CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
BÁRBARA DE CARVALHO DELMONTE CAVALIERE E REZENDE

DO TEXTO AO TÊXTIL: LITERATURA, LINGUAGENS E MODA

Juiz de Fora
2015

BÁRBARA DE CARVALHO DELMONTE CAVALIERE E REZENDE

DO TEXTO AO TÊXTIL: LITERATURA, LINGUAGENS E MODA

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora como requisito para a conclusão do Programa de Mestrado em Letras: Literatura Brasileira.

Orientadora: Profª. Drª. Juliana Gervason Defilippo.
Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: Tradição e Ruptura

Juiz de Fora
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – CES/JF

Rezende, Bárbara de Carvalho Delmonte Cavalieri e
Do texto ao têxtil: literatura, linguagens e moda-/ Bárbara de Carvalho Delmonte Cavalieri e Rezende – 2015.
100 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.
Bibliografia: f. 96-100

1. Literatura de cordel. 2. Poesia marginal. 3. Moda. I. Centro de Ensino Superior. II. Titulo.

CDD 398.5

FOLHA DE APROVAÇÃO

REZENDE, Bárbara de Carvalho Delmonte Cavaliere e. Do texto ao têxtil: Literatura, Linguagens e Moda. Trabalho de Dissertação apresentada como requisito parcial à conclusão do curso de Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada no 1° semestre de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Juliana Gervason Defilippo
Orientador

Prof. Dr. Afonso Celso Carvalho Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rodrigo Fialho Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Examinado (a) em: 31/08/2015.

Àquele presente em todas as horas, boas ou ruins, com seu constante incentivo. Este trabalho é fruto também dos seus esforços, Rafael.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos cordelistas, aos marginais, aos cultivadores de novas tradições por ousarem escrever não apenas nas entrelinhas, mas nas fronteiras, gerando a noção de culturas intercambiáveis, que vão além das margens, transbordando-as.

Agradeço-lhes por deixarem tão rico material não à espera de estudo, mas a espreita da legitimação.

Às noites em claro que me permitiram um raso mergulho na vastidão cultural de nosso país.

Às pessoas especiais em minha vida: Rafael, meu marido, companheiro e encorajador de todas as horas, Iêda, minha mãe, que nunca duvidou de minha capacidade, e Camila e Bruno, que estiveram presentes mesmo quando eu não pude estar.

Com carinho e certa de possíveis novos encontros, à minha orientadora, professora Doutora Juliana Gervason Defilippo, que divide comigo o interesse nas relações existentes entre Literatura e Moda.

A força não provém da capacidade física.
Provém de uma vontade indomável.
Mahatma Gandhi

RESUMO

REZENDE, Bárbara de Carvalho Delmonte Cavaliere e. **Do texto ao têxtil: Literatura, Linguagens e Moda**. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

A partir da investigação de diferentes suportes como formas de divulgação de conhecimento, a presente pesquisa busca relacionar a literatura de cordel, a poesia marginal da geração-mimeógrafo e as camisetas outdoor como produtos culturais da sociedade. Para isso, reflete sobre suas tradições e rupturas através do tempo, apontando similaridades e contribuições para a identidade cultural do meio no qual estão inseridas. Analisa, ainda, as diferentes categorizações pelas quais passa a cultura, descrevendo as características da cultura erudita, popular e de massa. Utiliza-se, desse modo, da crítica dos estudos culturais a fim de ressaltar a importância do fazer artístico como formador de identidade cultural e reflexo comportamental de determinada época e lugar. Tal investigação propõe, então, que a cultura popular representada pela literatura de cordel é uma literatura marginal, apresentando suas semelhanças com a geração-mimeógrafo de 1970 que, por vezes, reinterpreta sua forma editorial e até mesmo sua forma rimada. Analisa, também, a camiseta como suporte midiático e suas aproximações com as literaturas marginais dos folhetos de cordel e da poesia marginal, visando identificar as permeabilidades e efemeridades existentes nos conceitos pré-definidos sobre cultura e marginalidade e reafirmando a posição da moda como linguagem.

Palavras-chave: Literatura de Cordel. Geração-mimeógrafo. Camisetas. Folkcomunicação

ABSTRACT

RESENDE, Bárbara de Carvalho Delmonte Cavaliere e. **From text to textile: Literature, Languages and Fashion.** 100 f. Thesis (Master of Literature). Centro de Ensino Superior de Juiz de For a, Juiz de For a, 2015.

Based on different tools as ways to share knowledge, the present research aims to relate cordel literature, mimeograph's generation marginal poetry and outdoor t-shirts as society's cultural products. It reflects on the traditions and ruptures through ages, pointing out similarities and contributions to the cultural identity which they belong to. Besides that, this study analyzes the different ways to classify culture, describing characteristics of classical, popular and mass culture. It uses the cultural studies criticism in order to highlight the importance of the artistic work as a way to form cultural identity and as a glance of the behavior from a certain period and place. This investigation proposes that popular culture represented by cordel literature is a marginal literature, presenting its similarities with the 1970's mimeograph generation which sometimes reinterprets its editorial form and even its rhymed form. It also analyzes the t-shirt as a media support and its proximity to the flayers of cordel and marginal poetry of marginal literature, aiming to identify permeability and ephemera presenting at pre-defined concepts about culture and marginality, and reaffirming fashion as a language.

Key-words: Cordel Literature. Mimeograph Generation. T-shirts. Folkcommunication.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - J. Borges, consagrado por suas xilogravuras e seus cordéis 39
FIGURA 2 - Capa e miolo do folheto de 1975 42
FIGURA 3 - Poema processo de Dailor Varela 63
FIGURA 4 - Capa da revista NAVILOUCA 65
FIGURA 5 - Capa de folheto de Bráulio Tavares: cordel típico 70
FIGURA 6 - Desfile da grife Jum Nakao em 2004 77
FIGURA 7 - Rhodia Textile Designs 79
FIGURA 8 - As listras referenciando a velocidade nas camisetas Adidas …. 81
FIGURA 9 - Camiseta irônica 85
FIGURA 10 - Camiseta estampada artesanalmente 90
FIGURA 11 - Camiseta como veículo publicitário 91

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

2 CULTURA: RELAÇÕES MULTIFACETAS 13

2.1 TRADIÇÕES E RUPTURAS NA CULTURA: RELAÇÕES ENTRE ERUDITO E POPULAR 15

2.2 A OUTRA FACE DA CULTURA: ATINGINDO AS MASSAS 20

3 ENTRE CORDÕES E MARGENS 34

3.1 CORDEL CULTURAL: O SABER POPULAR 34

3.1.1 Nem daqui, nem de lá: Tradição e ruptura na literatura de cordel 38

3.1.2 Andanças do estilo: O cordel no sudeste 45

3.1.3 Pelejas virtuais e outras encenações midiáticas do cordel 46

3.2 LEITURAS MARGINAIS E A GERAÇÃO MIMEÓGRAFO 52

4 A MODA FALA: LINGUAGENS DO VESTIR 72

4.1 MODA, ARTE E LINGUAGEM: A EXPRESSÃO ATRAVÉS DA IMPRESSÃO 76

4.2 A CAMISETA OUTDOOR: INTERFACE PARA LEITURA 83

CONSIDERAÇÕES FINAIS 93

REFERÊNCIAS 96

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca relacionar os elementos de produção e divulgação da literatura de cordel, assim como da poesia marginal (conhecida como geração mimeógrafo) e das camisetas *outdoor*, confeccionadas e difundidas na década de 1970.

A análise investiga os traços sociológicos responsáveis pela instauração de uma produção artesanal nas três formas de linguagem distintas, que têm em comum o baixo custo, tornando o acesso a elas facilitado. No caso dos folhetos de cordel, discutiremos a importância da xilogravura e os traços de cultura popular enraizados nesse tipo de literatura. Quanto às poesias marginais, analisaremos como a forma precária de impressão, por meio da tecnologia acessível do mimeógrafo, foi uma maneira de insurgir-se contra a supremacia das editoras, sendo, por isso, considerada às margens das escolas literárias. Por fim, analisaremos como as mensagens impressas, por vezes artesanalmente, nas estampas das camisetas da década de 1970, configuraram-se, também, como uma forma de libertação na divulgação de ideais.

O objetivo do estudo é, portanto, discutir, comparando o processo de produção do livro de cordel, da poesia marginal da década de 1970 e das camisetas-*outdoor*, a relação de interação entre a cultura popular, urbana e de consumo na sociedade contemporânea. Para isso, será descrito o processo artesanal de produção do livro de cordel e da poesia marginal, analisando o consumo dos livros de cordel no campo da cultura popular e da poesia marginal na cultura urbana. Além disso, será discutida, a partir da xilogravura do livro de cordel e dos livros de poesia marginal, a importância da imagem.

Esta dissertação propõe investigar as similitudes e aportes existentes na utilização de imagens pela literatura de cordel e pela estamparia têxtil na transmissão de conhecimento e na sua compreensão como linguagem da cultura popular e urbana. Desse modo, necessário se faz analisar folhetos de cordel e estampas de camisetas que utilizam desenhos ou fotografias como forma de comunicação, a fim de demonstrar que, de maneira singular, as imagens transferem saberes de forma rápida e eficaz a diversos públicos, permitindo, assim, questionamentos acerca de elementos de nossa sociedade.

Cabe destacar que a utilização de imagens, vinculadas a outras formas de expressão, como a literatura e a moda, podem enriquecer a cultura popular. Ao refletir sobre elas, pode-se evidenciar reflexos sociais e elementos de caráter histórico/regionais nessas mídias.

Tal pesquisa divide-se em cinco capítulos nos quais encontraremos apontamentos que nos auxiliarão a perceber as relações existentes entre literatura, moda, linguagens e produção de identidade sociocultural.

No próximo capítulo, utilizamo-nos das pesquisas realizadas por Maria Elisa Cevasco, Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, visando elucidar a importância dos Estudos Culturais para esta pesquisa. Em sequência, tratamos das relações existentes entre as diversas formas de cultura e analisamos como a cultura erudita e a popular apresentam elementos permeáveis que, contemporaneamente, tornam quase impossível sua classificação de maneira canônica. Para isso, embasamo-nos nas propostas de Diana Crane (2011), Especialista em Sociologia da Cultura, Artes e Mídia, a respeito da cultura na pós-modernidade, Néstor Gárcia Canclini, antropólogo argentino, sobre a cultura popular, além de alguns apontamentos de Mikhail Bakhtin, filósofo e pensador russo, referentes à “filosofia do riso” e ao olhar carnavalesco do mundo por meio da cultura popular.

Nesta seção também é abordada a cultura de massa, relativizando sua existência nas sociedades industriais, e a forma pelas quais os seus modos de comunicação e produção podem interferir nas informações divulgadas, mobilizando, para isso, os ensinamentos do filósofo italiano Umberto Eco.

A terceira seção investiga a questão das literaturas classificadas como marginais. Caracterizando a literatura de cordel não apenas como cultura popular, mas como um meio de grande importância para a divulgação de informações, além de formador da identidade cultural das sociedades, mostra também seu trajeto pelos campos da tradição e da ruptura, buscando relacioná-la à Geração Mimeógrafo.

A fim de que o leitor compreenda a classificação do conceito de marginalidade, são feitos alguns apontamentos acerca dos critérios que poderiam delimitá-lo, balizados por Sérgius Gonzaga, professor e pesquisador da UFRGS, e também analisados minuciosamente em uma palestra de Robert Ponge, Doutor em Letras e pesquisador da UFRGS. Com isso, a pesquisa consegue identificar as características que tangem tanto a literatura de cordel quanto a marginal,

desenvolvida na década de 1970 no Brasil e apelidada de Geração Mimeógrafo, visto ser por esse meio sua principal forma de impressão.

Na quarta seção, a pesquisa procura identificar como a linguagem produzida pelas roupas pode se assemelhar aos meios divulgadores de informação e construtores da identidade sociocultural nas formas literárias discutidas no tópico anterior.

Através de enquadramentos teóricos acerca da comunicação e da sociossemiótica propostos por Solange Wajnman, Doutora em Sociologia e Mestre em Psicologia Social, as reflexões nele propostas procuram compreender as roupas como reflexo da sociedade em determinados tempos e espaços, como também sugere Kathia Castilho, Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Além disso, as análises identificam a camiseta estampada como forma midiática de divulgação de informações, sinalizando seu processo evolutivo na história da moda, que alcança seu auge na década de 1970, quando transforma-se em suporte para apresentação de ideias.

Por fim, esta pesquisa pontua algumas considerações sobre como a diversidade de suportes pode alcançar objetivos semelhantes, face à comunicação e veiculação de informações a diversos níveis sociais, funcionando, dessa forma, como um retrato da sociedade na qual se instaura.

Por seus meios de reprodutibilidade tão próximos, o cordel, a literatura marginal e as camisetas foram alvo deste estudo, que ressaltou o intercâmbio de linguagens e as maneiras não tradicionais de divulgação de mensagens. Com isso, foi possível compreender o efêmero conceito de marginalidade e as relações intrínsecas entre cultura e sociedade.

2 CULTURA: RELAÇÕES MULTIFACETADAS

Para que possamos estudar os efeitos dos produtos culturais na formação das identidades socioculturais é importante nos atentarmos para as definições de cultura e suas variáveis: a cultura de elite, também chamada de erudita ou alta cultura, a cultura popular e a cultura de massa.

Sem o intuito de qualificá-las, esta pesquisa busca as permeabilidades existentes nessas definições, o que auxiliará na identificação das hibridações surgidas a partir desses intercâmbios.

Conforme estudos de Maria Elisa Cevasco (2009), a ideia de cultura pode ser entendida como as múltiplas expressões disponíveis em um determinado contexto, sendo por meio delas atribuídos sentidos e refletidas experiências comuns pela sociedade. Dessa forma, fica evidente a implicação de elementos que constroem o homem, como a ideologia, a linguagem e o simbólico, movimentando, com isso, teorias que contestam e exploram a dialética presente na constituição humana.

Os estudos culturais começaram a se desenvolver na Grã-Bretanha, em 1950, no contexto do segundo pós-guerra, momento no qual a Inglaterra se reacomodava socialmente, uma vez que era necessário incluir as minorias, a fim de melhorar suas condições políticas, econômicas, sociais e culturais. Estes estudos visavam a uma cultura mais democrática e inclusiva.

Essa nova teoria desenvolveu-se na esfera da educação, e o governo passou a ser obrigado a prover escolas gratuitas a todos. Ela configurou-se, inicialmente, não em uma universidade de elite, mas em uma escola noturna para adultos destinada a prover a integração social dos trabalhadores por meio dos meios educacionais. Aos professores, cabia explicar as diferentes disciplinas de modo que pudessem ser entendidas por todos e mobilizadas para intervenções em movimentos sociais reais.

Os meios de comunicação em massa, nesse contexto, passaram a ser incluídos nos estudos literários, visto que começavam a transformar as formas de socialização na atual sociedade.

Conforme Maria Elisa Cevasco (2009), a literatura passa a ser ensinada tardiamente nas grandes universidades britânicas, apesar de reconhecida como “o conjunto das obras que formam a grande tradição da literatura de um país é acervo

que preserva os grandes valores da humanidade” (LEAVIS apud CEVASCO, 2009, p. 320), sendo, assim, considerada como centro da esfera cultural.

Porém, o crítico inglês Leavis considerava que a literatura deveria ser apreciada por todos, mas julgada quanto à sua qualidade apenas pelos críticos. Para ele, a literatura deveria ser vista como uma esfera autônoma, não estabelecendo ligações com a vida social, o que gerava “um elitismo de sua concepção da minoria iluminada capaz de falar linguagem da humanidade” (CEVASCO, 2009, p. 320).

O acadêmico britânico Richard Hoggart amplia o conceito de cultura de Leavis e, através de estudos sobre as tradições culturais de massa de determinada classe trabalhadora urbana, abre espaço para a inclusão desses temas no âmbito da crítica cultural.

O historiador britânico Edward Palmer Thompson, em seu livro **A formação da classe operária inglesa** (1963), deixa clara a união política da nova disciplina ao descrever a formação da consciência da classe trabalhadora a partir do surgimento dos diversos movimentos sociais daqueles que sempre estiveram à margem da sociedade não fazendo parte, por isso, da história oficial.

Já o crítico cultural galês Raymond Williams transforma a maneira de se fazer crítica cultural quando destaca que os discursos sobre cultura começaram a ser construídos no século XVIII, a partir das reações às mudanças no modo de vida, propiciadas pela emergência da Revolução Industrial. Segundo o crítico

> É necessário restaurar a cultura como produto social, como a produção material de um sistema de significação através dos quais uma ordem social se comunica, se reproduz, é vivida como experiência, e explorada como possibilidades limites (WILLIAMS apud CEVASCO, 2009, p. 322).

Quando apresenta o conceito de cultura como uma realização da sociedade, Williams aborda as produções culturais intrinsecamente relacionadas à sua realidade social.

Passa a ser interesse dos estudos culturais a etnografia e as subculturas, no âmbito da sociologia, as relações com os subalternos, na história, prevalecendo o interesse pela memória popular e a história oral, e as histórias das sociedades, na literatura. O trabalho da crítica evidencia as ligações entre as formas social e

estética, sendo as duas, apesar de diferentes, partes de uma mesma estrutura, conforme aponta Cevasco:

> os estudos culturais ainda conservam suas aspirações de impulsionar os anseios por um mundo mais justo através de uma intervenção nas formas que produzem significados e valores que organizam nossa vida social. É possível que essa seja sua característica mais fundamental (CEVASCO, 2009, p. 324).

Cabe aqui notar que a presente pesquisa está, assim, intimamente relacionada aos estudos culturais, uma vez que propõe investigar as similitudes e os aportes existentes na produção de imagens na literatura de cordel e na poesia marginal e de uma nova linguagem por meio das estampas das camisetas da década de 1970 e 1980, visando à comunicação com cultura de massa.

2.1 TRADIÇÕES E RUPTURAS NA CULTURA: RELAÇÕES ENTRE ERUDITO E POPULAR

A pesquisadora Diana Crane (2011) reavalia as diferenças existentes entre as formas de cultura de elite e popular, salientando a problemática distinção entre as duas, uma vez que criadores da então chamada cultura popular incorporam significantes das vanguardas em suas obras.

A autora apresenta uma nova abordagem para as conceituações sobre cultura já existentes. Anteriormente definidas como sendo as artes, como a pintura, o teatro, a ficção literária e a dança, exemplos de alta cultura, com objetivo, principalmente, estético, voltada exclusivamente para as classes média e alta, e tudo o que é produzido para as massas como cultura popular, contemporaneamente são ressignificadas: “a cultura existe em diversas formas, com conjuntos diferentes de valores e padrões estéticos, que apelam a públicos com formações educacionais e gostos diferentes” (GANS apud CRANE, 2011, p. 15).

A autora ainda salienta que o gosto pela alta cultura já foi aproveitado como limite simbólico para excluir aqueles que preferiam outras formas de cultura; contudo, atualmente, essa diferenciação se torna complexa e obsoleta.

