligados à publicidade e ao jornalismo – casos de Leminski e Caio, respectivamente.. As máquinas de escritura dos agentes, por sua vez, forjaram-se no empenho para produzir como literatura essa situação de marginalidade, provocando um entrelaçamento desinredável entre escritura, *habitus* e capital simbólico. Suas linguagens trazem as marcas de desterritorialização e suas consequências imediatas – ou seja, os meios de subsistência e as inovações tecnológicas a eles ligadas –, sendo o cunho político a própria costura do movimento no campo e a utilização de diversos elementos pertinentes à constituição do *habitus* do agente. Podemos apontar o individualismo, tão caro a Caio e visível no isolamento do nome de Leminski no campo, como um dos traços principais da coletividade da literatura menor. Se Caio mostrava esse individualismo mais explicitamente marcado quando da querela com o grupo de autores presentes no livro *Histórias de um novo tempo*, Leminski evidencia-o quando parte das publicações em revista, produções coletivas, que tinham por base o ideal mallarmeano de “desaparição elocutória do eu”⁶⁷ (MALLARME *apud* CAMPOS, 1977, p. 52), para publicações sistemáticas e exclusivas a partir de 1980 (por uma grande editora, a Brasiliense, a partir de 1983).

⁶⁷ Haroldo de Campos cita Mallarmé para falar o que significavam publicações coletivas como a revista *Noigandres* n° 4, em 1958.

O exercício menor dessa literatura é um caminho para a margem, para a marginalidade, um caminho de produções no campo que problematizam o *status* da grande língua, que a modifica, que a leva até o território da nova língua, a língua menor, de uma geração depreendida do direito de ser grande. Uma literatura que, ao produzir-se, remodela formas de viver e pensar o mundo entre as forças do jogo no campo, constituindo um bloco que constroi o seu próprio rumo. A resistência das publicações desses autores na imprensa nanica, por exemplo, dá-se em outro nível que não o embate direto contra os postulados do regime militar. É fazer falar sem ordenar, sem querer mesmo representar algo ou alguém, e assim fazer “falar aqueles que não têm o direito, e devolver a eles seu valor de luta contra o poder” (DELEUZE, 1992, p. 56).

Os dois autores selecionados criaram uma linguagem adequada à situação da qual faziam parte e eram advindos. Os diversos capitais culturais são vislumbrados nas referências (epígrafes, astros de cinema, música popular), na temática (gêneros, marginalizados socialmente – drogados, alcoólatras e viajantes –, zen-budismo, astrologia, deuses pagãos de cultos afro-brasileiros) e no código linguístico de restrições de ordem vocabular, sintática e semântica (uma vez que buscavam, sobretudo, a acessibilidade e incorporaram formatos do jornal e da publicidade). Neste último caso, as construções do português urbano e a manipulação dos significados teriam que estar presentes devido à força do objeto. O slogan mistura-se ao poema, as celebridades dos tabloides pinicam a prosa. Era preciso encontrar uma forma para expressar uma produção voltada para a individualidade do discurso ficcional e poético e que, por esta característica, apontava para o social. O acento coloquial e cosmopolita das cartas, com diversas citações em inglês e francês, com um discurso rápido e rasteiro – no caso de Leminski, em versos⁶⁸; no caso de Caio, em dramas complexos apresentados em parágrafos concisos, por exemplo – permite entrever, pelos sistemas de enunciados do arquivo, o agente enunciador e toda uma geração de escritores e contingências históricas. Permite tatear um discurso que, de tão personalizado e performativo, especifica-se na voz do enunciador e do respectivo destinatário, incorporando-se ao ambiente de transição política, de ampliação de possibilidades profissionais e poéticas, de ambições literárias e de sedimentação de um *habitus*, comum a muitos agentes.

⁶⁸ O assunto foi tratado – de modo superficial – em *As cartas-poemas de Paulo Leminski: um poeta e seu hibridismo* (REBUZZI, 2004).

O arquivo é, ao mesmo tempo, o sistema que possibilita o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares, e o que faz com que as coisas ditas não se “acumulem em uma massa amorfa ou em uma linearidade sem ruptura e desapareçam ao acaso de acidentes externos”, mas que se agrupem em relações múltiplas, permanecendo ou não conforme regularidades específicas (FOUCAULT, 2005, p. 149). O arquivo é o que, a partir do enunciado-acontecimento, determina o sistema de sua enunciabilidade. É o que determina o modo de atualidade do enunciado-coisa. É o sistema de seu funcionamento. Arquivo distingue os discursos na multiplicidade e os especifica na sua própria duração. Entre o que fica e o que se esquece, existem somente “multiplicidades raras, com pontos singulares, lugares vagos para aqueles que vêm, por um instante, ocupar a função de sujeitos, regularidades acumuláveis, repetíveis e que se conservam em si” (DELEUZE, 1988, p. 25). A partir deste ponto de vista, agentes como Leminski e Caio não se perdem no prazer da palavra, mesmo que vivam por ela. A palavra, por sinal, confunde-se com as coisas, cola-se ao agente e problematiza a sociedade que vivia aquelas mudanças e a consolidação das mesmas. Mas como as pessoas e as circunstâncias, a linguagem vive simultaneamente um contexto de fronteira real e imaginária, um equilíbrio precário, onde as referências passadas e o passo adiante estão em constante deslocamento. A passagem sempre está próxima, para o outro lado ou para o desespero, em um mundo acuado e desbravador, aventureiro e oprimido.

6.10 A fronteira é menor

Se a linguagem revela a diáspora, a desterritorialização dos marginalizados, ela reterritorializa, pois recupera a pluralidade e a acessibilidade que tornam estes agentes ícones *pop* da cultura brasileira. O que marca a produção de alguns autores dos anos 1970 e 1980 como os selecionados é a situação de fronteira: entre ambição de criador e as concretizações no campo, entre ser escritor profissional e trabalhar para escrever.

Na correspondência de Caio, um enunciado síntese está presente em carta de 1983 a Jacqueline Cantore:

Guriãã, não tô muito trilegal, s'as? Nada de grave: aquela gripe que me bateu forte na ponte-aérea de volta. Na terça à noite ainda tive forças para ir à Sônia. Conheci lá um casal lindo, M. e A. — ele, executivo, ela, militante do PDT— ela de Oxóssi, ele de Oxalá, Oxum e Ogum, Leo ascendente Aquário. Na quarta, me

senti supercoitado fiquei de cama quase o dia todo, não podia respirar direito, entupidíssimo. Claro que puxei meu chicotinho de vison aquele da Fiorucci) e dê-lhe: oh-o-que-estou-fazendo-da-minha-vida-sozinho-e-abandonado-num-hotel-talvez-com-uma-pneumonia-dupla-como-é-que-vim-parar-aqui-se-morrer-asfixiado-durante-a-noite-só-vão-descobrir-daqui-a-um-mês-porque-ninguém-vai-se-importar-etc-etc-etc. Lá pelas cinco, peguei a saia larga e o tamancão e desci a ladeira até o comércio. Comprei um vidro de mel (descobri um natural aqui perto), um xarope de limão bravo, comprei dez mil aspirinas. Ontem fez uma manhã linda. Apanhei horrores de sol na piscina, o verde da tez vai esmaecendo. Tenho feito muita ginástica e yoga (MORICONI, 2002, p 44-45).