> Os conceitos de alta cultura e cultura popular são tipos ideais, em geral utilizados por sociólogos para distinguir formas diferentes de cultura registrada (GANS, 1974). Infelizmente, essa categorização, baseada no conteúdo, no estilo e nos valores expressos pelos trabalhos típicos dessas culturas, não reflete as complexidades das culturas registradas das sociedades contemporâneas. A generalização a respeito da alta cultura e da cultura popular encobrem, em vez de clarificar, a natureza e os efeitos da cultura registrada, pois recorrem a conceituações obsoletas, tanto na estrutura social, como das culturas registradas (CRANE, 2011, p. 29).

O antropólogo argentino Néstor García Canclini (2013) analisa a cultura popular e sua atual crise teórica, derivada da indiscriminada atribuição dessa noção a sujeitos sociais advindos de processos díspares. Com a pretensão de analisar se antropologia, sociologia e estudos comunicacionais tratam do popular de maneira complementar ou incompatível, discute as tentativas já existentes de unificar o seu conceito.

Associado de maneira constante ao pré-moderno e ao subsidiário, essa cultura, no âmbito da produção, tem nas oficinas artesanais a conservação de formas relativamente próprias, assim como nas recriações locais, que têm exemplos nas músicas regionais e nos entretenimentos suburbanos. Já no consumo, estariam os setores populares “obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores” (CANCLINI, 2013, p. 205). Segundo o autor, o popular é definido por

> aqueles que não tem patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; artesão que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 2013, p. 205).

Supõe-se, nas bibliografias existentes sobre cultura, a existência de um empenho próprio dos setores hegemônicos em promover a modernidade; já os populares têm um destino desfavorável ao se prenderem às tradições. Logo, o interesse pelo avanço justificaria, nas palavras dos modernizadores, sua hegemonia, enquanto o apreço pelo tradicional condenaria os populares ao atraso e à subalternidade.

Entendendo que as camadas hegemônicas conseguem combinar o moderno e o tradicional quase sem conflitos, exaltando, culturalmente, o tradicional e aplicando o moderno a níveis socioeconômicos, é necessário rastrear de que maneira os setores populares aderem à modernidade. Para isso, importante se faz

analisar as transformações pelas quais passam o artesanato e as festas populares, por exemplo, por meio da reestruturação das oposições moderno/tradicional e culto/popular.

Canclini busca esclarecer como as políticas e operações científicas, que trouxeram o popular à cena, exemplificado pelas indústrias culturais, pelo populismo político e pelo folclore, criaram sua imagem como algo construído. Isso é perceptível nas estratégias conceituais das diversas etapas para a instauração da hegemonia:

> Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70) (CANCLINI, 2013, p. 207).

Interesses ideológicos e políticos desencadearam estudos a respeito dos costumes populares e folclóricos desde o século XIX, fazendo com que a questão do popular se tornasse visível e usual. No entanto, não havia uma delimitação precisa do seu objeto de estudo. Foi apenas nas últimas três décadas do período indicado que o conhecimento dedicado às culturas populares mostrou-se como uma teoria complexa, com procedimentos técnicos rigorosos.

Entre o final do século XVIII e início do século XIX, quando os estados nacionais europeus buscaram abarcar todas as classes da população, o povo tornou-se referência nos debates modernos, que se mostraram muito contraditórios, pois eles legitimaram a hegemonia burguesa e focaram o local como algo inculto e constituído por muitas falhas.

Ao perceberem essa contradição, os românticos tentaram aproximar as esferas política e cotidiana dedicando-se ao conhecimento dos costumes populares, impulsionando, assim, os estudos folclóricos. Segundo o pesquisador Renato Ortiz, esses estudiosos,

> [...] frente ao iluminismo que via os processos culturais como atividades intelectuais, restritas às elites, [...] exaltaram os sentimentos e as formas populares de expressá-los; em oposição ao cosmopolismo da literatura clássica, dedicaram-se a situações particulares, sublinharam as diferenças e o valor do local; frente ao desprezo do pensamento clássico pelo “irracional”, reivindicaram aquilo que surpreende e altera a harmonia social, as paixões que transgridem a ordem dos “homens honestos”, os hábitos exóticos de outros povos e também dos próprios camponeses (ORTIZ 1985 apud CANCLINI, 2013, p. 208).

Com isso, surgiu em 1878 na Inglaterra a primeira Sociedade do Folclore, nome que passou a designar também na França e Itália a disciplina que se especializaria no saber e nas expressões consideradas subalternas. Os novos folcloristas, frente às exigências do positivismo, tiveram nos trabalhos de escritores românticos “utilizações líricas de tradições populares para promover seus interesses artísticos” (CANCLINI, 2013, p. 209).

Para os positivistas, no pensamento moderno pretende-se situar o conhecimento popular dentro do espírito científico, através da crítica e do afastamento de críticos amadores. Esses estudiosos também buscavam unir tal projeto científico a uma rendição social.

> Segundo Rafaelle Corso, o trabalho folclórico é “um movimento de homens de elite que, através da propaganda assídua, esforça-se para despertar o povo e iluminá-lo em sua ignorância”. O conhecimento do mundo popular já não é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para liberar os oprimidos e resolver as lutas entre as classes (CANCLINI, 2013, p. 209).

Outra característica da tarefa folclórica, segundo o autor, seria a apreensão do popular como tradição.

> O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência na comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças “exteriores” da modernidade. Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuía o papel da transmissão oral frente a leitura de jornais e livros; as crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza se perdiam quando a tecnologia lhes ensinava a dominar essas forças. Mesmo em muitos positivistas permanece uma inquietude romântica que leva a definir o popular como tradicional (CANCLINI, 2013, p. 209).

O autor aponta como motivo do fracasso teórico dos folcloristas a sua tática metodológica, que apresentava a noção de sobrevivência como fundamental para suas produções. Visto ser essa uma análise descontextualizada, uma vez que buscava encontrar um sentido socioeconômico em modos de produção e relações sociais que não mais existiam, eles deixavam de compreender as tradições em seu sentido mais amplo. Os românticos falharam também ao tentar teorizar sobre a cultura popular:

> ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido (CANCLINI, 2013, p. 210).

As motivações dos estudos folclóricos na Europa se repetiram na América Latina e, mesmo com a produção de um amplo conhecimento empírico desde o final do século XIX, insistiram em enfatizar o mundo indígena e mestiço parte da cultura nacional de cada país. Com isso, preocuparam-se mais com os bens culturais produzidos (objetos, lendas, músicas) que com os agentes produtores e consumidores dessa cultura, o que os levava a valorizar mais a repetição dos objetos culturais que sua transformação.

Ao apontar as falhas dos estudos folclóricos em diversos países, Canclini baliza a falta de pesquisa com foco nos processos sociais e no desenvolvimento das sociedades, que apresentam fenômenos culturais cada vez menos próximos daquilo que o folclore valoriza.

> A principal ausência nos trabalhos de folclore é não questionar sobre o que ocorre com as culturas populares quando a sociedade se massifica. O folclore, que surgiu na Europa e na América como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas (CANCLINI, 2013, p. 213).

Em contrapartida, a jornalista e Doutora em Ciências Humanas pela UFSC Karina Janz Woitowicz (2000), em artigo publicado no Jornal Brasileiro de Ciências da Comunicação sobre a importância da divulgação da literatura de cordel, aponta que

> atualmente que não se pode mais associar o termo “cultura popular” a uma produção de menor valor em comparação com obras de autores clássicos, como uma percepção elitista de cultura tentou sustentar por muito tempo, a partir de determinados padrões estéticos em que não havia espaço para as expressões literárias das classes populares. Afinal, o valor dessa literatura ‘marginal’ está na riqueza de sua forma e na maneira criativa com que se consegue falar sobre o cotidiano, versões não-oficiais da história ou personagens que povoam o imaginário popular (WOITOWICZ, 2000, s/p).

Ela ainda sinaliza essa forma literária como fundamental para os pesquisadores da cultura popular. Além disso, aponta como uma das expressões mais analisadas pela perspectiva teórica da folkcomunicação, definida por Bezerra da Silva e Alves de Lucena Filho (2012, p. 188) como

> a primeira teoria brasileira na área de comunicação. [...] Seu objeto de estudo encontra-se na fronteira entre o folclore e a comunicação. As primeiras pesquisas voltadas para o gênero privilegiaram as decodificações da cultura de massa feitas pelos segmentos populares da sociedade. [...] De acordo com Hohlfeldt (apud LUCENA FILHO, 2007) a folkcomunicação não se restringe ao estudo da cultura popular e do folclore; a abrangência dos estudos folkcomunicacionais expande-se aos processos nos quais a cultura popular e o folclore sociabilizam-se convivendo com outras cadeias comunicacionais.

Desse modo, torna-se necessário para esta pesquisa atrelar o conceito da cultura de massa às significações da alta cultura e cultura popular.

2.2 A OUTRA FACE DA CULTURA: ATINGINDO AS MASSAS

A discussão sobre a cultura de massa proposta pelo escritor, filósofo e linguista italiano Umberto Eco, em seu livro **Apocalípticos e Integrados** (2011)**,** explicita que a modificação dos instrumentos culturais é reflexo da crise do modelo cultural precedente. Afirma ainda que o novo modelo só alcançará sua plenitude de ações em uma sociedade com profundas modificações propiciadas pelo uso dos novos instrumentos culturais ou pelas causas que os fizeram surgir.

Utilizando como exemplo a avaliação sobre a função da imprensa, “seguindo as medidas de um modelo de homem típico de uma civilização baseada na comunicação oral e visual” (ECO, 2011, p. 34), o autor a conceitua como sendo um gesto de miopia histórica cometido por muitos críticos. Isso porque eles ignoraram a noção de um homem em constantes transformações, com um sistema de valores em relação à comunicação cultural a ser apreciado. Eco dispõe-se a analisar a cultura de massa sob o ângulo da circulação dos valores estéticos, considerando o novo panorama humano, sem as comparações nostálgicas em relação a velhos modelos.

Avaliando as bases da problemática acerca da cultura de massa, pode-se notar alguns equívocos nas acusações feitas contra sua emergência. Eco acredita que há “na base de cada ato de intolerância [...] uma raiz aristocrática” (ECO, 2011, p. 35). Tal intransigência não estaria voltada apenas para esse tipo de

cultura, mas para as massas em si, já que carregada de uma visão nostálgica “de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos” (ECO, 2011, p. 35).

Porém, nem todos os estudiosos da cultura de massa podem ter suas críticas assim caracterizadas, uma vez que alguns se mostram contra os elementos de massificação existentes no corpo social, pois “a desconfiança em relação à cultura de massa é, para eles, desconfiança em relação a uma forma de poder intelectual capaz de levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária” (ECO, 2011, p. 37).

Ao sugerir uma pesquisa equilibrada, Eco expõe ser necessária a elucidação da crítica apresentada por Dwight MacDonald, que define de maneira canônica níveis intelectuais (*high, middle e lowbrow*)[1], alterando suas denominações de acordo com o intento das manifestações culturais. Aquelas que são uma insurgência contra a arte de elite são definidas não como cultura de massa ou *massculture*, mas como *midcult,* cultura média da pequena burguesia, que tem na falsificação dos estilos, fins comerciais, geralmente em tom de paródia. Eco registra essa manifestação como sendo um dos pontos substanciais da crítica de MacDonald a respeito da cultura de massa

> não se censura à cultura de massa a difusão de produtos de ínfimo nível e nulo valor estético (como poderiam ser algumas estórias em quadrinhos, as revistas pornográficas ou programas de perguntas e respostas da TV); censura-se ao *midcult* “desfrutar” das descobertas da vanguarda e “banalizá-las”, reduzindo-as a elementos de consumo (ECO, 2011, p. 38).

Reproduzir cultura com a finalidade de comercializá-la estaria ligado, assim, aos conceitos estéticos já estabelecidos na civilização, o que denotaria a falsidade cultural e a concepção aristocrática do gosto. Desse modo, pode-se suspeitar, então, da existência de uma constante inspiração dos críticos no modelo humano classista.

Dentre as várias críticas à cultura de massa, Eco aponta algumas “peças de acusação”[2], definindo-a como “médias de gosto” já que dirigidas a um público heterogêneo, que não se enxerga como um grupo social e, por isso, não faz exigências e não percebe a destruição dos traços culturais de cada grupo étnico.

---

[1] Em tradução livre algo como alto, médio e baixo nível intelectual.

[2] Umberto Eco, ao escrever sobre cultura de massa, utiliza uma linguagem que faz referência aos tribunais, nos quais ela estaria na posição de réu. O autor enumera suas acusações e defesas no decorrer do texto.

Além disso, está sujeita, no circuito comercial, à “lei da oferta e da procura”, sugerindo desejos ao público, que os consome compulsivamente. Ela nivela os produtos ditos da cultura superior, a fim de não provocar esforço por parte do fruidor, condensando e resumindo os pensamentos em fórmulas. Isso faz com que o consumidor de cultura tenha uma visão passiva e acrítica do mundo, visto que ela entorpece toda a visão histórica porque despeja múltiplas informações sobre o presente.

Com o uso de imagens, tendem a provocar emoções ao invés de sugeri-las, impondo, ainda, símbolos de fácil universalidade, reduzindo, com isso, a individualidade das experiências. Ao trabalhar com opiniões comuns, reafirma o que já se sabe, desenvolvendo, assim, uma ação socialmente conservadora. Eco ainda a aponta como sendo

> o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista mas, na superfície, individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos. Vistos em maior profundidade, surgem como uma típica “superestrutura de regime capitalista”, usada para fins de controle e planificação coata das consciências. Com efeito, aparentemente, eles põem a disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava. Assumem os modos exteriores de uma cultura popular mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (e da cultura genuinamente popular não possuem nem o sal, nem o humor, nem a vitalíssima e sã vulgaridade) (ECO, 2011, p. 42).

Sua principal característica, desse modo, é o controle das massas, o que outrora foi feito pelas ideologias religiosas. Com isso, mascara sua função de classe visto que se apresenta positivamente como divulgador igualitário de cultura.

Em defesa à cultura de massa, o estudioso italiano aborda seus aspectos positivos. Apesar de ter se difundido junto a enormes públicos que antes não tinham acesso aos bens culturais, ela não se sobrepôs à cultura dita superior.

O homem de hoje pode ser comparado ao trabalhador braçal ou ao pequeno artesão de alguns séculos atrás, excluído da fruição cultural, que observava com a mesma superficialidade os valores formais das obras de pintura do leitor moderno. Embora superficialmente, o que outrora era privativo das classes abastadas, esse contato já pode ser observado e mesmo propondo vários elementos de informação sem distinguir o entretenimento do dado válido o *mass media* poderia transformar o acúmulo de dados quantitativos em qualitativos, e mesmo que exista a difusão de produtos de entretenimento que não possam ser julgados como positivos, também

não devem ser considerados como decadência dos costumes, visto que “desde que o mundo é mundo, as multidões amaram os circenses” (ECO, 2011, p. 47) e esses produtos apenas “representam um apelo aos instintos sádicos do grande público” (ECO, 2011, p. 46).

De toda forma, é notável que a cultura de massa possibilitou o acesso às obras validadas, por meio de estímulos e preços acessíveis, e, ao tornar essa difusão intensa, pôde transformar a capacidade receptiva em insensível e, com isso, superficial.

> Trata-se, porém, de um fenômeno de “consumo” do valor estético ou cultural comum a todas as épocas, só que se realiza em dimensões macroscópicas. [...] Numa sociedade dominada pela cultura de massa, toda manifestação está submetida a esse consumo, e a melhor prova disso é que as próprias críticas à cultura de massa, veiculadas através de livros de grande tiragem, jornais e revistas, tornam-se perfeitos produtos de uma cultura de massa, sendo repetidas como slogan, comerciadas como bens de consumo e ocasiões de entretenimento esnobe (ECO, 2011, p. 47).

Porém, é perceptível que esse homem contemporâneo, assim como as massas submetidas a esse novo tipo de informação, são bem mais sensíveis e participantes da vida associada. Embora a cultura de massa difunda informações de maneira indiscriminada, provoca importantes subversões culturais. Além disso, não se poderia concordar com a afirmativa de que os meios de massa seriam conservadores, pois

> pelo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos [...], boa ou má, trata-se de renovação estilística, que tem, amiúde, constantes repercussões no plano das artes chamadas superiores, promovendo-lhes o desenvolvimento (ECO, 2011, p. 48).

Umberto Eco parte, então, da ideia de que o problema não está em classificar a cultura de massa como boa ou ruim, mas observar o poder político e econômico que dela fazem parte. Faz, então, o seguinte questionamento:

> do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais? (ECO, 2011, p. 50).

A indústria editorial, apesar de vários fatores negativos “como a produção de encomenda, o consumo provocado artificialmente, o mercado sustentado com a criação publicitária de valores fictícios” (ECO, 2011, p. 50), sustenta “a vitória da comunidade cultural sob o instrumento industrial” (ECO, 2011, p. 50) pois, apesar do apelo comercial, ainda existem escritores que buscam a produção de valores e de cultura.

A comunicação de massa recorre a procedimentos industriais, sendo, portanto, condicionada à mecanização e à reprodutibilidade em série. Desse modo, procura nivelar seu produto pela média de interesses, a fim de se relacionar de maneira comunicativa com vastas massas de público, podendo ser usada para persuasão e domínio: “Daí a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa” (ECO, 2011, p. 52). Como as análises críticas que desmerecem a cultura de massa são em maior número, o autor acredita que ela se torna algo de menor valor porque

> a intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar a correção da convicção implícita de que cultura de massa seja produção de um cibo cultural para as massas (entendidas como categoria de subcidadãos), realizada por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como “cultura exercida ao nível de todos os cidadãos” (ECO, 2011, p. 54).

Sobre a crítica dos três níveis intelectuais (*high*, *middle* e *lowbrow*), o crítico propõe uma revisão de tais conceitos, uma vez que eles têm conotações arriscadas, que poderiam criar alguns tabus. Não há, para ele, graus de complexidade ou valor. Por exemplo, o *high brow* não pertence apenas às classes dominantes. O que ocorre é uma convergência de gostos entre os diversos públicos. O acesso facilitado à alta cultura pelas classes antes subalternas, assim como a fruição de histórias em quadrinhos por professores universitários, são exemplos citados por Eco para indicar tais aproximações.

Em alguns casos, como na literatura, é possível notar um produto que, mesmo absorvendo as tendências técnicas do período e, por isso, possuindo um valor cultural considerado alto, cai no gosto popular e acaba banalizado, podendo ser, assim, classificado como *middle brow*. O mesmo acontece com produtos de uma cultura *lower brow*, como as revistas em quadrinhos, que podem ser avaliadas a nível *high brow*. Segundo Eco, “existem produtos que nascidos a certo nível,

resultam consumíveis a nível diverso, sem que o fato comporte um juízo de complexidade ou de valor" (ECO, 2011, p. 55).

O filósofo afirma, contudo, não haver coincidências entre os três níveis intelectuais e de valores estéticos, podendo existir produtos com qualidade de vanguarda, que serão julgados como "feios" sem serem considerados *low brow,* e produtos destinados a grandes públicos, que apresentam "características de originalidade estrutural tais e tamanha capacidade de superarem os limites impostos pelo circuito de produção e consumo que estão inseridos" (ECO, 2011, p. 56), despertando, assim, interesse por seu valor estético e cultural.