Nos dois conjuntos de cartas selecionados, assim como nas produções e profissões dos dois agentes, termos e sintagmas em várias línguas andam lado a lado com o português e seus vários registros (no presente caso, o portu-alegrês⁶⁹), sem estranheza, num território linguístico que não é incomum, mas que antes não estava consolidado, por exemplo, na linguagem literária, marginalizado ou desprezado pelos críticos. Não se trata de dialeto, mas de uma força dialetal que acentua e caracteriza o movimento no campo. Entre os capitais culturais do tropicalismo, a presença de uma literatura de tom testemunhal de verdade e de denúncia e a grande literatura de Drummond e Machado, é nesta fronteira que a literatura menor de escritores como Caio e Leminski encontra-se, pontilhando a margem no campo, constituindo contraste. Trata-se de um território até então desconhecido de nossa literatura. Uma geração de escritores que publicaram ao longo da década de 1970, sob as condições de pífias distribuições ou de pagar por edições de autor, com textos que construíram um lugar de enunciação com capitais específicos, nunca antes conjugados.

6.11 Um exercício político-social

Os enunciados das cartas afirmam uma literatura e refletem, na própria escritura da correspondência, elementos dessa literatura, o que não deixa de ser uma manifestação política, no momento em que os enunciados mesmos das cartas são sugestões e reivindicações para uma outra concepção de literatura. No mercado editorial, o marginal reflete-se nas publicações, quando não em edições de autor – em lotes de 300 exemplares, verdadeiros brindes, como 40 clicks de Leminski (BONVICINO, 1999, p. 59) –, de frágil distribuição ou segmentadas em coleções específicas, destinadas para um público jovem.

⁶⁹ Conforme entendido por Luis Augusto Fischer em *Dicionário de portu-alegrês* (2010).

A inserção no mercado editorial – e também, no caso de Leminski, o fato de ter suas canções gravadas – era fundamental para a consolidação no campo. De certo modo, não se tratava de uma transformação social pela linguagem, mas a diversidade de concepções de mundo presentes nessa geração que é um dado da dispersão dos agentes, da diáspora, da desagregação. Pensar que agentes como Leminski e Caio estavam atrás de coerência, harmonia e simetria, de que isso era representativo para definir o que é boa e má literatura, é não considerar o que o marginal tem de dissidente nas suas diversas representações.

O conflito vivido pelo “grupo” sem poder no campo não leva a um processo de conscientização, mas persiste na sua multiplicidade, sendo gerado pela soma de casos individuais. A inquietude tensionada nasce desse estado não resolvido, não apaziguado, não tangenciável, sem presente (pois não gostaria de ficar onde está – troca-se de editora, mostram-se canções, fazem-se traduções, fala-se com editoras, repassam-se livros) e sem futuro (pois não se sabe onde se enquadraria nem se é “enquadrável”). As edições de autor, por vezes distribuídas de mão em mão, e as feitas em pequenas editoras, de má distribuição, representam a busca por visualização no campo. Porém, não há um desejo de marginalização, o fetiche do marginal, uma auto-exclusão para ser “do contra”, a negação pura e simples do que havia e, com este *habitus*, filiar-se a diversos nomes da literatura mundial – como apresenta Augusto de Campos em introdução ao livro *Margem da margem*:

Dessa margem da margem partem vozes insólitas capazes de perturbar a toada e o coro monótonos ouvidos à passagem dos autores mais acomodaticios e mais digeríveis. Se estes são inevitáveis e dão o tom geral da era, de algumas vozes dissonantes, minoritárias, pode provir, subitamente, uma luminosidade inadvertida que desbanalize o som, vare o marasmo e sacuda o tediário cotidiano (CAMPOS, 1989, p. 9).

Os agentes selecionados, diferentemente, constituem um espaço no campo que não existia. Aproveitando-se do crescimento do mercado para sedimentar-se, filiam-se com outros agentes, mais antigos. Estes são referências iniciais, pontos de partida da enunciação, anterior ao deslocamento. Deles partem, ampliando as referências, diversificando os capitais culturais, adicionando elementos antes inexistentes no campo literário brasileiro.

As cartas são como amplificadores de um estado de incerteza geracional, parte literária das injustiças e transformações do mundo. Edificados pela crítica como personagens de seus poemas e narrativas, mártires e heróis malditos, os agentes vão em outra direção. Anti-heróis de uma geração oprimida e silenciada, são vozes de rebeldia contra a ditadura no momento mesmo em que não se opõem a esta – quando não problematizam a censura, por exemplo. No instante a instante pela busca por espaço, persistem, não explicitando esta “resistência” literalmente, mas na produção literária.

Ao entrelaçar aspectos temáticos e formais avessos do político, a literatura de Leminski e Caio enreda-se na sua instabilidade, na errância do seu caminho, materializando uma produção equilibrada na linha difusa do entrelugar. Uma literatura menor com distintos modos de uso da língua maior, entremeando-se entre esta e tudo que não fazia parte desta. Ao salientar o caráter intervalar da produção dos anos 1970 e 1980, problematiza-se os traços de “maldição” do marginal úteis para o arquivamento – como, no caso de Hollanda, o excesso, o desbunde, a rebeldia, a resistência, o descompromisso, a função social, entre outros –, ao mesmo tempo em que se coloca em suspenso o procedimento de hierarquização da produção – entre boa e má, recorrente nos primeiros textos de Süsskind.

6.12 Diversidade, diversificação e transição menor

A inovação deste discurso literário está na sua diversidade, velocidade e potência com as coisas, com os fatos, com as pessoas, com o tempo. A pessoalidade da palavra de Leminski e Caio decorre de suas respectivas integrações com os objetos – ou seja, a sua necessidade mesmo de escrever. Trata-se de um discurso exterior, despudorado, objetivo do umbigo que reflete o coletivo, possuindo uma disposição de linguagem oprimida do grupo na diáspora do campo literário, próprio de uma literatura menor.

A narrativa que surgia, equidistante da literatura verdade e da grande literatura, “não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia”. Não há tempo para o retrato de façanhas ou heróis. Há, sim, espaço tanto para a profusão de *Catatau* e para os aspectos visuais e trocadilhosos de *Caprichos & relaxos* como para a crueza lírica e perversa de *Ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá* e *Morangos mofados*. A associação entre escritor e escritura é o ponto de

transição, de deslocamento, onde há a cisão de determinados *locus* enunciativos (difusos e inexpressivos no campo literário) para um novo lugar. Este movimento é o fundamento de uma literatura menor, constituindo, assim, novos paradigmas para o campo. A relação entre vida e texto culmina e potencializa-se na morte trágica dos dois autores citados, mártires do seu percurso de vida “desbundada”. Caso peguemos a noção de hagiografia de Sússekind, prisma interpretativo que parte desta associação, podemos afirmar que Ítalo Moriconi finda por “sacralizar” Caio como mártir dos anos 1970 e 1980. Na introdução ao livro de cartas, afirma que:

Assim como os poetas Cazusa e Renato Russo, que considero almas irmãs de Caio em matéria de destino e expressão artística, ele, o prosador, viu-se na contingência de ter mesclada a tarefa da criação com o drama da morte anunciada, drama num primeiro momento protagonizado exclusivamente pelos homossexuais, até então vivendo um processo intenso de liberação em nível mundial e nacional. No final do século 20, a AIDS vinculou-se à existência artística de maneira tão decisiva quanto tinha ocorrido com a tuberculose desde o início do século 19 até meados do 20 e também, em menor escala, com a própria sífilis (MORICONI, 2002, p. 13-14).

A partir dessa aproximação, gera-se uma espécie de consciência coletiva, uma ideia messiânica de literatura, algo próximo ao que Sússekind identifica por hagiografia (2010). O destino proposto pelos agentes-gurus não leva, todavia, a soluções nem resoluções.

A linguagem de Leminski e Caio é alheia aos grandes temas humanistas. O autor curitibano parte de um excesso “tipicamente” tropicalista, o qual pode ser colocado lado a lado com textos como *Mitologia do Kaos*, de Jorge Mautner e *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão. A magnitude da empreitada aproxima-se, por outro lado, da megalomania concretista. Na segunda metade dos anos 1970 e início dos 1980, porém, Leminski apresenta uma poesia cada vez mais personalizada, com a marca do *locus* enunciativo do agente, acessível e atrativa, como a publicidade e a música popular. Caio, por sua vez, passa de um romance intimista, de formação, *Limite Branco*, para uma constante incorporação de temas de sua época, em uma linguagem cada vez mais descritivamente tensa. O formato escolhido para estas modificações também é mais rápido, o conto. Ambos os autores retornaram, após consolidados no campo, a formas longas. Em 1983, Caio lança as três novelas *Triângulo das águas* e, no ano seguinte, Leminski lança o seu *Agora é que são elas*. Porém, esta volta a narrativas maiores não significa uma

evolução ou um progresso, mas apenas variantes, alternativas cabíveis – que são, por sinal, mais caras ao mercado editorial (cf. SÜSSEKIND, 2002, p. 270-271).

A definição de uma “literatura em trânsito”, conforme conceito de Sússekind, em que a produção de uma geração seria modificada devido à abertura política, não se sustenta. O trânsito dos agentes e de sua produção é outro, no campo literário, e trata-se de uma condição. O entrelugar do marginal no campo, equilibrista entre a Literatura e o não-literário, é um devir que não pode ser identificado ou avaliado por estes pontos de contato, locais de conurbação, mas no *continuum* que é a sua trajetória e sua produção. Há um fluxo, uma transação, instável e imbatível, marcados pela pluralidade. Leminski e Caio representam esse processo de marginalização, sendo a linguagem como que uma erupção rigorosa dos estados da alma, como os enunciados dos malvistas (pois “malditos”) pelos bons costumes da grande literatura. Trata-se de uma linguagem sem raiz, sem o *habitus* do trabalho no campo de um escritor como conhecido até então – o mecenato familiar, o serviço público ou um emprego paralelo que elegeisse como critério o ordenado (e não a possibilidade de trabalhar com a “palavra”, com “criação”). Essa linguagem desenraizada das referências como então conhecidas, linguagem que se dispersa entre uma produção que se opõe a uma voz social e o capital simbólico do agente, entre referências modernas e nomes simultaneamente consolidados e marginalizados da literatura brasileira, finda por conferir solidez aos discursos dos agentes. Já estes, por uma outra concepção do fazer literário, fogem dos empregos comuns destinados ao escritor. Com o objetivo de serem profissionais, condenam-se ao trânsito empregatício e ao trabalho com a palavra, o que modifica o seu discurso, uma vez que seu código linguístico diversifica-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escritura deste trabalho surgiu como um problema: como fazer a leitura da geração dos anos 1970 e 1980? Tendo construído toda uma trajetória de leitura, na qual autores como Reinaldo Moraes, Ledusha, Caio Fernando Abreu, Paulo Leminski, Chico Alvim e Ana Cristina César eram referência – sobretudo, pelo consumo das edições da editora Brasiliense e L&PM da década de 1980 –, perturbava-me analisá-los a partir do prisma simplista do “desbunde”, da “literatura verdade” e da “literatura testemunhal”. Confesso que ficava constrangido em ler orelhas e contracapas de seus livros, pois identificava, invariavelmente, o *locus* enunciativo de onde advinham os enunciados, sempre louvando este desbunde, sacralizando a irreverência, pontuando, quando possível, dados da vida dos autores e os relacionando simploriamente aos textos.

Ao acesar a crítica sobre estes escritores, constatei que Heloísa Buarque de Hollanda é a crítica que ressalta e valoriza os conceitos acima citados, institucionalizando a produção dos anos 1970 e 1980 como marginal. Já Süsskind encabeça um questionamento à produção desse período, desqualificando atribuições como o tom leve, a “falta” de rigor, o imediatismo do fazer poético, a ligação entre elementos da cultura *pop* e formatos da publicidade. A disputa dicotômica cansava-me. Além disso, análises como as de Candido e Schwarz, mesmo instigantes, não eram suficientes para dar conta do baque quando da leitura dessa geração de escritores. Escolhi, então, de maneira imprudente, o tema (discutir a literatura dos anos 1970 e 1980) antes do objeto (os livros para análise).

Tendo já lido os livros de Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu havia algum tempo, decidi intentar uma hermenêutica comparatista pela análise das cartas, objeto entendido, conforme o senso comum, como as palavras dos pensamentos dos agentes transcritas, a verdade sobre a vida de alguém – o que implica, de certo modo, na vinculação entre correspondência e biografia, abordagem que não me interessava. Logo, a escolha do objeto foi, em si, um *puzzle* que constitui uma metonímia do problema ao qual estava prestes a enfrentar.

O aporte teórico de *arquivo* possibilitou-me uma leitura problematizadora das cartas, identificando ali não um documento, mas sistemas de enunciados, que se estabelecem como tal a partir da relação entre si. A utilização dos conceitos de campo literário, *habitus* e os capitais econômicos, sociais, simbólicos e culturais, por sua vez, possibilitaram-me a descrição do campo, reescrevendo seus personagens. Deste modo, a discussão estabelecida passou do binômio arte/vida para ampliar-se na produção e recepção de uma geração de escritores, discutindo não só o que escreviam, mas como escreviam, quando escreviam e a quais valores as publicações destes autores estavam vinculadas. Em relação à recepção, o que seria apenas um levantamento bibliográfico de textos críticos que abordam a produção do período, ao ser lida do ponto de vista dos conceitos de arquivo de Foucault e Derrida, também ganhou uma nova dimensão, pois atingiu o debate da inserção dos autores selecionados no campo literário. O agente no campo lida com outros agentes e com outros capitais além dos seus, e os críticos não só são agentes importantes no campo literário como também são criadores ou ratificadores de capitais culturais. Deste modo, o que era para ser uma simples revisão bibliográfica ganhou relevância graças ao aporte teórico, o qual permite a identificação de agentes, filiações e conceitos que revestem determinadas posições. De um lado, há Antônio Candido, de afirmações paradigmáticas quanto às produções da década de 1970, e Roberto Schwarz, de juízos de valor revestidos pelo debate cultural do momento e de análises pontuais referentes a agentes específicos. De outro, temos Silviano Santiago, que abre o debate da pós-modernidade sobre o período; e Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Süssekind, as quais, cada uma a sua maneira, contribuíram para a institucionalização do termo literatura marginal e de uma prática de estudos sobre a denominada “geração do sufoco”.

As cartas selecionadas foram aquelas que permitiam entrever, no cruzamento de seus enunciados, agentes, disputas, referências, filiações estéticas, concepções de literatura, relação com a censura, ambições literárias, publicações e relações com as editoras e com a imprensa nanica. Traça-se, assim, de um caminho, um movimento dos agentes Leminski e Caio no campo literário. As divergências com algumas posturas dos poetas concretistas e, sobretudo, a necessidade de cortar o cordão umbilical do grupo ficam explícitas nas elucubrações sobre *Catatau* – o qual apresenta, simultaneamente, um modelo de publicação semelhante ao realizado pelos concretistas, baseado no impacto, e um texto com nítidos traços tropicalistas. A correspondência ainda permite reconstruir uma série de

filiações no campo literário, como as com os músicos-poetas tropicalistas Caetano Veloso, Jorge Mautner e Gilberto Gil, o que pode ser relacionado, assim como o entendimento do trabalho de publicitário, por uma dicção poética mais “popular” e menos “vanguardista”.