Isso posto, Eco argumenta a respeito da possibilidade de divulgar novos estilemas em mão dupla: eles podem surgir em um nível superior e serem consumidos por níveis inferiores, através de uma evolução do gosto coletivo, ou o contrário, que pode ser exemplificado pelas obras literárias, nas quais é possível observar diversos níveis nas suas várias funções.

> Creio que possa existir um romance entendido como obra de entretenimento (bem de consumo), dotado de validade estética capaz de veicular valores originais (não imitações de valores já realizados), e que, todavia, tome como base comunicativa um koiné estilística criada por outros experimentos literários, os quais tiveram funções de proposta (talvez sem realizar valores estéticos perfeitos, mas só esboços de uma forma possível) (ECO, 2011, p. 57).

O estado atual da nossa cultura é considerado, então, por Umberto Eco, a partir de sua complexa circulação de valores teoréticos, práticos e estéticos. O filósofo sinaliza que anteriormente vivíamos em uma sociedade dividida por "homens na posse de instrumentos culturais e homens dela excluídos" (ECO, 2011, p. 57). Aqueles que detinham os valores culturais dominavam a cultura; porém, com o desenvolvimento cultural, estabilizou-se um maior número de níveis teoréticos:

> Entre pesquisa teórica e pesquisa experimental criou-se um hiato e um sistema de 'disparidade de desenvolvimento'. [...] Essa disparidade de desenvolvimento e essa correlação entre níveis teoréticos-práticos diversos são hoje aceitas como fenômenos típicos da nossa cultura (ECO, 2011, p. 57).

Situação análoga a dos níveis teoréticos pode ser observada no campo dos valores estéticos, em que "a diferença de nível entre vários produtos não constitui *a priori* uma diferença de valor, mas uma diferença da relação fruitiva, na qual cada

um de nós se coloca” (ECO, 2011, p. 58). Ou seja, pode-se optar pela fruição em diversos níveis estéticos sem, com isso, colocar-se em uma posição cultural subalterna.

Logo, há de se observar que quando um consumidor instruído culturalmente opta por distrair-se com outras formas estéticas, leva consigo sua experiência de homem educado.

> Só que, nessa atividade (dominado por uma implícita desconfiança moralista para com o que julga um ato culpável), aceita “acanalhar-se” e não formula exigências particulares ao produto que usa; assim fazendo, aceita descer de nível, diverte-se bancando “normal”, igual à massa que, de coração, despreza, mas da qual sofre fascínio, o apelo primordial (ECO, 2011, p. 59).

O estudioso aborda, dessa forma, uma problemática ainda mais grave quando analisa o ponto de vista do consumidor comum pois, para que haja uma reciprocidade entre os vários níveis de cultura, será necessária uma ação político-social que permita ao homem comum “adir uma fruição mais complexa” (ECO, 2011, p. 60). Trata-se, segundo ele, de um problema de escolaridade e de tempo livre, que “tem a solução facilitada pelo reconhecimento de que os vários níveis se equivalem em dignidade e por uma ação cultural que parta da assunção desse pressuposto” (ECO, 2011, p. 60).

Tal proposta não eliminaria os desequilíbrios e fenômenos negativos apontados pelos críticos dos *mass media* nas relações entre os vários níveis de cultura já que

> a luta de uma “cultura de proposta” contra uma “cultura de entretenimento” sempre estabelecerá através de uma tensão dialética feita de intolerâncias e reações violentas. [...] Uma cultura de entretenimento jamais poderá escapar de submeter-se a estas leis de oferta e da procura (ECO, 2011, p. 60).

Indicar, portanto, homens de cultura como operadores da cultura de massa não é o objetivo apontado pelo crítico, visto que mesmo na alta cultura existem trivialidades dos meios de massa, típicas daquele modelo de *midcult* execrado por MacDonald, “feito de falsa universalidade, de alegorismo vazio” (ECO, 2011, p. 60) como ocorre, por diversas vezes, “na literatura de ‘alto nível’, as exigências do metro ou da rima, a obediência ao comitente, ou outras determinações pertinentes às leis estéticas ou sociológicas não terão levado a compromissos análogos (ECO, 2011, p.

61). Sua intenção, de fato, é elucidar a importância da análise científica dos *mass media* a níveis de pesquisa universitária para a tomada de consciência dos fenômenos por eles exercidos na sociedade.

Cabe, então, a esta pesquisa, seguindo a proposta de Eco, observar como a literatura de cordel, a literatura marginal e a camiseta, entendida como meio comunicacional, relacionam-se à cultura de massa e compreender seus efeitos na sociedade, tal qual suas relações com o meio em que estão inseridos.

O filósofo Mikhail Bakhtin (1993) reflete sobre questões relativas à cultura popular e marginal quando problematiza a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, discernindo suas dimensões e características originais por meio das análises de François Rabelais. Este autor propõe uma possível definição de uma “filosofia do riso” e ressalta o pouco estudo existente sobre o riso e o cômico, mesmo por especialistas contemporâneos em folclore. Bakhtin destaca que mesmo entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e obras populares, é modesto o lugar ocupado pelo riso e que, quando estudado, “a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada” (BAKHTIN, 1993, p. 03). Afirma, com isso, que “a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular ainda não foi revelada” (BAKHTIN, 1993, p. 03).

As manifestações do riso opunham-se à cultura oficial, oferecendo uma abordagem totalmente à margem da Igreja e do Estado, sendo elas divididas em três categorias: ritos e espetáculos, como os festejos carnavalescos; obras cômicas verbais, orais e escritas em latim ou língua vulgar; e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosserias que, em períodos nos quais não se conheciam os regimes sociais, as divisões de classes e o poder do estado, também eram consideradas oficiais, mesmo em sua marginalidade.

Os ritos de carnaval pertencem à esfera da vida cotidiana, livres de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico e fora do domínio da arte pois, apesar de se aproximarem do espetáculo teatral, não se difere atores de espectadores, ignorando até mesmo o palco.

> Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1993, p. 06).

Essas festividades, segundo Bakhtin, partem da necessidade não apenas do descanso periódico, mas também de renovação. Para que isso se torne festa, sua permissão deve vir de fins superiores da existência humana, ou seja, do mundo das ideias. Na Idade Média, a ressurreição e a renovação só podiam alcançar a plenitude nas festas populares e no carnaval, quando o povo, participando dessa segunda vida propiciada pelas festas, poderia vivenciar o reino utópico da universalidade, liberdade, abundância e igualdade.

Ao contrário do carnaval, as festas oficiais tinham por finalidade a consagração da desigualdade.

> as festas oficiais serviam apenas para reforçar a ordem social presente, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade as regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. (…) “Assim, a festa oficial traía a verdadeira natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto como o caráter autentico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e as vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública (BAKHTIN, 1993, p. 08).

Dessa forma, através dessas festas marginais, que, por vezes, passam a ser legitimadas, o homem pode estabelecer novas relações nas quais a desigualdade desaparecia. Com a eliminação provisória das relações hierárquicas, surgiria uma nova forma de comunicação.

> Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça publica um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica (BAKHTIN, 1993, p. 09).

A linguagem a qual se refere Bakhtin diz respeito à visão carnavalesca do mundo e ao riso carnavalesco ou riso festivo. Sendo patrimônio do povo, pertence e

atinge a todos. Possui um caráter ambivalente, pois é alegre e também sarcástico, distinguindo-se do riso satírico da época moderna, que não se destina apenas a divertir. O riso popular tem em sua gênese o intuito igualitário, e não apenas cômico.

Além das festas carnavalescas, a literatura cômica medieval também empregava a visão carnavalesca do mundo através de paródias.

> Não apenas os escolares e os clérigos, mas também os eclesiásticos de alta hierarquia e os doutos teólogos permitiam-se alegres distrações durante as quais repousavam sua piedosa gravidade, como no caso dos "jogos monacais" (Joca monacarum), título de uma das obras mais apreciadas da Idade Média. Nas suas celas de sábios escreviam tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim [...] Apesar de todas as distinções da época e de gênero, essa literatura permanece – em maior ou menor medida – a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos (BAKHTIN, 1993, p. 12).

Ao analisar a literatura de cordel pelo viés da filosofia do riso proposta por Bakhtin, percebe-se que ela não apenas assume a visão carnavalesca do mundo, como vincula a tradição das paródias para a literatura popular. Nesta mesma proposta colocada por Bakhtin (1993), o aceite destas culturas marginais como algo a parte, mas participante das tradições oficiais, difunde para um número maior de espectadores, visto que não difere seus públicos, alcançando às massas e levando a fruição de uma cultura igualitária por sábios e homens comuns.

Em comparação à proposição de Umberto Eco, a filosofia do riso de Bakhtin abarcaria a proposta de levar cultura para todos os níveis, nos quais a qualificação da cultura de massa não seria diferenciada por seu teor, mas por sua forma de recepção. Desta feita, é possível perceber os traços voláteis das definições de marginalidade, tradição, cultura popular e cultura de massa que permeiam este estudo. Ele busca reforçar as efemeridades presentes na conceituação das literaturas de cordel e marginal, assim como nas camisetas como mídias comunicativas, mostrando suas contribuições como objetos culturais de uma sociedade.

A pesquisadora Carmen Cristiane Borges Losano (2012) discute os conceitos da teoria da desconstrução e da teoria chave de Michael Foucault e Jacques Derrida, apropriada pelos Estudos Culturais. Segundo a autora, eles promovem uma revisão nos critérios da crítica literária, colaborando para a valorização de obras não canônicas. Para a sua análise, Losano utiliza as reflexões propostas por Walter

Benjamin a respeito da técnica na arte, que proporcionou a automatização e o imediatismo próprios do mundo contemporâneo.

Ao rever as alterações sofridas pelos estudos literários, Losano discute a alteração do lugar do cânone. A autora assinala, inicialmente, a valorização atual das obras consideradas marginais pelos Estudos Culturais e, com base nas teorias de Benjamin, particularmente a noção de *Erfahrung* (experiência), aborda a questão da transferência de conhecimentos repassada com base nas tradições. “A tradição se constitui, pois, pelas celebrações, costumes, lendas, narrativas e rituais que são vivenciados e transmitidos, de geração a geração, por meio das releituras, ou mesmo reconstruções das experiências (LOSANO, 2012, p. 03).

A partir da teoria de Georg Otte relacionada à “reconstrução da experiência”, as releituras criam um cânone autoritário em vista das repetições. No entanto,

> podemos afirmar que a reconstrução da experiência, além de funcionar como estratégia anticanonização, ainda mantem vivas as obras nas quais permanecem os traços de identidade cultural/nacional de cada sociedade. Desta forma, tais obras adquirem e mantém seu valor cultural, segundo os critérios de valoração analisados pelos Estudos Culturais, que reavaliam as manifestações artísticas e/ou culturais, independente dos velhos critérios de consagração das obras (LOSANDO, 2012, p. 03).

Desse modo, teóricos culturalistas passaram a rever os conceitos acerca das obras marginais deslocando o canônico para um entre-lugar. Losano analisa, a partir dos estudos da literatura comparada, as influências da literatura com muita cautela, evitando seu teor pejorativo, considerando as contribuições da personalidade criativa do autor, assim como os reflexos sociais aos quais a obra está sujeita. Contudo, a partir da citação de Leyla Perrone-Moisés, afirma que cada nova obra é continuação de uma já existente, ocorrendo, com isso, um diálogo entre a literatura anterior e a contemporânea.

Ela aponta as contribuições de Bakhtin e a teoria do dialogismo (através dos estudos de polifonia em Dostoiévski) e de Julia Kristeva e a teoria da intertextualidade, para “uma nova concepção da noção de influência; suas teorias revitalizaram as noções de ‘novo’ e de ‘original’, de forma a provocar uma nova postura por parte dos comparativistas” (LOSANO, 2012, p. 05).

Definindo ainda algumas revisões acerca do conceito de tradição, Losano aponta as propostas feitas por teóricos como Tiniánov e Jorge Luiz Borges, que o

analisam como mutável, que depende das condições literárias de determinado momento histórico assim como da revisão feita através da recepção.

A autora aborda, ainda, a analogia entre o antropofagismo proposto por Oswald de Andrade e a teoria da intertextualidade no que se refere à tradição: “a Antropofagia, na qualidade de um projeto filosófico e cultural, pretende nossa libertação de dívidas com o passado europeu (o que para nós representaria um rompimento com a tradição não nacional, uma busca de nossa própria identidade) ” (LOSANO, 2012, p. 07). Ela destaca também a importância de o escritor conhecer o texto-fonte como forma de combatê-lo melhor, a fim de criar uma oposição à questão da dependência cultural, sanando possíveis dívidas do criador junto a modelos canônicos pré-estabelecidos.

Ao buscar a diferença, o leitor acaba por relacionar o escritor com obras já produzidas, mostrando, assim, que nenhuma obra ou escritor tem valor isolado. As propostas teóricas do século XX sugerem uma mudança nos objetivos da literatura comparada, enfatizando as semelhanças e as diferenças, tirando o foco das fontes e influências: “a diferença nesse caso, seria um fator de afirmação da identidade nacional, abrindo caminhos para a inserção do nacional no universal” (LOSANO, 2012, p. 07).

Ao trabalhar as relativizações do cânone, tendo em vista a tradição na modernidade, a autora aponta a reprodutibilidade técnica das obras de arte como uma das novidades que alterou os valores tradicionais no mundo moderno. Ao tratar o lugar do cânone na sociedade moderna, Losano baliza o ensaio de Walter Benjamin intitulado **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** e aponta que ele

> focou sua abordagem no momento em que a reprodução, ao passar pela técnica, passou a ser instrumento de divulgação, em massa, da obra e arte – o que favoreceu o acesso às obras, por assim dizer. Por outro lado, técnica serviu (e serve, até os dias atuais) ao desenvolvimento e à consolidação da comunicação de massa e, na mesma esteira, do sistema capitalista (LOSANO, 2012, p.13).

Apesar de o cânone ser a expressão de um padrão cultural valorizado através de gerações, servindo de modelo para a produção e de referência para a recepção da arte na sociedade, através da reprodutibilidade, ele perde seu valor de culto e deixa de ter seu acesso restrito à compreensão apenas de uma elite letrada.

Losano, então, propõe que “a exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os métodos de sua reprodutibilidade técnica, que o valor de culto cedeu lugar a um valor de exposição da obra, como arte para ser vista e divulgada” (LOSANO, 2012, p. 13). Muito embora Walter Benjamin não trabalhe diretamente com referências às obras literárias, a autora relaciona a perda da aura e do aspecto culto do cânone literário a vários mecanismos de reprodução, tais como adaptações, traduções e encenações.

> O cânone pode ser lido e relido, visto e revisto sob diferentes releituras, que subvertem a tradição e assim, dessacralizando a obra, tornando-a mais acessível à sociedade. [...] Após a reprodutibilidade técnica, o cânone do século 17 está ao alcance do receptor comum, da sociedade em geral (LOSANO, 2012. p. 14).

Por fim, Losano define o entre-lugar do cânone na pós-modernidade, sob a égide da teoria da desconstrução, destacando que o valor cultural das manifestações contemporâneas não se concentra mais apenas nos cânones das obras, mas na valorização de suas identidades culturais. Desta feita, com o impacto da globalização e os atuais intercâmbios culturais, existe uma homogeneização cultural que favorece e reforça a valorização das identidades locais ou nacionais por meio da resistência. A produção marginal, então, se estabelece como diferencial.

> Em síntese: da Modernidade, que valorizava o cânone, à atualidade, que valoriza as culturas locais, percebemos uma considerável mudança na concepção de valore das obras. Algumas manifestações artísticas e/ou culturais tornam-se, inclusive, marcos de ruptura com a tradição, pela novidade e ousadia com que são concebidas, sendo valorizadas com base nos traços culturais que demonstram a identidade de grupos sociais (LOSANO, 2012, p. 17).

Losano assinala a existência de inúmeras maneiras de se rever a tradição e o entre-lugar do cânone na pós-modernidade, afirmando que sempre há um valor cultural a ser investigado em todas as releituras do cânone. Para ele, a tradição não se perde, mas se renova quando é revisitada.

Partindo, então, dos pressupostos de reprodutibilidade em meio à comunicação e cultura de massa, assim como das reflexões sobre a marginalidade em relação à editoração, distribuição e temática, esta pesquisa visa abranger as questões em torno da identidade cultural. Para isso, estabelece três distintos suportes de produção cultural, ditos marginais, conforme listados anteriormente: a

literatura de cordel e a literatura marginal no Brasil na década de 1970, conhecida como geração mimeógrafo, e suas correlações com as camisetas outdoor surgidas no mesmo período.

Sendo assim, o estudo busca as relações entre a literatura e a moda que, embora alheias aos cânones vigentes, possibilitaram um cruzamento de linguagens que enriquece tanto a cultura popular como a cultura de massa.

3 ENTRE CORDÕES E MARGENS

As múltiplas formas culturais encontradas à margem dos cânones possibilitam o estudo dos reflexos do meio em suas representações, a fim de destacar a não existência de hegemonias estilísticas. A literatura de cordel, assim como a literatura marginal, apresenta características que possibilitam tal análise, visto que se manifestam em contraposição aos valores estéticos propostos por suas gerações.

A relação existente entre as formas literárias e a cultura de massa denota a importância de uma visão mais ampla acerca das questões sociais que aconteciam paralelamente ao surgimento de tais representações culturais. Embora nem o cordel, nem a literatura marginal almejassem operar como meios de comunicação das massas, elas apresentavam características ligadas aos *mass media*, visto que buscavam alcançar o grande público e valorizavam as minorias sociais.

Entre convergências e divergências, é notória a importância das duas manifestações culturais como retratos de uma época e disseminadoras de valores socioculturais, propondo rupturas em tradições canônicas e despertando, com isso, o interesse das classes outrora excluídas culturalmente.

3.1 CORDEL CULTURAL: O SABER POPULAR

Referência nos estudos sobre a literatura de cordel, Mark Curran (1998), pesquisador e professor emérito na Arizona State University, pesquisou em 45 anos de viagens ao Brasil essa modalidade literária, definindo tal produção, em sua forma mais tradicional, da seguinte maneira

> A literatura de cordel é uma poesia folclórica e popular com raízes no Nordeste do Brasil. Consiste, basicamente, em longos poemas narrativos, chamados “romances” ou “histórias”, impressos em folhetins ou panfletos de 32 ou, raramente, 64 páginas, que falam de amores, sofrimentos ou aventuras, num discurso heróico de ficção. Esta é uma parte significativa do cordel em termos de número de poemas publicados, mas nem de longe representa todo o gênero. Um segundo tipo de impresso, o folheto com oito páginas de poesia circunstancial ou de acontecido, também contribui para o corpus total.
> Completa o quadro o duelo poético, chamado “peleja”, “desafio” ou termo equivalente. Assim, o cordel tem características tanto populares quanto folclóricas, ou seja, é um meio impresso, com autoria designada, consumido por um número expressivo de leitores numa área geográfica ampla, enquanto exibe métricas, temas e performance da tradição oral. Além disso, conta com a participação direta do público, como platéia (CURRAN, 1998, p. 17).