Nas cartas de Caio Fernando Abreu, os enunciados mostram o percurso de um agente no campo que se dissocia de determinados agentes para filiar-se a outros, o que é exemplificado na discordância em assinar o “Manifesto neo-realista”, baseado numa proposta estética em dissonância com os textos do autor gaúcho. Por outro lado, são relevantes a sua filiação com Hilda Hilst e a idolatria por Clarice Lispector, onde não só o texto é valorizado, mas a relação mesma entre vivência e escritura. Por fim, a conexão deste aspecto valorativo na produção da autora de *Perto do coração selvagem* com uma geração de escritores e compositores que associaram vida e obra, como os artistas tropicalistas e a geração *beatnik*, somado a capitais culturais ligados a astrologia e a religiões afro-descendentes, configuram um exemplo de agente híbrido, sincrético, cuja produção literária acaba representando.

Com estes dados, o que se configurou a minha frente foi uma visada ampla, aérea, à la Franco Moretti em textos como *A literatura vista de longe* (2008). Obviamente não se trata de um estudo quantitativo como a empreitada de Moretti, mas, sim, qualitativo, que vai de enunciado a enunciado e tenta contornar digressões e análises condizentes com o tamanho de uma dissertação. Intentou-se fazer, assim, uma cartografia às avessas, sem mapas, tendo Moretti funcionado mais como estopim que como molde.

Nesse jogo que foi a descrição dos sistemas dos enunciados, participaram tanto os destinatários Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski e os críticos citados como textos de escritores da época, estudos de outros críticos, como Miceli e Wisnik, o que possibilitou contextualizações do panorama literário ou musical – anteriores ou posteriores ao recorte proposto. As aparentes digressões acabaram sendo como pontos de contorno do mapa, posicionando o lugar dos agentes envolvidos e o trânsito dos capitais culturais, sociais, econômicos e simbólicos. O resultado foi, de um lado, um mapa com a presença de um *habitus* marcado pela pluralidade e formado da junção desarmônica de diversos capitais e, de outro, textos que efetivaram isso no plano linguístico, deslocando fundamentação teórica, agentes, críticos, textos representativos e/ou exemplificativos, capitais culturais e dados históricos.

Os dois agentes selecionados, mesmo nunca tendo interagido no campo, partilham desse *habitus* incomum até então, que explora outras referências diferentes das canônicas, que busca profissionalizar-se como escritor. Isso fez com que respondessem de maneiras próximas às mesmas conjecturas históricas e econômicas (como quanto à censura durante a década de 1970 e às transformações do mercado editorial brasileiro no final dos 1970 e início dos 1980) e aos estímulos advindos dos capitais culturais (como as conquistas da tropicália e o ideário do que se chamou contracultura).

Além de transparecer os diversos sistemas de enunciados que se somam para a visualização do campo literário, o estudo pelas cartas torna tátil a dicção dos agentes, sendo audíveis referências culturais relevantes para as suas respectivas trajetórias no campo. Exemplos são a correspondência em verso de Leminski e o fluxo narrativo de Caio. Por mais que seja, para alguns, um traço metonímico insignificante, a representação, nas cartas, de uma determinada prosódia e a utilização de elementos pertinentes ao seu fazer literário corrobora para pensar-se a relação entre vida e obra, ao mesmo tempo em que desconstrói um estudo implicativo-simplista dessa associação, tendo em vista a performatividade dos enunciados.

Quanto à performatividade, é outro elemento chave nessa discussão, pois, em cartas como as destinadas a Emediato e a Trevisan, ela é também um traço metonímico do movimento dos agentes no campo: o deslocamento dá-se e visualiza-se pela modulação no discurso e a constituição e desconstituição de laços. Todavia, mais do que o objetivo de bisbilhotar evidências para a comprovação de uma tese, quis, carta a carta, mapear o jogo no campo através da variedade de configurações e análises como as que a performatividade nos permite discernir.

A abordagem das cartas e da crítica como arquivo não possuía a picuinha da censura, da denúncia, da recriminação, do descobrimento ou da sacralização. De um lado, o arquivo não é descritível em sua totalidade, ao mesmo tempo em que não é dimensionável em sua atualidade. É, sim, contornável por “fragmentos, regiões e níveis” (FOUCAULT, 2005, p. 148), sendo a soma de todos os discursos possíveis sobre o objeto escolhido, e é sobre este arquivo que o trabalho da arqueologia, tal como Foucault a compreende, deve incidir. Não se estabelece, como visto, nenhuma hierarquia de valores, mas apenas aquilo a que Foucault chama de “regularidade dos discursos”. De outro lado, esclarece que somos diferença, sendo esta a dispersão do que somos e do que fazemos,

uma razão em relação aos discursos, uma história em relação aos tempos, um “eu” em relação a outros. Quanto a este aspecto, da crítica vieram, aqui e acolá, pontos e interpretações instigantes, intuições e iluminações, conceitos e arquétipos redutores, mas não de todo descartáveis para pensar o período – assim como a contribuição das cartas, pelas quais se quis fazer ecoar a coletividade, mas sem perder de vista as especificidades dos agentes. Não ao parricídio nem à canonização, tanto de críticos como de escritores.

Com o intuito de interpretar os poucos traços do mapa e do movimento, utilizei o conceito de Deleuze e Guattari de literatura menor. A proposta foi subverter o conceito de marginal, tornando potente o que era antes redutor. Ao mesmo tempo, brincando com a ideia de *puzzle*, propus um diálogo epistemológico entre uma corrente teórica sociológica, a de Pierre Bourdieu, e uma pós-moderna, a de Deleuze e Guattari, espelhando assim, no campo epistemológico, um diálogo entre o que era possível identificar nos enunciados dos críticos selecionados e o que representava o movimento no campo de Leminski e Caio.

O conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari permitiu modificar o conceito de marginal de adjetivo de literatura para substantivo. O substantivo marginal, deste modo, pode ser visto, no momento mesmo da cristalização das imagens em movimentos dos agentes, na sua artificialidade instável. Por mais que o caminho desenhado no campo apresente uma marginalidade, aponte para um devir e estabeleça o que seria um caminho marginal e uma produção marginal no campo, o que quis salientar com a análise dessa literatura como menor é a configuração de uma estética ligada a um *habitus*, ambos transitórios, porosos, plurais. Deste modo, o menor amplifica a literatura produzida pela geração dos anos de 1970 e 1980, coletiviza os seus discursos e possibilita o contraste do caminho marginal em relação a uma literatura maior, sendo esta distinção também ilusória, visto que a simples dualidade mascara o jogo estabelecido entre as duas. Essa literatura menor localiza-se numa voz conturbada, de construção enunciativa múltipla, periférica, inabitual, de capitais econômicos ligados à comunicação (jornalismo e publicidade) e marcada pela luta por melhores condições de trabalho.

Este gesto hermenêutico é ele mesmo, ao seu modo, arquiviolítico, uma vez que classifica e territorializa uma literatura que se caracteriza, ironicamente, por um processo de desterritorialização. A confissão do ato e das respectivas consequências pode, todavia, amenizar o arquivamento proposto. De outro modo, a contribuição da proposta

interpretativa a partir de Deleuze e Guattari possibilita uma organicidade à Dissertação, no momento em que se constitui pela localização de arquiviolências, pelas suas desconstruções e pelas construções de outras, as quais podem ser pensadas ao lado das primeiras arquiviolências localizadas. Esta organicidade é importante, tendo em vista também a distância de tom e ambição de cada segmento do trabalho. Enquanto que as “Considerações iniciais” e o primeiro capítulo prescrevem o que será estudado – perguntas, métodos e respostas –, o segundo capítulo é uma leitura de textos de alguns críticos que pensaram o período (e não necessariamente os autores selecionados). Já o terceiro e o quarto são mais descritivos, enquanto que o intertexto proposto no derradeiro tem traços característicos de um ensaio.

Em relação à proposta interpretativa a partir de Deleuze e Guattari, esta problematiza (por mais paradoxal que seja) o conceito de “poesia marginal”, “literatura do desbunde” e tantos outros termos utilizados para falar da geração. Mas será que o movimento no campo dos agentes e o aporte teórico da literatura menor são suficientes para fazer a leitura de toda uma geração de escritores? Quais outros agentes teriam feito este movimento? Quais outros agentes fariam parte de uma literatura marginal tal como compreendida pelos autores de *Mil platôs*?

Acredito que, enquanto não se identificar de onde falam os autores, quais os elementos em jogo no campo, em que se caracteriza a sua marginalidade, a discussão dicotômica, baseada em julgamentos de valor, entre enquadramentos desqualificadores e definições paradoxais, invariavelmente, restringirá as possibilidades de leitura e arquivamento das obras de escritores da época. A diluição de vozes para uma cartografia foi, na medida do possível, uma tentativa de relê-los e, assim, disseminá-los.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-omega, 1977.
- _____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **Inventário do Irremediável**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. **O Ovo Apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ÂNGELO, Ivan. **A festa**. São Paulo: Vertente, 1976.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não – música popular cafona e ditadura militar**. São Paulo: Record, 2005.
- BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70 – Música popular**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BAPTISTA, Íria Catarina Queiróz; ABREU, Karen Cristina Kraemer. **A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmento mercado editorial**, s/d. Disponível em <<http://www.bocc.uff.br/pag/baptista-iria-abreu-karen-a-historia-das-revistas-no-brasil.pdf>>. Acessado em 10 de nov. 2010.
- BLINDAGEM. **Blindagem**. São Paulo: Continental, 1981. 1 disco sonoro, 12 pol.
- BOAS, Sergio Vilas. Para gostar de sonhar. In: **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus Editorial, 2003. p. 129-142.
- BONVICINO, Régis (Org.). **Envie meu dicionário – Cartas e Alguma Crítica**. São Paulo: 34, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Do nacionalismo à dependência. In: **Estudos Avançados** 23, 2009. p. 319-328. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n65/a21v2365.pdf>>. Acessado em 16 de nov. 2010.
- CAMPOS, Augusto de. **Margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Atêlier Editorial, 2009

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio de Mello. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 199 – 215.

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

CÍCERO, Antônio. **O Tropicalismo e a MPB** 2004. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb>>. Acessado dia 28 de set. 2010.

COSTA, Jorge Campos da. Lógica e Linguagem Natural nas interfaces. In: **Linguagem e cognição: relações interdisciplinares**. Porto Alegre: Edipucrs, 2009. p. 132-142.

DANTAS, Larissa de Araújo. **Espaço de visibilidade: trajetórias possíveis no campo literário brasileiro**, 2009. Disponível em <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5485>. Acessado dia 30 de set. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia**. V.3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1997.

_____. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DOSSE, François. **História do Estruturalismo – o Canto do Cisne**. Bauru: Edusc, 2009.

FISCHER, Luis Augusto. **Dicionário de portu-alegrês**. Porto alegre: L&PM, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: **Anos 70: literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Correção de rumos 1980-1983. In: GASPARI; Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito 70/80** – da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 184-263.

JACKSON, Luiz Carlos. Sociologia como ponto de vista. In: **Tempo Social** - revista de sociologia da USP, 2006. v. 18, n. 1. 267-269. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n1/30017.pdf>>. Acessado dia 30 de set. 2010.

KLICK ESCRITORES. <<http://www.klickescritores.com.br/ivanangelo/biografia.htm>>. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n1/30017.pdf>>. Acessado dia 30 de set. 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Ed. do Autor, 1975.

_____. **Carpichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Agora é que são elas**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **40 clicks**. Curitiba: Etecetera, 1990.

_____. **Vida** – Cruz e Sousa, Basho, Jesus e Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990.

_____. **Ensaio e anseios crípticos**. Curitiba: Pólo Editorial, 1997.

_____. **Anseios crípticos 2**. Curitiba: Criar, 2001

_____. **Catatau**. 3. ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

_____. **Paulo Leminski**, 2010. Curitiba: Tabloide Digital. Disponível em <<http://millarch.org/audio/paulo-leminski>>. Acessado em 15 de set. 2010.

LITRON, Fernanda Felix.. **Poesia marginal e antologia “26 poetas hoje”**: debates da crítica antes e depois de 1976. Campinas: UNICAMP, 2007. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000431124>>. Acessado em 11 de jun. 2010.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, Marco Antônio de. 2009. Edição da *Correspondência Reunida* de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. In: **Patrimônio e memória**. São Paulo: UNESP - FCLAs - CEDAP. v.4, n.2, p. 123-136, jun. 2009. Disponível: <http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v4.n2/artigos/edicao_corresp_mario_andrade.pdf>. Acesso: 11 de jun. 2010.

MORAES, Reinaldo. **Tanto faz**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MORAÑA, Mabel. **El boom del subalterno**, 1998. Disponível em <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/Mabel.htm>>. Acessado em 15 de nov. 2010.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélogo, 2008.

MORICONI, Ítalo (Org). **Cartas - Caio Fernando Abreu**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NESTROVSKI, Arthur. **As sutilezas do crítico**, 1999. Disponível em <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_29.htm>. Acessado em 09 de set. 2010.

NETO, Miguel Sanches. Vampiro, mas nem tanto, 2010. In: **Bravo!** Disponível em <<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/vampiro-nem-tanto-601014.shtml>>. Acessado em 09 de dez. 2010.

PASQUIM. **Histórias de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro**. Rio De Janeiro: Codecri, 1977.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70**. Rio de Janeiro: Mec/funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Patrulhas ideológicas marca reg.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RADICE, de M. L.; RAVERAM, Lidia. **Porcos com Asas**. São Paulo: Brasiliense, 1981

RAMA, Ángel. **El Boom en Perspectiva** - La crítica de la cultura en America Latina. Biblioteca Ayacucho, s/d. p. 266 - 306. Disponível em <http://www.surdina.com/critica.php>. Acessado em 10 de nov. 2010.

REBUZZI, Sollange. As cartas-poemas de Paulo Leminski: um poeta e seu hibridismo. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Org.). **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 257-270.

RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ROLLEMBERG, Marcello Chami. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXI, 2008, Natal. **Anais eletrônicos**. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf>>. Acessado em 1 de nov. 2010.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa** - ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Uma Literatura nos Trópicos**, São Paulo, Perspectiva, 2000.

_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O Cosmopolitismo do pobre**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARLO, Beatriz, **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Em torno a um romance enfeitado**, 1989. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio21.htm>>. Acessado em 1 de nov. 2010.

SCHÜLER, Donaldo. Donaldo Schüler, s/d. Entrevistador: Marco Vasques. São Paulo: Sibila. Disponível em <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1156-donaldo-schueler->. Acessado em 1 de jun. 2010.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de Família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Filosofia em formação. In: **Novos Estudos CEBRAP**, 1994. p. 238-242. Disponível em <<http://www.surdina.com/critica.php>>. Acessado em 4 de nov. 2010.

_____. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Tira-dúvidas com Roberto Schwarz**, 2000. Entrevistador: Afonso Fávero, Airtton Paschoa, Francisco Mariutti e Marcos Falleiros. São Paulo: Novos Estudos Cebrap. Disponível em <<http://novosestudios.uol.com.br/indice/indice.asp?idEdicao=92#928>>. Acessado em 4 de nov. 2010.

_____. **O país do elefante**, 2002. São Paulo: FSP – MAIS! Disponível em <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_25.htm>. Acessado em 4 de nov. 2010.