Silva e Souza (2006), estudiosos de Biblioteconomia da Universidade Federal de Alagoas, analisam os conteúdos difundidos pelo cordel como aporte para o processo de construção e conservação da identidade cultural. Afirmam que o acesso da população a esse universo contribui sobremaneira para a divulgação e o estudo da cultura, destacando a literatura de cordel como uma forma de se estudar a identidade cultural “por esta ser uma representante direta dos valores da comunidade geradora” (SILVA; SOUZA, 2006, p. 216).

A construção do saber no que se refere à realidade cultural acontece por meio da informação, sendo seus elementos absorvidos sem a percepção da comunidade. O somatório dessas informações auxilia na criação da identidade cultural de um povo quando cria um sistema de valores modificado que a cada nova informação, podendo esta corrigi-lo ou complementá-lo: “todo saber é algo passível de questionamento, mas para que isso ocorra tem de haver informações que despertem tais inquietações” (SILVA; SOUZA, 2006, p. 215).

Em relação à formação da identidade cultural, é notório que o homem é um reservatório de saberes advindos de numerosas gerações que o antecederam, sendo ele resultado do meio cultural em que vive. Os indivíduos recorrem às informações conhecidas como base de comparação e parâmetro para novos acontecimentos casuais, a fim de categorizá-los. Essa construção de juízo de valores é feita através do acesso à origem das informações pré-existentes, nas quais a "identidade cultural vai se formando na assimilação entre o passado e o presente, o histórico e o moderno” (SILVA; SOUZA, 2006, p. 216).

Sendo assim, ela é construída ao longo de toda a sua vida, já que a cultura de um povo se encontra em contínua transformação, pois, ao surgirem novos contextos

e novas informações, surgirão também novas abordagens para os novos cenários. Ao perceber e compreender seus valores, o homem constrói sua própria identidade e, apesar de sofrer influência do ambiente cultural ao qual está inserido, seleciona os que fazem parte de sua comunidade, baseado em experiências individuais.

> Faz-se necessário compreender a identidade cultural como elemento complexo e em constante metamorfose, e sua manifestação varia de acordo com as situações com que o sujeito se depara. Os vários papéis sociais que o indivíduo ocupa exigem dele uma flexibilidade em seus juízos de valor, cada contexto compreende uma face do mundo cultural do indivíduo (SILVA; SOUZA, 2006, p. 217).

Rica fonte de informação para o estudo da vivência cultural de um determinado povo, o cordel retrata questões sociais com uma linguagem popular e, embora apresente características gerais, cada comunidade possui traços culturais específicos:

> O cordel nordestino traz consigo uma grande miscigenação cultural que permite que cada assunto seja tratado de acordo com a predominância de uma dessas vertentes culturais. O que determina sob qual prisma é vista a questão é o nível de influência de uma cultura sobre a outra, onde se faz necessário sensibilidade para perceber tais informações existentes nas entrelinhas. Os fatos vão sendo apresentados conforme o ocorrido, mas os detalhes fantasiosos acrescidos a eles e o ponto de vista de onde eles partem refletem um afunilamento dos juízos culturais de um determinado grupo social, étnico e geográfico, inserido em um contexto maior, todavia, com suas peculiaridades de pensamentos (SILVA; SOUZA, 2006, p. 217).

Sendo assim, a literatura de cordel contribui para o enriquecimento de várias manifestações culturais e tem nos seus textos

> um reflexo do contato entre toda cultura repassada pelos diversos segmentos de sua comunidade e suas próprias experiências pessoais. O escritor também manifesta sua percepção dos fatos revelando o produto da cultura herdada juntamente com a gerada pela vivência individual (SILVA; SOUZA, 2006, p. 218).

O pesquisador Ribamar Lopes (1983 apud SILVA; SOUZA, 2006), organizador do livro **Literatura de Cordel: antologia**, sinaliza que, apesar de sua categoria modesta tanto na escrita quanto na produção, a literatura de cordel expressa informações complexas sobre a realidade social do homem. Segundo Proença (1982 apud SILVA; SOUZA, 2006), a literatura popular se aproxima do jornalismo porque

não é constituída apenas pela ficção, mas também pela observação e crítica da vida cotidiana.

Ao sofrer mudanças em seu ambiente, o cordelista demonstra resistência ao comportar-se de maneira conservadora, defendendo seus valores tradicionais. Mostra, dessa forma, o papel fundamental da literatura de cordel para o sustento cultural dos valores de sua comunidade através da disseminação de informação sobre hábitos e valores.

> Considera-se que a literatura cordelista é uma face importante na compreensão da cultura popular, proporcionando um olhar mais consciente sobre os valores vigentes e regentes em uma comunidade. Além disso, contribui para desfazer ou amenizar preconceitos relacionados a algumas questões culturais, evidenciando, assim, que não há cultura melhor ou pior, o que existe são culturas diferentes (SILVA; SOUZA, 2006, p. 222).

Originária de Portugal, a literatura de cordel chegou ao Brasil com os colonizadores, tendo na Bahia, e mais precisamente em Salvador, suas raízes nacionais. Recebeu esse nome ainda em terras portuguesas, porque os materiais eram expostos para a população em cordões. Ela também é conhecida como poesia popular, sendo seus poemas, em alguns casos, recitados ao público com o acompanhamento de violas, o que reforça a ideia da oralidade.

Diferente de outras mídias impressas, o folheto de cordel era voltado para a população analfabeta, que ouvia as histórias narradas pelos poetas e as repassava, atingindo, com isso, não só a comunidade leitora, mas também analfabetos e semianalfabetos, que, através do eixo oral/escrito, alimentavam a comunicação popular:

> O folheto de cordel assumiu um importante papel como veículo de comunicação, abrindo para a população pobre das capitais do Nordeste e do sertão nordestino oportunidades de acesso a informações antes restritas aos segmentos mais intelectualizados da sociedade brasileira, consumidores de jornais e revistas (NEMER, 2008, p. 01).

Criou-se, então, uma tradição acerca da literatura de cordel, definida como expressão das raízes e do espírito do povo. Pode-se considerar o cordel como uma manifestação dinâmica, que, sem abandonar referenciais da tradição, como é o caso da oralidade, está ainda conectada às novidades técnicas, sociais, políticas, culturais e comportamentais relacionadas ao momento de sua criação.

3.1.1 Nem daqui, nem de lá: Tradição e ruptura na literatura de cordel

Conforme Aderaldo Luciano, Doutor pela UFRJ e estudioso do cordel, na apresentação do livro **Breve história da literatura de Cordel** de Marco Haurélio, publicado em 2010, a manifestação literária surge no final do século XIX e apresenta uma fase denominada Geração Princesa, quando se deu o encontro da poesia rimada nordestina dos poetas paraibanos com as então modernas máquinas de impressão tipográficas. Importante ressaltar que essa fase teve início com a comercialização dos folhetos de cordel.

O autor ainda assinala o diálogo existente entre a literatura de cordel e as outras formas de arte, como as ilustrações, que “dão ao Cordel a força de ser tradição e vanguarda, de trazer continuação e ruptura, de ser arte e entretenimento, além de ser a única forma poética genuinamente brasileira” (LUCIANO apud HAURÉLIO, 2010, p. 9).

Um exemplo desse diálogo existente entre literatura e arte nos folhetos de cordel é José Francisco Borges, conhecido como J. Borges (Figura 1), um dos mais renomados artistas populares da América Latina. Sua arte pertence aos domínios da pintura *naïf* e, na ausência de aspectos formais acadêmicos, representa a cultura do Nordeste brasileiro com técnica da xilogravura, através da qual ilustra os próprios folhetos de cordel. (REBOULET, 2012)

Figura 1 – J. Borges, consagrado por suas xilogravuras e seus cordéis

Fonte: Agência Brasil/Empresa Brasil de Comunicação.
Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/galeria/2004-04-05/5-de-abril-de-2004>
Acesso em: 13 jul. 2015.

Segundo Haurélio, o cordel tem mais de 100 anos de existência e sofreu, na década de 1990, um período de crise, quando o desaparecimento dos artesãos do verso popular e do romance tornavam as anunciações feitas na década anterior, sobre o fim do cordel, mais próximas da realidade. A emergência no Brasil se deu através do hábito da leitura coletiva dos “conquistadores”, uma tradição com forte carga simbólica trazida pelos colonos, difundindo a poesia tradicional:

> Jogava com cartas e dados (embora fosse severamente proibido) e, frequentemente, quando a monotonia da vida a bordo e a quietude do mar convidavam ao silencio, era a vez da leitura solitária em algum cano do navio, ou daquela coletiva em voz alta, todos sentados em círculo. Desta maneira, muitos textos, prevalentemente de literatura popular, chegam ao Novo Mundo com as bagagens do colono, constituindo as primeiras bibliotecas à disposição de todos (PELOSO, 1996 apud HAURÉLIO, 2010, p. 48).

Tal hábito sobreviveu nos serões noturnos nordestinos, nos quais “nas raras horas de lazer que a lida da roça proporcionava, as pessoas se reuniam em torno de alguém que soubesse ler” (HAURÉLIO, 2010, p. 21).

A literatura de cordel é herdeira do romanceiro tradicional, da literatura oral com raízes no trovadorismo medieval lusitano, “mas, também, espelho social do seu tempo. Com essa última finalidade receberá o qualificativo – verdadeiro, porém reducionista – de ‘jornal do povo’” (HAURÉLIO, 2010, p. 16). O surgimento da poesia popular no final do século XIX, com a voz do poeta sendo difundida, levou para a população, na sua maioria ágrafa, o necessário em termos de literatura, à maneira dos menestréis medievais.

O menestrel, figura de destaque na lenda medieval de Ricardo Coração de Leão, auxilia no entendimento do processo de transmissão e no prestígio alcançado pela poesia popular do Nordeste. Na lenda, um menestrel consegue, através de sua cantoria, resgatar seu rei de uma prisão desconhecida. Além disso, apresenta a figura de Robin Hood – herói popular que roubava dos ricos para alimentar aos pobres – como auxiliar nesse feito, já que ele recolhe parte do valor a ser pago pelo resgate do rei.

> A lenda do rei Ricardo mostra o processo de formação, na mentalidade coletiva, do mito do herói popular. Pelo mesmo processo passaram outros reis e heróis, a exemplo de Carlos Magno, cuja presença nas tradições populares do Brasil é motivo de estudos que vão além do folclore e da etnografia. Na base a cristalização do mito está o jogral, o bardo itinerante, o poeta do povo, encarregado de difundir e divulgar as façanhas dos heróis, que, conscientemente ou não, ele ajuda a fabricar (HAURÉLIO, 2010, p. 30).

Cabe salientar nesse momento a diferença existente entre cordelistas e repentistas. Conforme Marco Haurélio, repentista não é cordelista. O que poder haver é, sim, um trânsito entre as linguagens oral e escrita; porém, o cordel não é a versão escrita do repente e o repente não é o cordel cantado. O repente se caracteriza pelo improviso e é feito, em geral, por cantadores que têm domínio da linguagem poética.

Sobre o uso de livros para a erudição dos versos populares, Marco Haurélio afirma que “a necessidade do saber livresco, seja para exibição nas cantorias, seja para a fundamentação na criação literária, era uma constante entre os bons cordelistas-repentistas” (HAURÉLIO, 2010, p. 24).

Sendo assim, o cordelista buscava em outras obras referências para novas criações ou, ainda, apropriava-se de lendas e antigas histórias, que eram contadas com referências ao cotidiano vivido pelos escritores, dando, muitas vezes, nomes de conhecidos aos personagens, “prova sobeja de que o poeta nordestino, desde a Geração Princesa, buscou superar as adversidades por meio da leitura, dando à luz recriações literárias de qualidade inquestionável” (HAURÉLIO, 2010, p. 26).

Portanto, além de material para sua construção poética popular, essas recriações literárias com referências habituais repassavam o conhecimento literário adquirido pelos cordelistas, de maneira mais simples, a todas as classes.

O pesquisador Geraldo Neto (2011) analisa a estreita relação entre jornais e folhetos de cordel e levanta questões como as diferenças existentes entre a história contada pelo poeta e a reportagem escrita. Na primeira metade do século XX, a imprensa se tornou fonte dos poetas de cordel, principalmente daqueles chamados de “folhetos de acontecido”, que retratavam acontecimentos recentes como crimes, acidentes, história de políticos importantes e até mesmo guerras e revoluções. Segundo Joseph Luyten (1992 apud NETO, 2011) isso era um tipo de jornalismo popular. Destaca que graças à literatura de cordel a história do Brasil e do mundo, bem como fatos locais marcantes, se tornaram acessíveis ao povo.

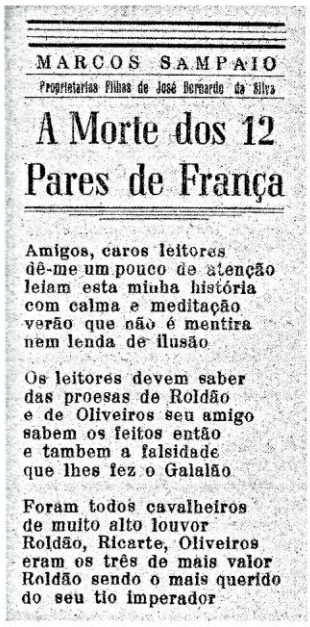
Mark Curran (1998) afirma que “o cordel como crônica poética e história popular é a narração em versos do ‘poeta do povo’ no seu meio, ‘o jornal do povo’” (CURRAN, 1998, p. 20).

A relação possível entre jornal e cordel pauta as discussões existentes entre história cultural e história do livro e da leitura. Os folhetos de cordel retratam notícias retiradas dos jornais, uma apropriação das reportagens pelos poetas, que sofre alterações e intervenções, não do editor do jornal, mas do poeta cordelista. Analisando a materialidade dos impressos visando ao entendimento dos sentidos adquiridos pelas obras, segundo Roger Chartier propõe em **A história cultural: Entre práticas e Representações**, deve-se considerar “as relações entre texto, o objeto que lhe serve de suporte e prática que dele se apodera” (CHARTIER 1990 apud NETO, 2011, p. 55).

Além das diferenças editoriais e de circulação encontradas na comparação entre o jornal e o cordel, a utilização de imagens feita por ambos é uma questão importante para esta pesquisa. O uso de retratos e suas legendas é feito pelos jornais com o intuito de identificar os personagens das matérias, diferente da

literatura de cordel na qual as imagens xilogravadas dos folhetos ilustram apenas a capa (Figura 2) e têm a importante função de antecipar o conteúdo da história contada, como se o condensassem em uma só ilustração.

Figura 2 – Capa e miolo do folheto de 1975



MARCOS SAMPAIO

Proprietarias Filhas de José Bernardo da Silva

A Morte dos 12 Pares de França

Amigos, caros leitores
dê-me um pouco de atenção
leiam esta minha história
com calma e meditação
verão que não é mentira
nem lenda de ilusão

Os leitores devem saber
das proesas de Roldão
e de Oliveiros seu amigo
sabem os feitos então
e tambem a falsidade
que lhes fez o Galalão

Foram todos cavalheiros
de muito alto louvor
Roldão, Ricarte, Oliveiros
eram os três de mais valor
Roldão sendo o mais querido
do seu tio imperador

Capa e miolo do folheto A morte dos 12 pares de França, *publicado em 1975, pela tipografia de José Bernardo da Silva.*

Fonte: GALVÃO, 2001, p. 207.

Dentre outras características materiais, como a qualidade de impressão que, muitas vezes, é precária nos cordéis, o que realmente confere legitimidade ao cordel é sua forma poética. Ao escrever o poema, o autor já sabe do fato acontecido e tem a oportunidade de formular sua opinião sobre o assunto de forma que “o poeta dispõe de mais informações do que, por exemplo, o repórter, que cobre a notícia de acordo com o que vai sendo colhido nas investigações” (NETO, 2011, p. 61). Essa é outra grande diferença entre o folheto de cordel e o jornal, já que no jornal é necessário o acompanhamento diário das notícias pelo leitor. Os folhetos tratam de maneira geral todo o assunto em um único exemplar. Para isso, o poeta compõe uma história compreensível para seu público, sem acúmulos de personagem ou enredos paralelos

> o poeta tem que adaptar um texto em prosa para versos. Assim, a escrita do poeta tem uma série de normas e limitações que deve levar em conta. Em estudo sobre as adaptações de textos da literatura erudita em folhetos de cordel, Márcia Abreu[3] aponta que a adaptação é feita "segundo as 'regras' de composição dos folhetos, já que o interesse pelo tema, ou pelo enredo, não é suficiente para que o público habitual de folhetos aprecie um texto de literatura erudita. [...] também afirma que "mesmo quando há uma transcrição praticamente literal do texto matriz, inserem-se cortes a fim de obter versos setissílabos e introduzem-se palavras – ou altera-se sua ordem – para criar rimas" (NETO, 2011, p. 67).

Percebe-se essa mesma ideia nas modificações sofridas pelas notícias de jornais em folhetos de acontecidos. Além das estéticas e léxicas, aparecem neles os juízos de valor do escritor, que conta a história a partir de seu entendimento de mundo.

Viviane de Melo Resende (2007), em seu trabalho **A relação entre literatura de cordel e mídia: uma reflexão acerca das implicações para o gênero**[4], reflete acerca das implicações da relação entre cordel e mídia. Como gênero e prática social, a literatura de cordel transforma-se à medida que modificam as estruturas sociais, como cita Bakhtin, que destaca que os gêneros do discurso "de uma forma imediata e ágil, refletem a menor mudança na vida social" (BAKHTIN, 2000 apud RESENDE, 2007, p. 44).

Resende aponta as mudanças sofridas pela prática do cordel e ressalta a dificuldade de alguns teóricos em assimilá-las, como Mark Curran (1998), que define o cordel tradicional sem observar as modificações do gênero na contemporaneidade. Faz-se necessário, então, segundo a autora, "o abandono à visão folclórica acerca desse produto cultural que passa a ser visto como prática social contextualizada no presente" (RESENDE, 2007, p. 61). Nesse sentido, ela demonstra que as modificações sofridas pelo cordel nada mais são do que adequações na composição genérica e temática do momento histórico em que se encontram.

No período conhecido como o tradicional da literatura de cordel[5] a maior parte dos folhetos tinha como tema os romances; no entanto, atualmente, os folhetos de

---

[3] ABREU, Márcia. "Então se forma a história bonita" – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./ dez. 2004 apud NETO 2011.

[4] Trabalho apresentado no seminário "Práticas socioculturais e discurso: debates transdisciplinares", organizado pelo Núcleo de Estudos de Linguagem e Sociedade (NELiS) da Universidade de Brasília.

[5] Resende aponta algumas contradições em relação à época tratada como tradicional na literatura de cordel. Em seu texto a autora sinaliza a data do primeiro cordel publicado no Brasil como sendo 1893, e que seu apogeu se daria entre 1930 e 1940 – mesma data a que se refere o seu declínio, com a chagada dos televisores. Por conseguinte, baliza ser a década de 1970 como a época tradicional,

circunstância tornaram-se a maioria dentre as publicações. Essa seria apenas uma das alterações sofridas na produção. A “participação direta do público como platéia”, como destaca Curran (1998), já não é mais notada, já que os cordéis migraram das feiras e mercados tradicionais nordestinos para aeroportos e lojas de artigos turísticos, eliminando o contato do cordelista com seu público. Cabe notar que esse também se difere do tradicional: não são mais os analfabetos em busca de informação e, sim, estudantes e turistas, passando o cordel a objeto de estudo e curiosidade.