_____. **Roberto Schwarz: Um crítico na periferia do capitalismo**, 2004. Entrevistador: Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. São Paulo: Pesquisa Fapesp. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=2452&bd=1&pg=1&lg=>>>. Acessado em 4 de nov. 2010.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SPALDING, Marcelo. Roberto Schwarz e o pobre na literatura brasileira. In: **Línguas & Letras** – Dossiê: linguagem, literatura e pensamento dialético, Porto Alegre, vol. . nº 13 2º sem. 2006. p. 23-34. Disponível em <http://www.unioeste.br/cursos/cascavel/letras/revista/edicao_atual/LinguasLetras_ini_7_n13_02_RobertoSchwarz.pdf>. Acessado em 1 de nov. 2010.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual Romance?** São Paulo: Achimé, 1984.

_____. **A voz e a série**. Belo Horizonte: Sette Letras, 1998.

_____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. **Até segunda ordem não me risque nada**. Belo Horizonte: Sette Letras, 2007.

_____. Hagiografias. In: **Inimigo rumor 20**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 29-65.

VAZ, Toninho. **O bandido que sabia latim**. São Paulo: Record, 2001.

VELHO, Antônio de Britto. **Um estudo – arqueologia provincial fantástica**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

VELOSO, Caetano. **Outras palavras**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. 1 disco sonoro, estéreo, 12 pol.

WILLER, Cláudio Jorge. Beats & Rebelião. In: Bivar, Antônio et al. **Alma beat** – ensaios sobre a geração beat. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 29-58

_____. **Um obscuro encanto:** gnose, gnosticismo e a poesia moderna. São Paulo: USP, 2007, p. 407. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em < http://triplov.com/willer/Tese/Claudio-Willer_tese.pdf >. Acessado em 10 de nov. 2010.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Aduino (org.). **Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 283-330.

_____. **Veneno-remédio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZOURABICHVILI. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relumbrá, 2009.

ZUMTHOR, PAUL. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUSC, 2000.

Vinicius Gonçalves Carneiro

Curriculum Vitae

Dados Pessoais

Nome Vinicius Gonçalves Carneiro

Nome em citações bibliográficas CARNEIRO, V. G.

Sexo masculino

Filiação Luiz Alberto Carneiro e Glauce Teresinha Gonçalves Carneiro

Nascimento 06/08/1982 - Porto Alegre/RS - Brasil

Carteira de Identidade 1075906915 sjs - RS - 18/02/2004

CPF 00124693008

Endereço residencial Rua Tamandaré, 655/301
Camaquã - Porto Alegre
91900-790, RS - Brasil
Telefone: 51 99876204

Endereço eletrônico e-mail para contato : vinicius.gui@gmail.com
e-mail alternativo : guicarneiro@hotmail.com

Formação Acadêmica/Titulação

- 2011** Doutorado em Lingüística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Título: Escrituras além dos movimentos em Espèces des espaces, de Georges Perec, e Galáxias, de Haroldo de Campos
Orientador: Ricardo Araújo Barberena
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Palavras-chave: Literatura brasileira, Literatura Francesa, Movimentos literários, Vanguardas
- 2009 - 2011** Mestrado em Pós Graduação em Letras.
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PUCRS, Brasil
Título: Cartas para uma literatura menor: Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu, Ano de obtenção: 2011
Orientador: Ricardo Araújo Barberena
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Palavras-chave: História da literatura, Literatura brasileira, Paulo Leminski, Caio Fernando Abreu, literatura menor, Campo Literário
Áreas do conhecimento : Letras
- 2003 - 2008** Graduação em Letras.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Título: O Abacaxi de Reinaldo Moraes e a Literatura dos Anos 80
Orientador: Gilda Neves Bittencourt

Formação complementar

- 2010 - 2010** Curso de curta duração em Romance Brasileiro Contemporâneo e a Hist. do Br..
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Literatura brasileira

- 2009 - 2009** Curso de curta duração em O fantástico na literatura brasileira.
PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PUCRS, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em Workshop Teorias literarias alternativas.
PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PUCRS, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em A literatura africana e a crítica pós-colonial..
PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PUCRS, Brasil
- 2008 - 2008** Curso de curta duração em Cours d'expression orale en français - B1.
Alliance Française, AL, França
- 2007 - 2008** Curso de curta duração em Cours de Français écrit - B1.
Alliance Française, AL, França
- Curso de curta duração incompleto(a) em Atelier de grammaire - B1.
Alliance Française, AL, França
Ano de interrupção: 2007
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em General English Course.
Great Chapel College, GCC, Grã-Bretanha
Palavras-chave: ingles
- 2006 - 2006** Extensão universitária em Frances 7 Curso Presencial.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 2006 - 2006** Extensão universitária em Frances 6 Curso Presencial.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Francês
- 2005 - 2005** Extensão universitária em Oficina de Criação Literária.
PUCRS-PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS, PUCRS, Brasil
Palavras-chave: Oficina Literária
- 2002 - 2002** Extensão universitária em Ingles 5A - NELE.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: ingles
- 2001 - 2001** Extensão universitária em INGLES 3-B NELE.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- Inglês intermediário ao avançado.
Yazigi Internexus, YAZIGI, Brasil
Ano de interrupção: 1998
Palavras-chave: Inglês

Atuação profissional

1. PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL - PUCRS

Vínculo institucional

2009 - Atual Vínculo: Aluno , Enquadramento funcional: Aluno , Carga horária: 20, Regime: Dedicção Exclusiva
Outras informações: Aluno do curso de Mestrado em Letras (Teoria da Literatura),

com bolsa do CNPq.

Atividades

2009 - Atual Projetos de pesquisa, PUCRS - Pós-Graduação em Letras
Participação em projetos:
Limiares Comparistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade

2. Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas - IBASE

Vínculo institucional

2005 - 2005 Vínculo: Pesquisador , Enquadramento funcional: pesquisa para aplicação de questionários, Regime: Parcial

3. Curso Pré Vestibular p/Alunos Carentes-Alternativa Cidadã/UFGRS - UFGRS

Vínculo institucional

2004 - 2005 Vínculo: Professor Voluntário , Enquadramento funcional: Professor Voluntário , Carga horária: 2, Regime: Parcial
Outras informações: Aulas de Literatura ministradas:1) Dependências da UFGRS no período de 03 a 12/2004 2) Colégio Julio de Castilhos período de 06/2004 a 01/2005.

Projetos

2009 - Atual Limiares Comparistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade

Descrição: Este Grupo de Pesquisa busca discutir os deslocamentos identitários de uma paisagem cultural atravessada por plurais processos de afiliação simbólica e afetiva. Nesse sentido, a última década tem se mostrado especialmente significativa no que se refere à disseminação de escrituras pontuadas por sujeitos-margem, interditados por um ser/estar em migrância e travessia. Nesse sentido, diversas obras atestam essas múltiplas confessionalidades e memorialidades do EU. Como elemento-chave nesse processo de reivindicação de uma identidade nacional descentrada, as narrativas literárias contemporâneas introduzem um arcabouço imagético que aponta para confluências identitárias inscritas num contracânone em dissonância em relação aos emblemas de uma cultura nacional unificada. Se admitirmos que essas narrativas se articulam sob uma diversidade cultural que é parte atuante nas diferentes instâncias político-simbólicas, cabe, então, levantar um outro ponto de discussão: qual é a figura de nação que emerge das representações propostas pelo texto/tecido. Poderíamos, por consequência, focalizar uma hermenêutica da errância: um deslocamento mítico-simbólico que se aproxima do porvir da própria linguagem. Há que se atentar para efetivas decorrências desse ato de recontextualizar novas concepções sobre a nossa identidade nacional. Ou seja: quais são os efeitos, em nossa agenda curricular e educacional, no caso de se assumir uma definição de nação atravessada pela desterritorialidade e pela diferença cultural?

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Mestrado acadêmico (9); Doutorado (2).

Integrantes: Vinicius Gonçalves Carneiro (Responsável).

Financiador(es):

Áreas de atuação

1. Teoria Literária

2. Literatura Brasileira
3. Revisão de Textos
4. Criação Literária
5. Tradução do Francês
6. Língua Portuguesa

Idiomas

Inglês Compreende Bem , Fala Bem, Escreve Bem, Lê Bem
Espanhol Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Pouco, Lê Bem
Francês Compreende Bem , Fala Bem, Escreve Bem, Lê Bem
Italiano Compreende Razoavelmente , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Razoavelmente
Português Compreende Bem , Fala Bem, Escreve Bem, Lê Bem

Produção em C, T& A

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

1. CARNEIRO, V. G.

Memória e subjetividade e o fim das totalidades em "A máquina do mundo", de Carlos Drummond de Andrade. *Letrônica*. , v.3, p.412 - 421, 2010.

Referências adicionais : Português. Meio de divulgação: Meio digitalHome page: [http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/7103/5747]

Artigos aceitos para publicação

1. CARNEIRO, V. G.

Memória e subjetividade e o fim das totalidades em "A máquina do mundo", de Carlos Drummond de Andrade. *Letrônica*. , 2010.

Palavras-chave: Memória, Subjetividade, Carlos Drummond de Andrade, Poesia Brasileira

Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira

Referências adicionais : Português.

Capítulos de livros publicados

1. CARNEIRO, V. G.

Anticéu In: *Contos de Oficina 34.1* ed.Porto Alegre : Bestiário, 2005, p. 181-182.

Referências adicionais : Brasil/Português. ISBN: 8598802050

2. CARNEIRO, V. G.

Primeiro Dia In: *Contos de Oficina 34.1* ed.Porto Alegre : Bestiário, 2005, p. 171-175.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso, ISBN: 8598802050

3. CARNEIRO, V. G.

Sapato Amarelo In: *Contos de Oficina 34.1* ed.Porto Alegre : Bestiário, 2005, p. 176-180.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso, ISBN: 8598802050

Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)

1. CARNEIRO, V. G.

Antônio Candido e a literatura fora do sistema pós-64 In: XXVI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul

XXVI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. , 2010.

Referências adicionais : Brasil/Português.

2. CARNEIRO, V. G.

COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA – ZONAS FRANCAS:

NOVAS TRANSAÇÕES COMPARATISTAS In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA – ZONAS FRANCAS: NOVAS TRANSAÇÕES COMPARATISTAS, 2010, Porto Alegre.

COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA – ZONAS FRANCAS: NOVAS TRANSAÇÕES COMPARATISTAS. , 2010.

Referências adicionais : Brasil/Português.

3. CARNEIRO, V. G.

Pelas cartas de Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski: a história de um esquecimento e o fetiche da marginalização In: IV Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada - Zonas francas: novas transações comparatistas, 2010, Porto Alegre.

Contingentia. , 2010.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários

4. CARNEIRO, V. G.

“A MÁQUINA DO MUNDO” E O FIM DAS TOTALIDADES: UMA LEITURA In: IX Semana de Letras: Cultura e diferença, 2009, Porto Alegre.

IX Semana de Letras: Cultura e diferença. Porto Alegre: Edipucrs, 2009.

Referências adicionais : Brasil/Português.

5. CARNEIRO, V. G.

Literatura oral: uma presente antiga ausência nas histórias da literatura brasileira In: VIII Seminário Internacional de História da Literatura, 2009, Porto Alegre.

Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: , 2009.

Referências adicionais : Brasil/Português.

Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo expandido)

1. CARNEIRO, V. G.

A marginalização da literatura brasileira dos anos 70 e 80: um olhar sobre a produção e a crítica através das cartas de Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu In: V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação, 2010, Porto Alegre.

V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação. , 2010.

Referências adicionais : Brasil/Português.

Apresentação de Trabalho

1. CARNEIRO, V. G.

A marginalização da literatura brasileira dos anos 70 e 80: um olhar sobre a produção e a crítica através das cartas de Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Literatura brasileira, Caio Fernando Abreu, História da literatura, Paulo Leminski, Arquivo, Campo Literário

Áreas do conhecimento : Literatura Comparada,Literatura Brasileira

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Sala 421 CEP: 90619-900; Cidade: Porto Alegre – RS; Evento: V Mostra de Pesquisa e Pós-graduação da Pucrs; Inst.promotora/financiadora: Pucrs

2. CARNEIRO, V. G.

Antônio Candido e a literatura fora do sistema pós-64, 2010. (Seminário,Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Local: auditório irmão Elvo Clemente , sala 305, prédio 8 - Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Sala 421 CEP: 90619-900; Cidade: Porto Alegre – RS; Evento: XXVI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: Pucrs

3. CARNEIRO, V. G.

Eduardo Galeano e os poemas sobre futebol, 2010. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 - CELIN; Cidade: Porto Alegre; Evento: Som e Sentido: a voz do poeta; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

4. CARNEIRO, V. G.

Passaporte, de Fernando Bonassi - Via(língua)gem, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Literatura brasileira, Memória, Contemporaneidade, Rastro, Identidade, Transnacionalidade
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Sala 421 CEP: 90619-900; Evento: BRIC – diásporas de uma escritura [ex]cêntrica; Inst.promotora/financiadora: Pucrs

5. CARNEIRO, V. G.

Patafísica: a ciência das soluções imaginárias imaginárias e das leis que regulam as exceções, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Literatura Francesa, História da literatura, Movimentos literários, Criação literária, Teatro do Absurdo, Vanguardas

Áreas do conhecimento : Línguas Estrangeiras Modernas

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Local: auditório irmão Elvo Clemente , sala 305, prédio 8 - Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Sala 421 CEP: 90619-900; Cidade: Porto Alegre – RS; Evento: II JORNADA DE LITERATURA E IMAGINÁRIO - REPRESENTAÇÕES DO ABSURDO NA LITERATURA; Inst.promotora/financiadora: Pucrs

6. CARNEIRO, V. G.

PELAS CARTAS DE CAIO FERNANDO ABREU E PAULO LEMINSKI: A HISTÓRIA DE UM ESQUECIMENTO E O FETICHE DA MARGINALIZAÇÃO, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, Campo Literário, Arquivo, História da literatura, Literatura brasileira, Paulo Leminski, Poesia Brasileira

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Av. Bento Gonçalves, 9500 - São José/Agronomia - Campus do Vale; Cidade: Porto Alegre – RS; Evento: IV Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada - ZONAS FRANCAS: NOVAS TRANSAÇÕES COMPARATISTAS; Inst.promotora/financiadora: UFRGS - Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados (ILEA)

7. CARNEIRO, V. G.

Pelas cartas de Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski: a história de um esquecimento e o fetiche da marginalização, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Avenida Bento Gonçalves, 9500; Cidade: Porto Alegre – RS; Evento: COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA – ZONAS FRANCAS: NOVAS TRANSAÇÕES COMPARATISTAS; Inst.promotora/financiadora: Ufrgs

8. CARNEIRO, V. G.

Um olhar sobre a literatura dos anos 70 e 80 pelas cartas: casos de Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Arquivo, Caio Fernando Abreu, Campo Literário, Contemporaneidade, História da literatura, Memória, Paulo Leminski

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Sala 421 CEP: 90619-900; Cidade: Porto Alegre – RS; Evento: X Semana de Letras da PUCRS; Inst.promotora/financiadora: Pucrs