Considerado como o jornal do sertão, o cordel desenvolvia o importante papel de divulgador de notícias, conforme destaca Diegues Jr.:

> Instrumento de comunicação, alargou-se depois à divulgação dos fatos acontecidos, coisas de que a população não podia ter conhecimento senão por essa forma. Rádio não existia; jornal era raro. Quando este chegava, levado dos grandes centros – Recife ou Fortaleza, por exemplo – com o atraso normal dos meios de transporte de então, já o folheto se antecipava na divulgação do fato. Tornava-se o folheto o elemento mais expressivo para que os acontecimentos chegassem ao conhecimento de todos, lidos nos mercados, nas feiras, nos serões familiares (JR 1977, p. 17 apud RESENDE, 2007, p. 47).

A partir de entrevistas realizadas com alguns cordelistas contemporâneos, Resende aponta dentre as causas das mudanças de produção e consumo a evolução da informação. Se antes o cordel cumpria o importante papel de meio de comunicação, levando não apenas a notícia, mas também o entretenimento, com a ascensão do rádio e da TV há um declínio no consumo de folhetos, já que as informações agora são imediatas. Aqueles antigos leitores analfabetos que tinham a necessidade dos versos cantados nas feiras para se informar ou divertir, consomem jornais televisivos e novelas, que substituem os romances em versos dos folhetos.

Há também uma transformação por parte dos poetas que eram, em sua maioria, nascidos em regiões rurais do nordeste com pouco ou nenhum estudo. Atualmente, eles têm um maior contato com a cultura letrada. Souto Maior destaca essa mudança:

---

embora também aponte esta mesma data como sendo a divergente na prática discursiva através da mudança de seu público consumidor.

> Os poetas populares estão enveredando por outros caminhos, uma vez que não são tão semi-analfabetos como eram há algumas décadas passadas e estão participando do desenvolvimento da região e, através de seus folhetos, eles enviam suas mensagens, instruindo o povo que assim toma conhecimento dos problemas nacionais (...) Este novo impulso que está tomando a literatura popular em verso constitui, evidentemente, uma prova de que o folheto não está morrendo mas sofrendo modificações em seu conteúdo e atualização em sua temática (SOUTO MAIOR 1976, p. 14 apud RESENDE, 2007, p. 50).

Segundo Assis Ângelo (1996 apud RESENDE, 2007) a partir de 1950 a literatura de cordel migra para o Centro-Sul do país juntamente com a população nordestina. Os cordelistas entrevistados justificam a migração afirmando ser mais fácil ganhar dinheiro no Rio de Janeiro ou em São Paulo que no Nordeste.

3.1.2 Andanças do estilo: O cordel no sudeste

José Pinto de Souza (1881-1950), imigrante português, dirigiu a Tipografia Souza, que surgiu em 1912 na capital paulista, com a publicação de modinhas e folhas soltas. Evoluiu para a editoração de histórias tradicionais portuguesas em prosa e verso que, a partir da década de 1930, passaram a ser retrabalhadas por poetas brasileiros, geralmente nordestinos. Já em 1952, dessa tipografia surgiu a Editora Prelúdio, dirigida pelo filho de Souza, Arlindo Pinto de Souza e seu meio irmão, Armando Augusto Lopes. Ela ficaria consagrada por suas publicações de cordéis com capa de policromia e tamanho maior que o nordestino (13,5 x 18).

> No mesmo período, o poeta baiano Antônio Teodoro dos Santos apresenta alguns originais à editora. Teodoro escrevia sobre tudo, para todos. Seu cordel Vida e tragédia de Getúlio Vargas, de 1954, escrito após o suicídio de Getúlio, vendeu, a primeira edição, impressionantes 260 mil exemplares. Começa o período áureo da Literatura de Cordel publicada no Sudeste (HAURÉLIO, 2010, p. 76-77).

Segundo o autor, a partir da década de 1960, as editoras de cordéis passaram por inúmeras crises. Uma delas foi a Editora Prelúdio que, após adotar o nome de Luzeiro em referência a então falida Editora Luzeiro do Norte, renasceu no mercado editorial.

Contudo, a editora continuou sofrendo com as crises econômicas causadas pelo fracasso do Plano Cruzado, a partir de 1987, e pelos governos Sarney e Fernando Collor de Mello. Em 1995, Arlindo Pinto de Souza vendeu a editora para a

firma dos Irmãos Nicoló. Após um período de dificuldades, atualmente apenas Gregório Nicoló é seu dono, ainda editando cordéis em São Paulo.

3.1.3 Pelejas virtuais e outras encenações midiáticas do cordel

Considera-se as modificações na literatura de cordel apenas como adequações ao meio social ao qual está inserida. John Brookshire Thompson, em seu livro **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia** (1998), esclarece que “a tradição não foi destruída pela mídia, mas antes transformada ou ‘desalojada’ por ela”. Seguindo esse raciocínio, a evolução dos meios de comunicação no nordeste serviu para que a forma tradicional da prática se transformasse, libertando-se de suas raízes que, “ainda segundo Thompson, é a condição para a reimplantação de práticas tradicionais em contextos diversos” (RESENDE, 2007, p. 54).

A recontextualização das notícias retiradas da mídia pelo cordel é de grande importância para o papel socialmente engajado da produção dos folhetos, pois atrela comentários e juízos de valor a questões sociopolíticas extraindo da mídia fatos ocorridos no Brasil e no mundo para a construção de folhetos de circunstância. Sendo assim, esse ato de recontextualizar é geralmente conectado à crítica, o que auxilia na construção de uma identidade cultural como posto anteriormente.

Segundo Thompson “as mensagens podem ser retransmitidas para outros contextos de recepção e transformadas através de um processo contínuo de repetição, reinterpretação, comentário, riso e crítica” (THOMPSON 1998 apud RESENDE, 2007). Considerando as ponderações do autor, Resende conceitua a atividade de recontextualização da mídia pelo cordel como uma situada e criativa: situada pois, apesar de estarmos cada vez mais globalizados em termos de recepção dos produtos da mídia, ela se faz de maneira localizada por estar inserida em contextos específicos, e criativa porque os autores de cordel transformam o material que retiram da mídia de acordo com seus propósitos, não sendo, por isso, espectadores passivos.

A relação entre mídia e cordel não se limita à recontextualização dos fatos Através de rupturas em seus moldes mais tradicionais, a literatura de cordel fez surgir novas divulgações do gênero através de práticas midiáticas, que criaram novas relações.

Resende observa mais uma vez a perspectiva de Thompson quando este discute sobre a reimplantação das tradições na vida social contemporânea pelos novos meios de comunicação, o que, para ele, não resultaria em formas inautênticas, nem condenaria as práticas tradicionais à extinção. Conforme o autor, ela apenas estaria passando por um processo de desenraizamento. A existência de sítios na internet que publicam literatura de cordel seria um exemplo disso, uma vez que, por meio dessa divulgação, cordelistas mantém a tradição da forma literária, alcançando públicos maiores que aqueles antes existentes somente nas feiras livres.

A temática dos cordéis também é um tema a ser discutido tanto em sua relação com a mídia quanto nas adaptações. Se antes a maioria dos cordéis tratava de romances, muitas vezes de histórias recontadas inserindo personagens regionais, modifica-se desenvolvendo a prática da divulgação de notícias ao absorver da mídia material para a produção de folhetos de acontecido e, com a evolução dos meios de comunicação e a chegada das novelas e dos telejornais em regiões onde antes eram escassos estes meios difusores de conhecimento, a temática passa a absorver outros elementos da mídia e não só isso, há também uma mudança na prática do cordel em si

> Por exemplo, Abrão Batista publicou um folheto circunstancial de crítica política cujo título remete à Internet: www.juizlalau.fhc.acm.corrupção.ladrão.justiça. Rouxinol do Rinaré e Klévisson Viana estabeleceram uma outra recontextualização quando escreveram juntos um folheto de desafio, A grande peleja virtual de Klévisson Viana e Rouxinol do Rinaré, construído pela internet, via correio eletrônico (RESENDE, 2007, p. 55).

Rouxinol do Rinaré, cordelista entrevistado por Resende (2007), diz ser a peleja recriada virtualmente e impressa em folheto o casamento entre tradição e modernidade, pois usa a estrutura e o estilo dos cantadores de forma virtual, o que acredita ser algo que perpetuará a cultura para o conhecimento das futuras gerações.

Segundo Madson Góis Diniz (2010), em seu artigo “Do folheto de cordel para o cordel virtual: interfaces hipertextuais da cultura popular”, a divulgação da literatura de cordel através de sítios pessoais de cordelistas transforma o cyberespaço em banca de cordel, como é o caso de Walter Medeiros, poeta que usa não apenas o espaço virtual para divulgação de seu trabalho, como também trabalha essa nova prática como temática em seus cordéis, como é possível observar a seguir:

A peleja do Cordel de Feira com a Internet

Vou lhe contar, cidadão,
Uma história bem brejeira
Que começou numa feira
Pelas bandas do sertão
E de forma bem ligeira
Chegou à terra inteira
Causando admiração.
Severino Rio Grande
Fazia muito cordel
Falava até de bordel
Assim a arte se expande
De soldado, coronel,
Matuto, arranha-céu,
Falava até de Gandhi.
Com ele não tinha manha,
Sofria mas agüentava,
Sabia que a dor passava,
Pois foi até na Alemanha
Com tudo ele rimava
E o povo se admirava
É um homem de façanha
Seus cordéis ele vendia
Numa feira bem pequena
Era sempre a mesma cena
Com risada e cantoria
Desde o tempo da galena
Era uma mensagem plena
De amor e alegria
Com uns tipos manuais
Muitos impressos fazia
E assim ele vivia
Querendo um mundo de paz
Mas ninguém compreendia
Quando dizia que um dia
Ia sair nos jornais.
Pois aquele cordelista
Danou-se pra capital
Foi morar no areal
Ali bem perto da pista
Sua cidade natal
Soube um dia, afinal,
Que se tornou jornalista.
Mexendo com linotipo
Telex e off set
No fax pintou o sete
Sem falar no teletipo
Fazia até enquête
Só não comia gilete
Pois não achava bonito.
Mas com aquele seu dom
Muita coisa ele fazia
Sempre tinha uma poesia
Recitada em bom tom
Tinha saudade da tia
e qualquer hora do dia
escutava acordeon
Os anos foram passando
o tempo não vai pra trás

e aquele nosso rapaz
ia se adaptando
a tudo que a vida traz
nada nunca é demais
e foi se modernizando.
A maquininha Olivetti
Que usou anos seguidos
Inda tinha nos ouvidos
Qual serpentina e confetti
Mas a marca dos sabidos
Que ganhou novos sentidos
Agora era a internet.
Nem mesmo questionou
A nova moda lançada
E de forma enviesada
Seus cordéis lá colocou
Foi uma festa danada
A homepage lançada
Que ao mundo lhe levou
Pois agora na internet
O cordel vai mais distante
Basta somente um instante
E a história se repete
São Gonçalo do Amarante
Paris, Itu, num berrante
Todo mundo se derrete
Sempre aparece questão
Sobre esse novo meio
Mas é somente esperneio
De gente falando em vão
Basta fazer um passeio
Sem cavalo e sem reio
Para entender o bordão.
Quando veio pra cidade
Severino não deixou
Na terra que lhe criou
A sua habilidade
Foi com ele e ele usou
O dom que deus lhe legou
Pra sua felicidade.
Se é por falta de cordel
Pra seus versos pendurar
Confesso que vou mandar
Desenhar assim ao leu
Depois vou fotografar
E no site publicar
Ao lado do meu farnel.
Do jeito que alguém fala
Do cordel que foi pra web
Com certeza não concebe
Algo que chegou à sala
Do pequenino casebre
Que não pode criar lebre
Mas tem um micro na mala
Por quê o computador
Pode chegar ao sertão
E na internet não
Tem lugar pra rimador?
É uma aberração
Grande discriminação

> Que ele não tolerou.
> Acho que dei o recado
> Quem quiser diga o contrário
> Pois em todo abecedário
> Tem alguém inconformado
> E nesse rimar diário
> Quero o futuro no páreo
> Mas não esqueço o passado (MEDEIROS, 2014).

Apesar de ser abordada como novidade e forma de sobrevivência da tradição por alguns, o uso da internet é visto por outros como uma ameaça às práticas tradicionais das feiras livres e, embora os cordelistas virtuais se atenham à métrica e à rima dos modelos tradicionais, outros elementos como a xilogravura – método tradicional de ilustração dos folhetos no qual as imagens são reproduzidas por meio da gravação de placas de madeira – perde seu espaço.

Além disso, o cordel virtual torna-se obra aberta ao possibilitar, através do hipertexto, mecanismos de interatividade com blogs, fóruns e redes sociais, como assinala Diniz:

> Há uma série de blogs e fóruns de internet exclusivamente dedicados ao tema. Em muitos casos, um internauta deixa um ‘mote’, ou um pedido de cordel ou simplesmente começa seu texto pra ser continuado por outrem. Em outras situações, o internauta adapta/faz uma re-leitura de um cordel tradicional e pede comentários. Os temas da política nacional, violência e sexualidade parecem ser o carro-chefe no universo hipertextual cordelista (DINIZ, 2010, s/p).

Diniz reflete sobre o conceito bakhtiniano de polifonia para definir essa fusão harmoniosa das múltiplas vozes interativas geradas pelo hipertexto dos cordéis eletrônicos. Ademais, demonstra a fascinante ruptura gerada pelos hiperlinks, criando um labirinto de leituras não lineares que "têm a capacidade de mudar o gradiente de experiência, descentralizando o processo de leitura. Em outras palavras, segundo Hoofd (2000), a experiência do leitor é desconstruída no processo hipertextual” (DINIZ, 2010, s/p).

A literatura de cordel, anteriormente ligada à cantoria e originada na oralidade, vê em suas novas formas de propagação grandes transformações no que concerne ao seu contato com o espectador. Se antes o cordel dependia daqueles que cantavam seus versos para divulgá-lo, passa hoje a ter na figura dos agentes distribuidores – nome dado aos representantes das editoras – outra forma de

difusão, alcançando um maior número de pontos de venda. Com o advento da internet, o cordel vence, então, as barreiras geográficas.

Alguns poetas tradicionalistas relutam a aceitar tais transformações e são contra até mesmo as novidades tecnológicas de impressão e editoração. A substituição da tipografia por métodos mais modernos tem também um cunho comercial, já que o custo e a manutenção das antigas máquinas tipográficas têm tornado inviável o trabalho das editoras.

Desse modo, categorias complexas surgem com a implantação de novas mídias, propiciando a atualização tecnológica do gênero do cordel.

> Recentemente, o cordel observou a criação on-line do Vídeo-Cordel, uma narração de teto alternado por imagens, relacionadas ao tema. Desenvolvido pelo Centro de Mídia Independente, retratando a polêmica sobre a TV digital, o novo gênero encontrado no site do grupo implica numa nova possibilidade de escrever o cordel com imagens, cabendo inclusive uma exaustiva análise semiótica. De igual modo, no departamento de jornalismo da UFPB, um projeto sobre animação computadorizada está em fase de desenvolvimento. Certamente o folheto está migrando para um modelo tecnologizado e híbrido, distanciando-se da forma do modelo original, mas nem tanto em conteúdo (DINIZ, 2010, s/p).

O uso de mecanismos de mídia para a manutenção e sobrevivência da cultura popular é confundida com o conceito de popularização pois, por ser vista como uma cultura da margem, a cultura popular sempre buscou meios de legitimidade através desses mecanismos, como atesta Canclini (1998) e reforça Diniz, que afirma que “encontrar o cordel na internet, antes de qualquer coisa, é permitir o acesso irrestrito e vivo desse gênero literário” (DINIZ, 2010, s/p).

Fica claro que ocorreram modificações profundas no contexto de distribuição, nas práticas de produção e no consumo dos folhetos de cordel, cabendo aos teóricos desse estilo atentarem-se aos diferentes períodos de produção, assim como às práticas sociais e discursivas de cada época.

Torna-se, então, de grande estima a análise da literatura de cordel pelos estudos culturais, visto que esse fazer artístico, munido de juízos de valor conferidos pelos cordelistas a fatos cotidianos e de importância social, constrõem uma identidade cultural ao povo nordestino, à margem do sistema literário reconhecido. .

3.2 LEITURAS MARGINAIS E A GERAÇÃO MIMEÓGRAFO

O uso frequente do termo marginal pode ser prático e evidente em diversas áreas; porém, existe a dúvida do que define a marginalidade, uma vez que não é uma categoria científica, como, por exemplo, as classes na sociologia. Robert Ponge (1981) se atém a uma definição funcional, que atende às necessidades deste estudo. Para ele, a literatura marginal é aquela que está à margem da literatura oficial de determinados períodos, que aparece à classe dominante "[...] como sendo outra, como não lhe pertencendo" (PONGE, 1981, p. 139). Desta feita, a marginalidade pode ser algo efêmero, deixando de existir o caráter marginal.

O escritor delimita as grandes tendências da literatura marginal na França através de sua caracterização. Inicialmente, aborda a literatura das mulheres em revolta, talvez por ser a escrita e toda a sua cultura um monopólio dos homens. Segue apresentando a literatura proletarizante e a de indivíduos marginalizados assim como os temas trabalhados em conjunto.

Ponge afirma, ainda, sempre ter existido um pouco de literatura marginal e o que a fez florescer, ao menos na França, foi o "reflexo de uma falta de consenso a respeito do estado da sociedade e das saídas a propor. Se tivesse consenso, não existiriam produções que apareceriam como outras, como estranhas a classe dominante" (PONGE, 1981, p. 142). Vale destacar que o crescimento da literatura marginal na França ateve início com a crise do Estado francês em um período anterior ao da II Guerra Mundial.

> Desta crise do Estado decorre um poder quase que totalmente incapaz de resolver a questão das minorias nacionais, da regionalização, a questão do campo, impossibilitando de propiciar um crescimento planejado e integrado, de acabar com o despovoamento quase total de certas regiões, com o desemprego maciço, e de oferecer uma perspectiva, um futuro alentador para a juventude (PONGE, 1981, p. 142).

Pode-se, então, perceber que um país dividido, com suas frustrações e insatisfações, torna-se a tônica e a raiz da literatura marginal.

O professor da UFRGS, Sérgius Gonzaga (1981) propõe que o aumento da produção literária brasileira de expressões à margem pode ser explicado pelo autoritarismo vigente especialmente durante a ditadura militar. Isso porque, ao limitar

a participação dos jovens na vida política, eles canalizam anseios, traumas e verdades por meio da literatura.

O autor cita Arnold Hauser, que discutiu sobre as poucas mudanças de estilos se não fossem exigidas pela historicidade novas formas de representação do real. “A história das formas simbólicas é também a história concreta das relações sociais” (GONZAGA, 1981, p. 143). A literatura marginal, desse modo, só é compreensível partindo de pressupostos históricos, situados no desenvolvimento social do país.