9. CARNEIRO, V. G.

Literatura oral: uma presente antiga ausência nas histórias da literatura brasileira, 2009. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português; Cidade: Porto Alegre; Evento: VIII Seminário Internacional de História da Literatura; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

10. CARNEIRO, V. G.

Paulo Leminski, 2009. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 - CELIN; Cidade: Porto Alegre; Evento: Som e Sentido: a voz do poeta; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

11. CARNEIRO, V. G.

Sem este aranha: a história de um esquecimento, 2009. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português; Cidade: Porto Alegre; Evento: A poesia modernista - 70 anos de Viagem, Cecília Meireles; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

12. CARNEIRO, V. G.

Um breve olhar sobre "Não Amarás", de Krzysztof Kieslowski, 2009. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: cinema, Contemporaneidade

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Arena do Celin - CEP: 90619-900; Cidade: Porto Alegre; Evento: O Amor na Contemporaneidade: a Fragilidade dos Laços Humanos; Inst.promotora/financiadora: Pucrs

13. CARNEIRO, V. G.

Uma leitura de 'A máquina do mundo', de Carlos Drummond de Andrade, 2009. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Cidade: Porto Alegre; Evento: IX Semana de Letras - Letras: Cultura e Diferença; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

14. CARNEIRO, V. G.

Vinícius de Moraes, 2009. (Conferência ou palestra, Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 - CELIN; Cidade: Porto Alegre; Evento: Som e Sentido: a voz do poeta; Inst.promotora/financiadora: PUCRS

15. CARNEIRO, V. G.

Caio Fernando Abreu e a Gênese do Texto Através dos Manuscritos, 2004. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Oficina Literária, Letras, Oficina de Criação Literária Pós PUCRS

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: UFRGS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XVI Salão de Iniciação Científica+XIII Feira-Pró-Reitoria de Pesquisa/PROPESQ na UFRGS; Inst.promotora/financiadora: UFRGS

16. CARNEIRO, V. G.

Caio: o poeta, 2004. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Instituto Goethe; Cidade: Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: UFRGS

Demais produções bibliográficas

1. CARNEIRO, V. G.

Observatório Franco-Brasileiro das cidades de periferia - Blog., 2009. (Outro, Tradução)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Hipertexto/ Home page: http://ofbvp.over-blog.org/pages/Presentation_Apresentacao-1503926.html

2. CARNEIRO, V. G.

Agregação de Suprimentos de Água e Esgotos., 2008. (Outro, Tradução)

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Eventos

Participação em eventos

1. Apresentação Oral no(a) **X Semana de Letras da PUCRS**, 2010. (Outra)

A literatura brasileira dos anos 70 e 80: entre a produção e a crítica.

2. Apresentação Oral no(a) **II JORNADA DE LITERATURA E IMAGINÁRIO - REPRESENTAÇÕES DO ABSURDO NA LITERATURA**, 2010. (Outra)

Alfred Jarry e a Patafísica – a ciência das soluções imaginárias.

3. Apresentação Oral no(a) **XXVI SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA E XXVI SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL**, 2010. (Seminário)

Antônio Candido e a literatura fora do sistema pós-64.

4. Apresentação Oral no(a) **COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA – ZONAS FRANCAS: NOVAS TRANSAÇÕES COMPARATISTAS**, 2010. (Outra)

Pelas cartas de Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski: a história de um esquecimento e o fetiche da marginalização.

5. **I Ciclo de Conferências do DIF – Foucault e Deleuze**, 2010. (Outra)

6. Apresentação Oral no(a) **VIII Seminário Internacional de História da Literatura**, 2009. (Seminário)

Literatura oral: uma presente antiga ausência nas histórias da literatura brasileira.

7. Apresentação Oral no(a) **A poesia modernista - 70 anos de Viagem**, Cecília Meireles, 2009.

(Outra)

Sem este aranha: a história de um esquecimento.

8. Apresentação Oral no(a) **IX Semana de Letras - Letras: Cultura e Diferença**, 2009. (Outra)
Uma leitura de 'A máquina do mundo', de Carlos Drummond de Andrade.
9. **O Duplo na Literatura - 200 anos de Nicolai Gogol e Edgar Allan Poe - "História de homens sem sombra: Adalberto Von Chamisso e Hans Christian Andersen"**, 2009. (Outra)
10. **I Jornada de Literatura e Imaginário**, 2009. (Outra)
11. **O Pensamento Francês e a Cultura Brasileira - mesa-redonda do dia 26 de agosto de 2009**, 2009. (Outra)
12. **O Pensamento Francês e a Cultura Brasileira - mesa-redonda do dia 20 de maio de 2009**, 2009. (Outra)
13. **A presença Francesa no Modernismo Brasileiro**, 2009. (Outra)
14. **IX Semana de Letras/PUCRS**, 2009. (Outra)
15. **Aula Inaugural da Faculdade de Letras/PUCRS - Relações Culturais e Literárias entre França e Brasil**, 2009. (Outra)
16. **O Duplo na Literatura - 200 anos de Nicolai Gogol e Edgar Allan Poe - O duplo nos contos de Nicolai Gogol**, 2009. (Outra)
17. **Jornadas internacionais de Critica Genética**, 2009. (Outra)
18. **Colóquio Internacional-Brasil Canadá-Imaginários Coletivos e Mobilidades (Trans)Culturais**, 2008. (Encontro)
19. Apresentação Oral no(a) **XVI Salao de Iniciação Científica+XIII Feira-Pró-Reitoria de Pesquisa/PROPESQ na UFRGS**, 2004. (Outra)
CAIO FERNANDO ABREU e a Genêse do Texto Através dos Manuscritos.
20. **IX Simpósio de História Antiga e II Encontro Nac do GT História Antiga/ANPUH/UFRGS**, 2004. (Simpósio)
21. **II Fórum Mundial de Educação 2003-FACED/UFRGS**, 2003. (Encontro)
22. **Seminário 'DONALDO E OS GREGOS'-PUCRS-Programa de Pós Graduação Filosofia**, 2002. (Seminário)
23. **1ª Jornada Latino-americanos-PPG em Historia UFGRS e GT Fronteiras Americanas**, 2001. (Encontro)

Organização de evento

1. CARNEIRO, V. G., BARBERENA, R.

BRIC – diásporas de uma escritura [ex]cêntrica, 2010. (Outro, Organização de evento)

Referências adicionais : Brasil/Português.

2. CARNEIRO, V. G., MELLO, Ana Maria Lisboa de, CASTRO, Emanuel Vladimir, BARBERENA, R., CASTRO, Tania, JACOBY, Sissa

I Ciclo de Literatura Estrangeira Literatura Russa – Cem anos sem Lev Tolstoi (1828-1910), 2010. (Outro, Organização de evento)

Referências adicionais : Brasil/Português.

3. BARBERENA, R., CARNEIRO, V. G.
O Amor na Contemporaneidade: a Fragilidade dos Laços Humanos, 2009. (Outro, Organização de evento)

Referências adicionais : Brasil/Português.

4. BARBERENA, R., CARNEIRO, V. G.
Som e Sentido: a voz do poeta, 2009. (Outro, Organização de evento)

Referências adicionais : Brasil/Português.

Totais de produção

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódico.....	1
Artigos aceitos para publicação.....	1
Capítulos de livros publicados.....	3
Trabalhos publicados em anais de eventos.....	6
Apresentações de Trabalhos (Comunicação).....	12
Apresentações de Trabalhos (Conferência ou palestra).....	3
Apresentações de Trabalhos (Seminário).....	1
Traduções (Outros).....	2

Eventos

Participações em eventos (seminário).....	3
Participações em eventos (simpósio).....	1
Participações em eventos (encontro).....	3
Participações em eventos (outra).....	16
Organização de evento (outro).....	4