Segundo Gonzaga, o termo marginal passa a ser empregado no Brasil a partir da década de 1950, quando se desenvolve uma consciência eufórica encetada por planos de desenvolvimento rápido, que multiplicaram as favelas urbanas e seus habitantes, conhecidos como marginais.

> Por sua condição periférica, a economia cresceu acentuando os desníveis entre os vários grupos e as várias regiões. E os setores não-integrados aos novos mecanismos e às novas relações de produção ampliaram-se em progressão geométrica. Posto que socialmente passiva, essa massa ocupa um espaço na cidade e ergue-se como ameaça potencial à segurança dos indivíduos ao sistema. Daí a institucionalização, na sociedade civil, de um saber policialesco que passou a ver no **marginal** não apenas o favelado (como nos tempos juscelinistas), mas todo aquele elemento que _excluído das formas mais ou menos ortodoxos de apropriação e sobrevivência capitalista_ procurasse outras maneiras de adaptação vital nos médios e grandes centros. **Marginal** tornou-se o ladrão, a prostituta, o mendigo, o menor abandonado, etc (GONZAGA, 1981, p. 148, grifo do autor).

Porém, o movimento artístico e político assistiu à sua derrocada no final dessa mesma década. A literatura ainda tentou compreender essa transformação, buscando manter os valores anteriores ao movimento militar. Porém, como aponta Gonzaga:

> de maneira simultânea, o Estado aperfeiçoou seus mecanismos repressivos e pôde cooptar importantes segmentos da classe média contestatória através do favorecimento de um consumismo desenfreado, que encontrou sua representação simbólica na arquitetura faraônica de superpontes, superestradas e superviadutos. Os grupos mais violentos de oposição foram aniquilados, e aqueles setores intelectuais que haviam resistido acabaram, em sua maioria, partindo para o desespero ideológico (GONZAGA, 1981, p. 144).

A derrubada do movimento gerou não apenas a divisão da nação, mas a desilusão sobre a ideologia antes proposta. Pode-se dizer que ela não era real, visto que, antes de mais nada, era profundamente imaginária.

> Havia, nessa arte, uma inocência incomparável com a complexidade do fenômeno histórico. O intelectual considerava-se interprete natural do povo. Mas esse povo era uma abstração. Um povo construído em torno de chavões e palavras de ordem. E a **marginalidade** do mesmo funcionava como ilustração, mero pretexto para a enunciação de clichês revolucionários (GONZAGA, 1981, p.145, grifo do autor).

O fracasso do projeto estético/político foi acentuado nos anos seguintes a 1968, quando as fantasias acerca das bases concretas da sociedade fizeram com que o produtor intelectual, proveniente da burguesia urbana, enfrentasse "uma sensação de estranhamento e solidão" começando "a sentir-se à **margem** do processo histórico. Sua voz já não se imagina comandando as massas oprimidas" (GONZAGA, 1981, p. 145, grifo do autor).

Salienta-se, então, a diferenciação pela qual passa a forma de linguagem apresentada: antes mostrava-se "ordenada, **inocente**, translúcida, nítida, correspondendo a um universo ainda facilmente racionalizável. Agora, destruída, fragmentada, opaca: o universo sem significado" (GONZAGA, 1981, p. 145/146, grifo do autor).

A literatura desse período pode ser dividida em duas vertentes: a mais intimista, psicologista, em geral apresentada por mulheres, e "uma vertente de autorreflexão histórica dos setores destroçados pela nova **modernização** da sociedade e que não aceitam ser cooptados" (GONZAGA, 1981, p. 146, grifo do autor). Sem perspectivas, esses grupos médios passaram a narrar os fatos sociais como casos pessoais, sem debates ideológicos, enquanto as frações mais jovens enveredavam pelo escapismo criado pelo individualismo irracional como forma de negação ao sistema.

Com um esquema social que apresentava opressores de um lado e povo de outro, sem um espaço para o marginal, uma vez que após a fase eufórica do milagre não havia debate cultural, perdendo o letrado o apoio da classe média em seu discurso populista, o escritor desiludido "começava a se ver como um sujeito fora do processo social, ou então descobria-se falando em nome dos sujeitos marginalizados pela expansão interna do capitalismo dependente" (GONZAGA, 1981, p. 147).

Segundo Gonzaga (1981), o termo marginal passa a ser empregado no Brasil a partir da década de 1950, quando desenvolve-se uma consciência eufórica encetada por planos de desenvolvimento rápido do país, que multiplicaram as

favelas urbanas e seus habitantes, conhecidos como marginais, tidos como resultados passageiros deste crescimento econômico.

> Por sua condição periférica, a economia cresceu acentuando os desníveis entre os vários grupos e as várias regiões. E os setores não-integrados aos novos mecanismos e às novas relações de produção ampliaram-se em progressão geométrica. Posto que socialmente passiva, essa massa ocupa um espaço na cidade e ergue-se como ameaça potencial à segurança dos indivíduos ao sistema. Daí a institucionalização, na sociedade civil, de um saber policialesco que passou a ver no **marginal** não apenas o favelado (como nos tempos juscelinistas), mas todo aquele elemento que _excluído das formas mais ou menos ortodoxos de apropriação e sobrevivência capitalista_ procurasse outras maneiras de adaptação vital nos médios e grandes centros. **Marginal** tornou-se o ladrão, a prostituta, o mendigo, o menor abandonado, etc (GONZAGA, 1981, p. 148, grifo do autor).

Nos últimos anos, tornou-se difícil a definição de limites para a produção artística marginal, visto que se perdeu seu significado pejorativo e também econômico. Com isso, tornou-se quase impossível a demarcação do que é comum às várias produções artísticas com essa designação. Porém, o estudioso afirma que “os legítimos marginais, na acepção histórica, continuam fora do processo de fatura artística de ordem letrada” (GONZAGA, 1981, p. 148).

Entre as vertentes autointituladas marginais, Gonzaga aponta três tendências dominantes: Uma delas são os marginais da editoração, cujos criadores fogem dos modelos habituais de editoração, distribuição e circulação.

> Elaboram um produto graficamente pobre, cujo raio de ação, raras vezes, ultrapassa o ambiente onde foi confeccionado. Seria o caso da geração mimeógrafo do Rio de Janeiro, imprimindo em matrizes sua poesia, e depois vendendo em praça pública (GONZAGA, 1981, p. 149).

Alguns autores tendiam ao discurso populista e, do ponto de vista estético, a editoração se limitava a ser graficamente anticonvencional. A única pretensão em comum era firmar seu papel de letrado em um mundo de divisões de trabalho, insurgindo-se contra as grandes editoras e o público dominado pela cultura de massa.

A segunda delas são os marginais no campo da escrita, dedicados à fabricação de poemas, geralmente textos de vanguarda, que se recusavam à escrita institucionalizada. Já a terceira, os marginais do discurso, presentes nos setores excluídos do sistema e na escolha de protagonistas, situações e cenários.

Mesmo com um questionamento sobre a originalidade da última vertente, podendo ser uma reduplicação da arte populista da década de 1960, ela se destacaria como um projeto “[...] saudável, pois desloca o eixo literário das elocubrações intimistas e formalizantes para a angústia social” (GONZAGA, 1981, p. 151). Há um destaque para a releitura do cotidiano dos setores oprimidos, no qual havia lugar para as crônicas de costumes, o conto-reportagem, o desabafo panfletário, o depoimento jornalístico etc.

> Por outro lado, o comprometimento social leva os escritores a certa necessidade desesperada de denúncia, o que às vezes, acarreta problemas com o instrumental técnico-semântico que garante a especificidade do fazer literário (GONZAGA, 1981, p. 152).

O autor ainda destaca outro setor marginal abordado, o das zonas rurais:

> Lembraríamos ainda a existência de uma literatura sobre o universo marginal das zonas rurais. Universo constituído elas populações pobres de regiões onde a atividade agropastoril ou extrativista entrou em colapso ou ainda regiões que, por seus aspectos mesológicos, não interessaram aos grupos capitalistas do litoral e do exterior (GONZAGA, 1981, p. 152).

Gonzaga conclui que a literatura marginal, que compreende os setores não-inseridos no sistema, é um caminho possível, porém perigoso.

Antonio Hohlfeldt analisa em seu texto a palestra proferida por Sérgius Gonzaga na UFRGS a respeito desse campo de estudo, identificando três possibilidades desse tipo de literatura: marginal quanto à editoração, quanto à linguagem e quando assume a fala popular. Pontua também as características já citadas sobre a falta de inovação ideológica e de linguagem, além do anseio dos seus escritores de se lançarem através de grandes editoras.

Concordando de forma geral com Gonzaga, Hohlfeldt (1981) prefere não seguir suas conclusões e define a literatura marginal de maneira mais duradoura e geral, mencionando, ainda, dois conceitos-chave: vanguardismo e literatura popular. O estudioso ressalta a íntima relação existente entre o criador e o receptor da obra de arte, citando Antônio Cândido em um dos ensaios de **Literatura e Sociedade** (1973), no qual o crítico discute a necessidade do conhecimento sobre a obra, além da existência ou não de uma autonomia nacional política, econômica e social, que pressupõe a cultural. Dessa forma, através de uma consciência grupal da sociedade,

das condições de existência desse grupo e da justificativa da obra no âmbito social, procura estabelecer tal relação.

O escritor ainda aponta o caráter discursivo sempre presente, sendo a literatura brasileira destinada, sobretudo, a leituras orais para o consumo da elite. Desse modo, ela seria apenas um apêndice da sociedade, não uma atividade normal, o que a caracterizaria como marginal desde o início. O escritor deveria comungar com os princípios da sociedade para que fosse por ela tolerado: “nesse sentido pode-se concluir, a situação do intelectual era semelhante àquela do indígena na sociedade brasileira. Aceito idealizadamente, mas desconhecido em absoluto na sua realidade” (HOHLFELDT, 1981, p. 154)

Ainda fazendo referência a Antônio Cândido, Hohlfeldt destaca a existência de certas circunstâncias para que ocorra a criação, apontando a necessidade interior do artista, que segue padrões da época. Depende, portanto, da ocasião de seu aparecimento, sua necessidade e transformação em um bem coletivo ou não e sua potencial difusão na sociedade.

O autor diz que, para que algo possa ser caracterizado como marginal, é necessário existir um sistema oficial. No entanto, faz um alerta a respeito da realidade brasileira, em que “cada vez menor parcela de nossa população concentra maior renda em suas mãos, ampliando-se a faixa dos que, concomitantemente, participam de percentual cada vez menor da rentabilidade nacional” (HOHLFELDT, 1981, p. 156). Reconhece, com isso, a qualidade do que tem sido publicado como literatura marginal.

Outro fato a ser destacado é a quantidade escassa de livros vendidos pelas editoras em nosso país, assim como a dificuldade pela qual o escritor passa ao tentar lançar suas obras por elas, uma vez que há a preferência por *best-sellers* de qualidade questionável.

A estudiosa Heloísa Buarque de Holanda (apud HOHLFELDT, 1981) ressalta que esse bloqueio das editoras aos novos escritores e as possibilidades abertas a eles por meio das chamadas edições marginais, possibilita um planejamento artesanal, criativo, que desierarquisa a literatura, já que caracterizada pela informalidade. “Deve-se destacar que este grau de artesania é de suma importância, pois revaloriza a relação autor-leitor através da obra, que se transforma não apenas em veículo, mas em objeto em si, valorável, manipulável, renovando o aspecto lúdico da obra de arte” (HOHLFELDT, 1981, p. 157).

Hohlfeldt chega à conclusão de que, ao manifestar ideias e ter uma função ideológica, a literatura como forma de arte é sempre social e, ao se configurar como projeto de futuro, reforça sua marginalidade. Ao citar Arnaldo Saraiva, pondera sobre suas palavras ao afirmar que

> a literatura é sempre regra e violação da regra, e que é fundamental, para sua vivificação, que tenha uma raiz popular, que lhe proporcionará a melhor existência real. Logo depois, indaga-se ele: mas afinal, o que é essa literatura popular? Aquela feita pelo povo (cordel, por exemplo)? A populista? Aquela que cai no gosto popular? O que é povo? E responderá logo: popular é tudo aquilo que diz respeito à comunidade. (HOHLFELDT, 1981, p. 157).

Dito isso, o estudioso discute os limites da marginalidade, questionando a posição do escritor nessa sociedade então compreendida como marginal. Se a escrita deve pertencer a todos, fundamental se faz retratar a comunidade. Se essa comunidade é marginal, não será a literatura, por excelência, como todas as demais artes que assim agirem, também uma realidade marginal? Porque, em última análise, só deixaremos a marginalidade quando não mais existirem na sociedade analfabetos (incluídos aqueles que poderiam ler mas não leem).

Indaga, dessa forma, até que ponto a sociedade não absorve tudo e até que ponto estamos livres para criar, levantando questões como a dificuldade de atingir a comunidade como um todo, assim como a privação das palavras do povo. Ao citar mais uma vez Antônio Cândido em sua reflexão sobre a interação autor-obra-leitor, questiona a renovação da linguagem, que, atualmente, se não contestar a condição marginal da comunidade, reflete um movimento falso, artificial, visto que não representaria a raiz popular.

Seguindo esse raciocínio, conclui reforçando a ideia de uma literatura que demonstre a realidade social como uma renovação mais profunda, não apenas da estética artística, mas como uma premonição, a partir da ideia que

> se a comunidade é o povo, literatura marginal será toda aquela que focalizar este povo em suas aspirações, sonhos, frustrações, e para tanto, aqui sim, é preciso pensar novos personagens, novos leitores, novas linguagens. Mas, neste caso, o novo não é apenas o novo, superficialmente, mas em essência (HOHLFELDT, 1981, p. 158).

Calegari (2010) assinala o recorte temporal no qual se origina a literatura marginal no Brasil, mostrando que isso ocorreu devido às contestações surgidas na época, não apenas no plano político, mas principalmente no comportamental.

Fez-se notar no país o reflexo do impacto dos acontecimentos ocorridos na França, em maio de 1968, quando estudantes se colocaram contra o autoritarismo vigente. Além disso, incidiam movimentos sociais como os feministas e a luta pela liberdade sexual em meio a um período de ditadura militar, no qual se dava uma censura sistemática aos órgãos de comunicação. É nesse contexto conturbado que surge a Tropicália, movimento musical que tem desdobramentos nas áreas do teatro, cinema e artes plásticas, com características notadas também na poesia da década de 1970, como a ironia, o deboche, o lado anárquico e o comportamento desviante. Vários poetas da época veicularam seus poemas através da música popular brasileira.

O aparecimento dos poetas marginais em 1970 encontra no Brasil um ambiente literário dividido, especialmente no campo da poesia.

> De um lado, havia poetas engajados politicamente, ligados aos CPCs (Centro Popular de Cultura) da antiga UNE (União Nacional dos Estudantes); do outro, poetas de vanguarda, a exemplo dos grupos neoconcretos, poema-processo e poesia concreta, consistindo esta numa mescla semiótica, linguística e cibernética, disciplinas de difícil compreensão para o público leitor médio da época (CALEGARI, 2010, s/p.).

Não sendo vista com bons olhos pela crítica, a produção marginal surgida no final do século XX vai de encontro aos modelos e padrões da tradição literária, colocando-se, conforme destaca Calegari, na contramão do cânone dominante. Os textos com linguagem informal, repletos de humor e gírias, discorriam sobre coisas cotidianas, utilizando como fonte desde o modernismo à vanguarda concreta, com passagens pelo tropicalismo. Conforme é possível ver no poema transcrito, publicado originalmente em **América** (1975) e republicado em **Belvedere** (2007):

> vocês repararam como o povo anda ficando triste?
> é a cachaça que subiu de preço
> .....
> tudo vai melhorar mais melhor com coca cola
> enquanto a pepsi é da joan crawford Corporation (CHACAL, 2007, p. 37).

Calegari cita Teresa Cabañas (2009) ao discutir sobre o descaso crítico feito à literatura de cordel quando a manifestação, 20 anos antes, não era vista como uma realização estética, e sim “coisa de antropólogo”. Aponta também que o aparecimento escandalizante da literatura marginal põe em cheque o “afã

universalista da modernidade e do modernismo cultural” (SEIDEL, 2007, p.101 apud CALEGARI, 2010).

Teresa Cabañas (2005, p. 01) destaca a restrição do espaço ativo e “os novos padrões de sensibilidade vinculados ao desenvolvimento dos meios massivos de comunicação” como geradores de uma nova estética poética. Além disso, essas formas poéticas seriam representações de uma crise cultural, com a tentativa de uma nova linguagem. Atribui, desse modo,

> o conflito como condição geral da produção poética moderna pode permitir-nos compreender mais atiladamente a atuação de manifestações mais recentes, como é o caso daquelas que se veem imersos numa realidade pautada pelo avanço das tecnologias de reprodução, dos meios de comunicação de massa e indústria cultural (CABAÑAS, 2005, p. 02).

O estudioso propõe a existência de uma tensão entre a recusa do valor comercial da obra e o desejo do poeta de atualização em vista da “efemeridade e multiplicidade dos gostos e sensibilidades, conformadas em muito ao sabor das mudanças do mercado e do consumo, promovidas pelas incessantes novidades técnicas e tecnológicas que movimentam o mercado” (CABAÑAS, 2005, p. 02). Isso faz com que o escritor se atenha ao uso do tom coloquial, de conteúdos que remetam ao cotidiano urbano e do homem comum, denotando, assim, a crise do paradigma estético vivido na época.

Tal produção ia de encontro aos princípios da poesia concreta, rejeitando o engajamento político e sua visão instrumentalizadora da arte. Possuía ineditismo nas estratégias do agir comunicativo, estabelecendo novas relações acerca de “recursos estilísticos vindos da tradição, como os esquemas de edição e distribuição e sua ênfase na captação de um leitor não iniciado” (CABAÑAS, 2005, p. 03).

Os poetas concretistas, “idealizadores de uma poética racional, programada e controlada” (CABAÑAS, 2005, p. 4) consideravam a nova forma de poesia como falta de profissionalismo e comodismo. Outras vozes críticas creditavam ao autoritarismo vigente a alienação estética produzida no período.

Tal ineditismo também pode ser percebido quando críticos, na falta de critérios consagrados para sua avaliação, têm dificuldades em operar termos precisos para denominar o objeto em análise, conceituando-o, então, como “matéria” e denotando “a pertinência dos princípios que enformam a vigência do cânone, nas suas dimensões tanto estética como crítica” (CABAÑAS, 2005, p. 04).

Heloísa Buarque de Hollanda, pioneira nas abordagens sobre a literatura marginal, inicialmente teria alertado quanto à possibilidade da espontaneidade desliterarizante da poesia marginal tornar-se automática e rotineira, perdendo, com isso, sua força como elemento transformador. Contudo, em uma crítica subsequente, caracteriza tal estética como arte-vida:

> Para a perspectiva que se desenvolve ao longo do seu já clássico **Impressões de viagem** (1981), o cotidiano ganharia na linguagem dos marginais o estatuto de arte, de modo que a autora passa a intuir a ocorrência de um inédito "processo de deslocamento da crítica social", a ideia que se converte numa de suas principais propostas (CABAÑAS, 2005, p. 05).

Os extremos arte-vida constituem, assim, a base da originalidade dessas poéticas. Por isso, a dificuldade de definição de parâmetros pela crítica literária, o que Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, em análise da produção de Chacal, um dos poetas mais conhecidos do movimento,

> mostra bem a atmosfera de inadequação que passa a afetar os parâmetros tradicionais de apreciação estética. É o que poderia definir como evidência de uma crise hermenêutica, instante em que os instrumentos do conhecer, sejam esses analíticos, interpretativos ou de avaliação, não conseguem mais dar conta plena das maneiras sensíveis de uma época, revelando nisso toda a riqueza da conjuntura, pois que ela se conforma como momento de eclosão de elementos antes inexistentes ou sufocados, trazendo novas exigências (CABAÑAS, 2005, p. 05).

Glauco Mattoso (1982) pretende explicar o que é poesia marginal e introduz a temática definindo termos como marginal, cultura e contracultura:

> *Cultura*, no caso, não significa grau de *conhecimento*, e sim padrão de *comportamento* social. Foi nesse sentido, de elemento *não integrado*, que passou da sociologia para o linguajar comum: um delinquente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de *marginais*. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo *marginal*: cabelo comprido, sexo livre, gibi, gíria, *rock*, droga e outras bandeiras recentes que tipificam um fenômeno de rebeldia das novas gerações ocidentais denominado justamente *contracultura* (MATTOSO, 1982, p. 08).

Sendo assim, assinala que todo autor de uma obra que não se enquadra em "padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também *marginais*, inclusive a poesia e o poeta" (MATTOSO, 1982, p. 08).

Com a reflexão sobre alguns possíveis delimitadores para definir o que é poesia, além da possibilidade de uma receita que faça a poesia algo sempre poético, Mattoso afirma que seu conceito não é algo restrito. Relembrando a etimologia da palavra poesia, que vem do grego e apresenta o amplo significado de “criação” ou arte, o autor baliza que poesia não passa de uma linguagem, “não depende unicamente da expressão verbal, nem do símbolo gráfico, ou seja, não é uma determinada arte, isolada e distinta das demais” (MATTOSO, 1982, p. 13). De acordo com ele, tudo que se interpreta é poesia; o que a torna identificável é sua atitude, que possui uma intenção e visa a alguma resposta.

O estudioso ainda alvitra sobre o poema pronto, o *readymade*, e, relembrando Oswald de Andrade, afirma que basta “ver com os olhos livres” e assim, citando Bandeira, ao desentranhá-lo “o poeta é tão leitor quanto qualquer leitor pode ser poeta” (MATTOSO, 1982, p. 14).

Contestando sua própria colocação, ele cita que no Brasil nem todos têm essa visão mais ampla de poesia e recorda as vaias recebidas por Mário e Oswald de Andrade ao proporem uma poesia mais livre na Semana de Arte Moderna de 22, assim como a não compreensão do movimento antropofágico proposto por Oswald alguns anos mais tarde:

> Esse anarquismo construtivo, uma típica utopia, só lhe rendeu incompreensão e hostilidade, a mesma hostilidade que enfrentaram todos os artistas de mentalidade avançada que, como os cientistas, pesquisam novos campos do conhecimento e constituem as chamadas vanguardas (MATTOSO, 1982, p. 16).

A vanguarda só voltaria à poesia brasileira na década de 1950 com o movimento concreto, sendo o poema-processo o único a dar continuidade ao experimentalismo. Tal movimento coincide com o tropicalismo e seus ideais de vencer barreiras.

> Assim como o tropicalismo veio romper a barreira entre o “popular” e o “erudito”, entre “canção” e “poesia”, entre “mau-gosto” e “bom gosto”, o poema-processo também faz fusão, da palavra com a imagem e o objeto, ajudando a libertar a poesia do seu campo limitado (MATTOSO, 1982, p. 17).

Embora o tropicalismo tenha tido mais repercussão pelo maior alcance da música, ambas as vanguardas foram tão atuantes quanto combatidas. Devido aos

momentos de ruptura radical com os movimentos modernistas e concreto, a poesia deixou de ser coisa séria, intocável, passando a objeto de jogo e brincadeira, conforme figura a seguir:

Figura 3 – Poema processo de Dailor Varela

Fonte: Web Site Poemas visuais. Disponível em: <http://poemasvisuais-ffooom.blogspot.com.br/2015/02/dailor-varela_21.html> Acesso em 13 jul. 2015.

Assim, a poesia marginal começou a ser questionada: seria um movimento semelhante ao tropicalismo ou apenas um modismo que cairia em desuso. Tal dúvida foi apontada também por Heloísa Buarque de Hollanda e referenciada anteriormente por Tereza Cabañas (2005).

Apesar de existirem autores marginais quanto à editoração e crítica antes de 1960, não se fala de poesia marginal antes do tropicalismo, que quebra as fronteiras que separavam a contracultura da MPB. Mattoso credita esse fato à ampliação do interesse dos mais jovens por tudo aquilo que pudesse ser poesia e ao fato de o regime militar desviar toda a contestação política dos jovens universitários para a

área artística, como assinalado anteriormente na afirmação de Calegari (2010) quando analisa os jovens franceses.

Esse cenário é apontado por Mattoso como impulsionador de um surto de produção poética clandestina que teóricos definiriam como produção marginal devido a seus fatores culturais, comerciais, estéticos e políticos. Considerado por alguns pesquisadores como um novo movimento, a poesia marginal tem como marco inicial o tropicalismo, que muito a influenciou, pois

> com o tropicalismo as letras passam a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não "elaboradas", ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna "oralizável", "musicável" e "cantável" (MATTOSO, 1982, p. 22).

Mattoso (1982, p. 23) expõe alguns dados cronológicos e salienta a importância do tropicalismo que "temperava a poesia com sua salada-de-frutas e todo o ecletismo decorrente" entre as etapas da vanguarda: em 1964 foram divulgadas as primeiras experiências com poesia visual na revista INVENSÃO e, em seu último número, em janeiro de 1967, encerrou-se a fase "proselitista" do movimento concreto. Foi em outubro de 1967, no festival da Record, que Caetano Veloso e Gilberto Gil desencadearam o tropicalismo e, em dezembro de 1967, Dias-Pino e Sá lançaram como movimento organizado o poema processo.

Ele também destaca algumas produções marginais que tiveram lugar no Brasil dos anos seguintes, como a vasta produção de revistas e outras obras mimeografadas: em 1975, a revista NAVILOUCA, que teve edição única no Rio de Janeiro, era "uma síntese pós tropicalista de poesia verbal e visual" (MATTOSO, 1982, p. 25); em 1976, Heloísa Buarque de Hollanda lançou, em um livro comercial intitulado **26 poetas hoje**, vários poetas marginais cariocas; em 1977, Ulisses Tavares parodiou a imprensa marrom e seu sensacionalismo e editou um livro em forma de jornal (**Poesias Populares**)

Figura 4 – Capa da revista NAVILOUCA

Fonte: Disponível em: <http://contextile.blogspot.com.br/2010/10/brazil-1950-1980.html> Acesso em: 13 jul. 2015.

Eclodiram feiras de poesia e mostras de edições produzidas fora dos cânones, como a Poucos & Raros, em 1978, no MASP. Já em 1981 a poesia marginal se consagrou ao virar tema de tese e ser publicada no livro de Carlos Alberto Pereira – **Retrato de época: poesia marginal anos 70** – assim como samba-enredo de Pedro Braga (À margem da leitura) e da novela da Globo, **O amor é nosso**, na qual um personagem divulga os poemas de Ulisses Tavares.

Tais fatos, assim como tantos outros citados pelo autor, denotam a falta de homogeneidade prática e teórica dos poetas marginais que, despreocupados com posicionamentos contra ou a favor de determinados conceitos, não tinham um trabalho coletivo, tendo em comum apenas

> a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio0 conceito de poesia e descompromisso com qualquer diretriz estética resultando numa espécie de displicência, de certo modo saudável, como se verá mais adiante e, como consequência tal conceito ou tais diretrizes podem ser indiferentemente observados ou não, consciente ou inconscientemente, na obra poética desses autores (MATTOSO, 1982, p. 29).

Desse modo, o autor mostra não ser possível falar em movimento, mas uma poesia marginal como objeto de estudo, sem as particularizações apontadas por alguns como localização e formas de manufatura, visto que os critérios até então apontados

> são insuficientes para analisar tantos fatos, mesmo porque parece obvio que a vanguarda sempre foi marginal em relação aos padrões estéticos predominantes, o mimeógrafo sempre foi marginal em relação aos esquemas de produção e consumo, os poetas pornográficos sempre estiveram à margem da moral oficial, os poetas politizados sempre estiveram a margem do poder político, os grupos do rio sempre estiveram a margem de outros grupos do Rio, e tudo isso sempre foi, de uma forma ou de outra, marginal em relação ao quadro cultural como um todo, ou seja, um "tipo" de marginalidade não exclui necessariamente os outros (MATTOSO, 1982, p. 30).

Dito isso, torna-se foco desta pesquisa esclarecer sobre tais rupturas formais, editoriais e estéticas geradas pela eclosão da literatura marginal na década de 1970, visto serem claras as influências de cunho sociopolítico nessa quebra do paradigma estético vigente. Glauco Mattoso fornece em seu livro **O que é poesia marginal** (1982) análises que contribuíram para tais esclarecimentos.

Inicialmente, Mattoso trabalha com a questão da proposta artística e, do ponto de vista literário, considera a poesia marginal aquela que mais se afasta dos modelos reconhecidos, até mesmo excluindo outras vanguardas da marginalidade. Isso porque destaca seu caráter elitista ao assumir um papel centralizador e impor, como autoridade intelectual, um único modelo a ser seguido.

A poesia marginal receberia esse título justamente por recusar modelos estéticos rigorosos, assumindo uma postura anti-intelectual e, com isso, antiliterária:

> Para pesquisadores como Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, a poesia marginal, texturalmente falando, consiste no estilo coloquial encontrado na maioria dos autores da geração-mimeógrafo, caracterizado pelo emprego de um vocabulário baseado na gíria e no chulo, e de uma sintaxe isenta das regras de gramática, tal como no linguajar falado (MATTOSO, 1982, p. 32).

Antes mesmo de tal recusa aos modelos estéticos, deve-se considerar a postura assumida pelos poetas da geração-mimeógrafo, que se distingue de outras vanguardas pelo desconhecimento dos modelos literários:

> Nesse ponto a poesia da geração-mimeógrafo se distingue realmente da poesia de vanguarda (embora ambas sejam marginais quanto aos modelos literários): a vanguarda é essencialmente informada, isto é, pesquisa novos procedimentos poéticos porque conhece todos os velhos. É essa pressuposta erudição que lhe vale a acusação de "elitista" (MATTOSO, 1982, p. 34).

Mattoso retifica a postura pragmática dos vanguardistas justificando tais imposições como forma de autodefesa e sobrevivência. Passada a primeira fase mais ortodoxa, em que conquistava o próprio espaço, a vanguarda contribuiria com a linguagem poética, podendo existir um ecletismo maior, como foi o caso das poesias marginais surgidas após o concretismo e o poema-processo "impregnadas da eclética influência do tropicalismo, que misturou o rigor da técnica com a indisciplina da improvisação" (MATTOSO, 1982, p. 36).

O autor ainda aponta alguns exemplos de poesia visual e poema-objeto quando seus autores, embora não tivessem participado dos movimentos concreto e processo, utilizaram os recursos disponíveis dos mesmos em suas criações e retoma o caso do carioca Chacal, que em contato com os recursos e as in formações dos projetos experimentais "mimeografou e distribuiu seus livrinhos de mão em mão, faz poesia coloquial e concreta com a maior desenvoltura e colaborou nas revistas POLEM, NAVILOUCA e MUDA" (MATTOSO, 1982, p. 37).

A desinformação dos poetas dessa geração poderia ser explicada, de acordo com alguns pesquisadores, utilizando como referência a crise intelectual vivida em uma década de grande repressão:

> A frustração dos idealismos de esquerda, provocada pelo bloqueio à participação política, teve como contrapartida o chamado *desbunde* dos anos 70, quer dizer, uma reação coletiva de escapismo, inclusive através da droga. Esse *desbunde*, que os politizados classificam de alienação, mas que deu margem a uma disseminação da contracultura introduzida pelo tropicalismo, foi o que levou, no plano artístico, a um total desligamento dos referenciais teóricos. Em termos poéticos, isso significa que o coloquial seria automaticamente marginal na medida em que reflete o cotidiano dos poetas dessa geração do *sufoco* e exprime a realidade em que viveram (MATTOSO, 1982, p. 41).

O autor sugere, então, a inconsistência do rótulo de marginal no plano literário e prossegue sua investigação focada nos outros aspectos, como o político. Para isso, cita a afirmação de Heloísa Buarque de Hollanda a respeito da repressão, que levou as manifestações culturais ao lugar privilegiado da resistência. Porém, Mattoso argumenta não ser possível também caracterizar a poesia marginal por seu lado político visto que, embora a repressão tenha obrigado "artistas engajados a camuflar seu discurso político sob a forma de propostas estéticas *participantes*, e a improvisar meios de veicular tais propostas" (p. 42), além da exclusão dos poetas vanguardistas e *desbundados* pelo que se chamou de "patrulha ideológica", foram esses últimos que incorporaram os valores da contracultura. Isso porque o discurso poético panfletário "em termos literários, não são linguagens e temáticas historicamente inovadoras, e culturalmente não representam uma subversão de valores: é apenas uma colocação dentro das regras do jogo de poder" (MATTOSO, 1982, p. 45).

Do ponto de vista artístico, sendo assim, tais propostas políticas teriam seus valores relativizados à época em que estão inseridas. A poesia do *desbunde* não deixa de lado a participação política, apenas não a encara com tanta seriedade, entendendo-a como um dos aspectos do cotidiano.

> O fato é que a poesia do *desbunde* não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta num tratamento irreverente, irônico, de todos os temas, indistintamente, fato que também reflete uma visão crítica da sociedade (e portanto uma atitude política), porém com bom humor (MATTOSO, 1982, p. 46).

Cabe aqui relembrar o que Bakhtin teorizou sobre a filosofia do riso e a visão carnavalesca do mundo, a fim de que ocorressem experimentações verdadeiras quanto às relações interpessoais, sem diferenciações de classes, gênero ou quaisquer outras categorias, o que reforça questões acerca da poesia marginal como ato de contracultura, assim como cultura popular.

Em vista de que "a poesia discursiva brasileira em nenhum momento deixou de abordar temáticas de caráter político" (MATTOSO, 1982, p. 52), conclui-se que tal caráter político não pode caracterizar a poesia marginal quando a proposta poética visa questionar, através de padrões estéticos tradicionais, atitudes de esquerda ou direita da política vigente. Isso posto, Mattoso aborda a questão cultural que abrange as outras questões.

> Quando se fala em cultura oficial, se quer dizer especificamente o controle da cultura pelo poder político, seja através do ensino, dos meios de comunicação de massa (imprensa, rádio, TV, cinema), do sistema editorial (que vai do parque gráfico até a rede livreira) ou da própria repressão policial, incluindo-se aí a censura (MATTOSO, 1982, p. 55).

Embora a poesia marginal abrace a contracultura, que "trata-se de uma contestação a nível cultural, isto é, comportamental" (MATTOSO, 1982, p. 56), ela não poderia ser "sinônimo exato para a poesia marginal, uma vez que esta comporta diferentes temáticas e propostas não necessariamente contraculturais. Além de um eventual conteúdo, a contracultura explicaria, quando muito, alguns aspectos materiais" (MATTOSO, 1982, p. 65).

No que tange ao aspecto material da marginalidade, estar à margem do mercado editorial foi importante para a produção cultural das décadas de 1960 e 70. Embora designadas com termos pejorativos, como *lixeratura*, por se tratar muitas vezes de material graficamente pobre,

> tal produção criava todo um circuito paralelo que ia da confecção artesanal à venda avulsa, sem passar pelas editoras e livrarias, ou seja, ficava à margem do mercado editorial – e logo se notou também que esse circuito paralelo não veiculava apenas material mimeografado: a produção independente incluía ainda livrinhos impressos em offset, ilustrados, bem acabados (MATTOSO, 1982, p. 67).

Com isso, fez surgir um interesse crescente por esse tipo de poesia, criando-se o mito de que ela seria diferente, marginal de fato. Porém, o que se notava é que apelar para tais formas paralelas de editoração também era uma maneira de driblar a censura vigente. Com sua diminuição, a poesia marginal virou modismo e alguns poetas, hoje, preferem manter-se nesse mercado paralelo, que se amplia e sofistica ao ponto de se tornar difícil caracterizar uma marginalidade material.

> Hoje não há nada que caracterize fisicamente um produto marginal, a não ser o fato de que ele não traz a chancela de uma editora comercial, por ter sido autofinanciado. Os primeiros "livros" mimeografados tinham ora formato de apostila, como o de Pellegrini **O marginal e outros poemas**, ora de folhetos de cordel, como os de Marcelo Dolabela e Nicolas Behr. Com o tempo a produção se diversificou e apareceram em maior quantidade os *envelopoemas, jornalivros, posters,* brochuras e revistas em *offset*, tablóides, trabalhos em papelão e pano, em serigrafia, e assim por diante. (MATTOSO, 1982, p. 68).

Levantando questões acerca do conteúdo em relação ao material que fora produzido, Mattoso (1982, p. 71) alerta que nem tudo o que foi mimeografado era

poesia marginal e diz “que a única característica comum, à identificar a coisa toda, está no fato de ser um produto extra-comercial”, o que exclui o aspecto material como característica que defina a poesia marginal. Na imagem abaixo, a capa de um folheto de Bráulio Tavares de 1980, editado pelo mesmo, no qual o classifica como cordel.

Figura 5 – Capa de folheto de Bráulio Tavares: cordel típico

Fonte: MATTOSO, 1982, p. 67

Descartados todos os aspectos antes propostos como critérios para a definição da poesia marginal, Mattoso parte para a análise do poeta marginal.

> No que se refere aos autores, não resta dúvida que os de vanguarda sempre foram e continuam sendo marginalizados. Os demais são temporária ou provisoriamente marginais, assumindo ou não o rótulo, até o momento em que deixam de sê-lo, se me dão licença do trocadilho (MATOOSO, 1982, p. 73).

Dessa forma, pode-se perceber, a partir das ponderações feitas por Glauco Mattoso (1982), o quão efêmero pode ser a classificação marginal. Citando Xico Chaves, afirma que

> Quem tá colocando a gente na condição de marginal são as editoras. Por que não existe na verdade poesia marginal, musica marginal. Existe poesia, existe música. Eu acho muito negativo esse tipo de colocação, porque quando falaram em malditos da música brasileira era exatamente no mesmo sentido de marginalizar um tipo de música ou seja: 'não, essa música não é pra consumo', certo? Consumo em termos de cultura de massa não existe, cultura de massa não existe. Quem faz cultura de massa é veículo, que veicula poesia, barulho de pedra, barulho de folha, disco de candomblé, banana música, disco americano, bope, bope bope, bipe, bipe, enfim, tudo. Então o problema está no sistema, marginal ninguém é (MATTOSO, 1982, p. 77).

Tal citação é retomada na conclusão de Mattoso quando afirma existir música e poesia, mostrando que o termo marginal não qualifica nem caracteriza nenhuma produção. Esta pesquisa tentou balizar características afins entre literatura de cordel e literatura marginal, especificamente a poesia marginal da década de 1970, conhecida como geração-mimeógrafo, e a função de ambas na veiculação de informações da cultura popular ou cultura de massa.

Chega-se a algumas ponderações relevantes: as duas formas literárias buscaram, apesar das adversidades editoriais, produzir conteúdo cultural que reflete acerca das questões sociais da época na qual se inserem e trabalhar com as questões políticas e das minorias de forma bem humorada e sem a sisudez proposta por outras mídias, de tal forma que podemos observar a 'filosofia do riso" apontada por Bakhtin como forma de aproximação, nivelação e circulação do objeto cultural, podendo ser fruído por todos.

Além disso, traz a renovação da tradição através da reprodutibilidade e releitura. Mesmo sendo marginais, cada uma à sua época e cada qual com suas características – seja por suas condições vanguardistas em relação à estética, seja por suas questões editoriais ou suas temáticas – trazem consigo a responsabilidade da renovação. Ao se tratar da questão editorial nos cordéis, não podemos nos esquecer de seu passado, quando ainda em Portugal já eram publicados e vendidos os poemas populares nas feiras, expostos em cordões, tradição essa trazida pelos colonizadores, reproduzida pelos nordestinos e apropriada pelos poetas marginais do Rio de Janeiro e São Paulo nas décadas de 1970 e 80.

Conforme afirmado anteriormente, através do destaque para as diferentes formas de cultura registrada, esta pesquisa busca no cruzamento de linguagens (literatura e moda), levando em conta seus diferentes suportes e aspectos marginais, analisar o potencial gerador de cultura e de identidade cultural pelos mesmos, visto a valorização de tais aspectos pela crítica dos Estudos Culturais.

4 A MODA FALA: LINGUAGENS DO VESTIR

É reconhecido o poder comunicacional exercido pela moda. Embora ainda seja um campo teórico em construção, muitos estudiosos como Kathia Castilho, Roland Barthes e Frédéric Godart já buscaram as relações existentes entre a moda e os outros campos do saber, como a arte, a comunicação e a sociologia. Com isso, contemporaneamente tornou-se possível a análise de sua importância como linguagem e sua relevância para a elaboração das identidades culturais da sociedade, visto que ela sofre influências constantes do meio em que está inserida. Conforme Ana Cláudia de Oliveira propõe na apresentação do livro de Kathia Castilho – **Moda e Linguagem** (2004) –, a criação de linguagens articuladas pelos sistemas autônomos corpo e vestimenta abrange sentidos da moda como “modos de estar e fundamentantes dos regimes de sociabilidade das sociedades ocidentais” (OLIVEIRA apud CASTILHO, 2004, p. 9) e baliza a instalação de valores nas roupas de cada época.

Tais linguagens são caracterizadas como operadoras de novidades e se encontram em meio a transformações que têm sido cada vez mais rápidas, a fim de atender à demanda mercadológica do sujeito contemporâneo, ávido pela recepção de novas informações geradas pelo mercado econômico altamente industrializado, midiatizado e massificado.

> Intimamente imbricada às feições do sujeito que cada época faz emergir como uma de suas expressões, a moda é, dentre essas, talvez, a expressão mais significante, que faz circular o sistema de valores partilhado pela coletividade com as suas regras de conduta. Quer na moda vestimentar, quer na moda das silhuetas, impõem essas um contingente de coerções que presentificam os contextos ao lhe dar uma modelação que lhes confere existência. Na moda e por ela, os sujeitos mostram-se, mostrando seus modos de ser e estar no mundo, o que os posiciona neles (OLIVEIRA apud CASTILHO, 2004, p. 09).

Marcelo Martins (2004 apud CASTILHO, 2004) configura a moda como uma instituição que assume o papel destinador de comportamentos, ideologias, gostos, leis de interação, estilos de vida, dentre outros, existentes nas mais diversas culturas. Assinala, também, a capacidade de apreender os movimentos discursivos aos quais o sujeito se filia por meio de seus modos de manifestação, quer por um texto verbal, oral ou escrito, quer por gestualidades ou combinações vestimentares.

> Em suas maneiras de ser e estar no mundo, concretizam-se fragmentos das instituições que regem seu fazer. E esses mesmos fragmentos possibilitam entrever os limites da aparente liberdade sob o qual ele se constrói. A Moda, sem dúvida, é uma dessas instituições. Entidade abstrata, "modaliza" maneiras de o sujeito materializar-se como presença; propõe continuidades e rupturas; inaugura, recupera e antecipa tendências e perspectivas (MARTINS, 2004 apud CASTILHO, 2004, p. 17).

Assim, a moda exerce o papel de um produto sociocultural quando, através das escolhas realizadas pelo sujeito, ele absorve as regras combinatórias de seu complexo sistema, com o propósito de materializar determinado produto. A partir dessas escolhas, ele atualiza-se e participa da criação do próprio sujeito perante a sociedade.

> Ora, imbricadas, as duas linguagens, da moda e do corpo, constroem-se mutuamente e dão um estatuto ao sujeito, que terá seus traços, em outro nível de análise, vistos como, por exemplo, marcas de seu estilo "próprio", "inconfundível", etc (MARTINS, 2004 apud CASTILHO, 2004, p. 18).

Estar ou não na moda, desse modo, seria atribuir ao sujeito identidade e integração com determinado grupo social.

Mesmo antes de surgir como fenômeno social no século XIV, a moda já manifestava significações, demarcando distinções sociais e funções atribuídas socialmente, como os papéis exercidos pelo masculino e feminino: "a indumentária sempre foi uma forma de o sujeito expressar-se e 'ser expressado', e ela é uma das maneiras de serem concretizados os anseios primeiros dos seres humanos: a necessidade de adornar-se, de embelezar-se" (MARTINS, 2004 apud CASTILHO, 2004, p. 19).

A autora aponta que a indumentária não é apenas a necessidade ou o prazer do vestir, mas já está inserida na necessidade básica mesmo nos primórdios do vestir. O querer-fazer[6] está na relação entre o corpo e a roupa que o veste: "A criatividade e a espontaneidade, vinculadas a uma aparente liberdade, ou em termos barthesianos, uma liberdade vigiada, possibilitam ao sujeito reconstruir-se continuamente para cada uma das várias situações sociais que vivencia" (MARTINS, 2004 apud CASTILHO, 2004, p. 20).

Isso posto, essa liberdade criativa de se reinventar, assim como a possibilidade de escolhas promovidas pelo sistema da moda, faz imprimir nas

---

[6] Entende-se as necessidades básicas do "dever-fazer" e o "querer-fazer" como performances humanas prazerosas.

vestimentas uma maneira de representar o recorte sociocultural vivido em determinada época. “No imbricamento das duas linguagens, moda e corpo concretizam subjetividades, marcam posições sociais, exploram e orientam opções sexuais, acordam ou polemizam com instituições políticas ou ideológicas” (MARTINS, 2004 apud CASTILHO, 2004, p. 20). Moda e corpo estabelecem, assim, regimes de presença, interagindo com o meio através da visibilidade adquirida pela linguagem da roupa.

Martins (2004 apud CASTILHO, 2004, p. 20) ainda aborda algumas análises de textos literários que mostram a importância da moda não apenas para a caracterização de personagens, mas também “para as relações sociais e intersubjetivas que são descritas na própria literatura em questão”. Propõe a avaliação dos textos de outras artes com o propósito de verificar a construção dos sistemas da moda e suas transformações em bem de consumo e como formas de construção identitária.

Reporta-se a José de Alencar que, em seus romances urbanos, presentifica épocas e costumes, assim como define grupos sociais, constrói personagens e os insere em determinados ambientes, delimitando espaço e tempo através da indumentária e da inter-relação entre corpo e moda. Citando obras como **Lucíola**, **Diva** e **Senhora**, Martins salienta passagens das obras que referenciam o sistema da moda e o recuperarem cada época retratada. Relatando como a linguagem do corpo se mostra em **Senhora** como um elemento de exclusão ou de segregação, o autor exemplifica:

> Fernando, par romântico de Aurélia, sente-se humilhado pelo sistema de Moda, metaforizado no sistema sociocultural, ao levar sua mãe e irmãs ao teatro e, nele, ouvir comentários desqualificados a respeito da indumentária das mulheres que o acompanhavam. Essa personagem possui traços de dandismo, pois sua constituição de sujeito retrata tanto a corporalidade quanto a moda desse tipo específico de homem que se consolidou no século XIX (MARTINS, 2004 apud CASTILHO, 2004, p. 27).

Por meio de tais apontamentos, ele condiciona a sociossemiótica a uma disciplina que permite tanto avaliar a Moda e as modas, como a literatura. Por ela preocupar-se tanto com os meios quanto com sua finalidade social, pode se encarregar de reconhecer e organizar as conotações sociais, considerando seu vasto domínio sobre elas. Desse modo, torna-se possível unir os estudos da Moda (moda e corpo) e da literatura.

Em uma pesquisa realizada com os professores da UNIP no primeiro semestre de 1988, Solange Wajnman (2002) busca auxiliar a criação e institucionalização da moda como área acadêmica, refletindo sobre o papel da teoria da comunicação e seus desdobramentos epistemológicos desenvolvidos no campo científico da moda. Através de depoimentos dos acadêmicos, relaciona questões como criatividade versus limites, arte e vida social e linguagem contemporânea da moda, sob a análise de três importantes teorias da comunicação: a teoria crítica, a teoria culturológica e a sociologia do olhar ou sociologia formista.

A autora busca identificar a moda contemporânea e o uso de novas tecnologias como um importante campo dos estudos de produtos culturais, sendo relevante como instrumento detector da especificidade da mentalidade de uma época.

Wajnman aborda também pesquisas realizadas a partir da década de 1940 por teóricos da Escola de Frankfurt acerca da cultura nas modernas sociedades de massa, pelo viés da Teoria Crítica. Cita Mauro Wolf, historiador das teorias de comunicação, para caracterizar o pensamento desse grupo sobre a indústria cultural da época, cuja proposta era “fundir um comportamento crítico nos confrontos entre a ciência e cultura com a proposta política de uma reorganização racional da sociedade” (WOLF, 1995, p. 73 apud WAJNMAN, 2002, p. 28). A análise proposta pela Escola de Frankfurt

> trabalha o próprio sistema, suas consequências culturais e sociológicas, seus pressupostos sociais e econômicos. Ela defende a necessidade de enquadrar a verificação empírica na compreensão da sociedade como um todo. Além disso, faz um trabalho permanente de auto-reflexão sobre seus próprios métodos (WAJNMAN, 2002, p. 28).

Segundo Wolf, para a teoria crítica, os *mass media* são

> instrumentos de reprodução de massa que, na liberdade aparente dos indivíduos, reproduzem as relações de força do aparelho econômico e social. O comportamento do consumidor seria em grande parte condicionado pela sociedade como um todo (WOLF, 1995, p.84 apud WAJNMAN, 2002, p. 28).

Atualmente, a comunicação estrutura as relações econômicas e sociais, deixando de ser desenvolvida a partir de uma estrutura de classes e suas questões ideológicas ou relativas aos jogos de poder do capitalismo. Sendo assim, Wajnman

prevê a moda como um vetor de organização social, estruturado por meio de um sistema de comunicação próprio, no qual a indústria da moda passa a cunhar novas identidades dos sujeitos e dos grupos, superando as formas de relacionamento social anteriores. Passa-se a construir um diálogo entre o consumidor e a criação industrial, modificando a ideia anterior de manipulação cultural através dos *mass media*.

A partir das reflexões da teoria culturológica, Wajnman reconhece que somente após a captação da subjetividade social pode existir a comunicação e seus produtos culturais. Afirma que essa teoria é mais compreensiva que a crítica uma vez que, apesar de também ser atrelada ao sistema econômico,

> privilegia como eixo de análise a interação com as estruturas do imaginário, as hibridações que são feitas, a dinâmica entre a forma e a fórmula. Nesse a imaginação desempenha um papel realmente importante numa cultura de massas considerada como uma corrente verdadeiramente nova do século XX (WAJNMAN, 2002, p. 33).

Dessa forma, o sucesso dos meios de comunicação, de acordo com o autor, estaria vinculado aos produtos culturais elaborados a partir do imaginário do consumidor. Na criação de produtos de moda, faz-se necessária a articulação entre criatividade e necessidade mercadológica, o que não invalida a premissa da teoria culturológica, interpretando a comunicação a partir do sistema imaginário que atravessa a sociedade. Através dessa nova dimensão dos meios comunicacionais, há uma hibridação entre as culturas popular e de elite, o que anuncia uma sociedade regida por valores estéticos e imaginários, e não mais por valores das classes sociais e da família. A moda organiza e dá novos parâmetros para a sociedade.

Já a sociologia do olhar ou sociologia formista amplia a noção de imaginário, o qual estaria presente em todas as culturas e não seria exclusividade de nossa época, ligada a um modo de produção capitalista.

4.1 MODA, ARTE E LINGUAGEM: A EXPRESSÃO ATRAVÉS DA IMPRESSÃO

Ricardo Oliveros (2011), através de um levantamento histórico de fatos ocorridos no cenário da moda, analisa a questão – apontada por ele mesmo não como uma novidade, mas um assunto a ser debatido – das relações existentes entre arte e moda. O escritor inicia seu texto relembrando a exposição VIÉS, que

aconteceu em abril de 2005 em São Paulo: “a ideia da exposição pode ser resumida como a apresentação de uma arte que fala da moda e uma moda que comenta a arte” (OLIVEROS, 2011, p. 123).

O autor descreve o desfile de Jum Nakao, em junho de 2004, como a inspiração para o evento – o estilista levara às passarelas do São Paulo Fashion Week, o maior evento de moda da América Latina, peças produzidas em papel e que, ao final do desfile, eram destruídas pelas próprias modelos em plena passarela. Muitos afirmaram que essa ação foi um manifesto pois “colocou em xeque toda a estrutura montada em torno da roupa e do mercado que ela movimenta” (OLIVEROS, 2011, p. 118).

Figura 6 – Desfile da grife Jum Nakao em 2004

Fonte: *Site* oficial Jum Nakao. Disponível em: <http://www.jumnakao.com/> Acesso em: 13 jul. 2015.

O desfile polemizou o cruzamento de linguagens ao ser questionado se o local onde fora apresentado seria o ideal para tal performance.

> Porém, ampliando um pouco a discussão, mais do que um manifesto, esse desfile materializou muito do que se vem falando sobre o cruzamento de linguagens, uma das grandes questões da arte contemporânea. O estilista e sua equipe conseguiram juntar, num mesmo local, moda, performance, escultura, fotografia, vídeo, música e design. Alguns jornalistas questionaram se não seria melhor se esse trabalho fosse apresentado em uma galeria de arte e não em um evento de moda (OLIVEROS, 2011, p. 118).

Entretanto, o autor examina se as passarelas não seriam o local mais adequado para debater tais questões, relembrando as vanguardas europeias que traziam a união entre cotidiano e arte. Como exemplo, cita Duchamp (1887-1969) que consagrou essa ideia ao levar um urinol a um espaço consagrado da arte.

Refletindo sobre o binômio arte e moda, já existente mesmo antes da corrente *wearableart*, Oliveros ressalta a estamparia no Brasil, utilizando alguns exemplos como a criação do primeiro perfume abstrato da história – o Chanel Nº 5 – e os vestidos niilistas pintados por Gustav Klint –, como sendo a relação inicial entre as duas linguagens.

> No Brasil essas relações começam na estamparia. Com o objetivo de introduzir o fio sintético no mercado de moda, um grupo de artistas foi convidado pelo grupo Rhodia para criar estampas exclusivas para sua linha de tecidos. Na década de 1960 e início dos anos 1970, mais a roupa do que a moda, ou o que podemos classificar de indumentária, passou pelos objetos sensoriais de Lygia Clark (1920-1988) e de certo modo por Hélio Oiticica (1937-1980), em seus Parangolés. De certo modo, o que ele queria discutir era a possibilidade da pintura enquanto movimento (OLIVEROS, 2011, p. 119).

Fruto de uma estratégia de marketing, as coleções desenvolvidas pela Rhodia na década de 1960 uniram as manifestações artísticas produzidas na época ao início do processo de industrialização da moda no Brasil. A *Coleção Rhodia* possui 79 vestuários selecionados que passaram a fazer parte do Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubiand’ (MASP) e adquiriram status de obra de arte. (SANT’ANNA, 2010.)

Figura 7 – Rhodia Textile Designs

Fonte: Blog [CON]TEXTILE. Disponível em: <http://contextile.blogspot.com.br/2010/10/brazil-1950-1980.html> Acesso em 13 jul. 2015.

Gilda Chataignier (2006) reflete sobre a importância da estamparia e impressão, procedimentos que pertencem ao âmbito dos beneficiamentos têxteis, sendo eles carregados de diversas linguagens. Com a finalidade de transformar o tecido em algo mais atraente, também renovam a moda, conquistando novas posições no mercado.

Sendo a influência sociocultural um fator que define com precisão os temas a serem impressos nas roupas, a estamparia transparece aspectos relacionados à etnia, a costumes e tradições e até mesmo à posição social.

Entre os anos de 1960 e 70, a estamparia iniciou seu processo produtivo ligado às tendências de mercado e trabalhou com movimentos artísticos como a pop-art e o psicodelismo, ganhando força na mídia especializada

> Há quem considere a estamparia uma arte, até porque as tendências de moda muitas vezes apropriam-se de estilos, motivos e desenhos das artes plásticas. Mesmo no início do Século XX, as artes e fatos históricos serviam de ilustração para panos de diversos tipos, registrando dessa forma épocas, costumes e correntes artísticas (CHATAIGNIER, 2006, p. 82).

O início da estamparia, datado do final da Idade Média, coincide com a criação do conceito de moda, que passa a ter como premissa a repetição e a mudança, embora na “América Latina e na África as estampas datem de tempos impensáveis” (CHATAIGNIER, 2006, p. 82).

Chataignier (2006, p. 85) relaciona o uso das estampas com o “espírito do tempo” e afirma que algumas delas, por sua grande aceitação, podem ter seus padrões “repetidos através dos séculos, [tornando-se] clássicos da estamparia. Não podem ser taxados de *old-fashion*, uma vez que cada aparição traz em suas formas e designs a presença da atualidade com suas novas influencias e tecnologias”.

Categorizando os temas das estampas em seis grandes famílias, a autora elucida alguns de seus significados, a saber: florais, representação em diversas técnicas, formas e tamanhos de flores no geral; geométricos, que usam basicamente grafismos; históricos e/ou comemorativos, que representam todo tipo de comemorações (cívicas, religiosas, patrióticas); étnicos, mostrando raças ou culturas de origem, sendo o turismo o alvo desse tipo de estampa, uma vez que identifica cidades ou regiões internacionalmente conhecidas; artísticos, que se baseiam nas escolas e tendências das artes; listras, categoria que saliente as ligações com a cultura social de cada época através de sua repetição e renovação técnica e significativa. “Além desses motivos diretos, as estampas também elegem outros, com influências do marketing, para acelerar vendas, incentivar o turismo, e formar modismos” (CHATAIGNIER, 2006, p. 87).

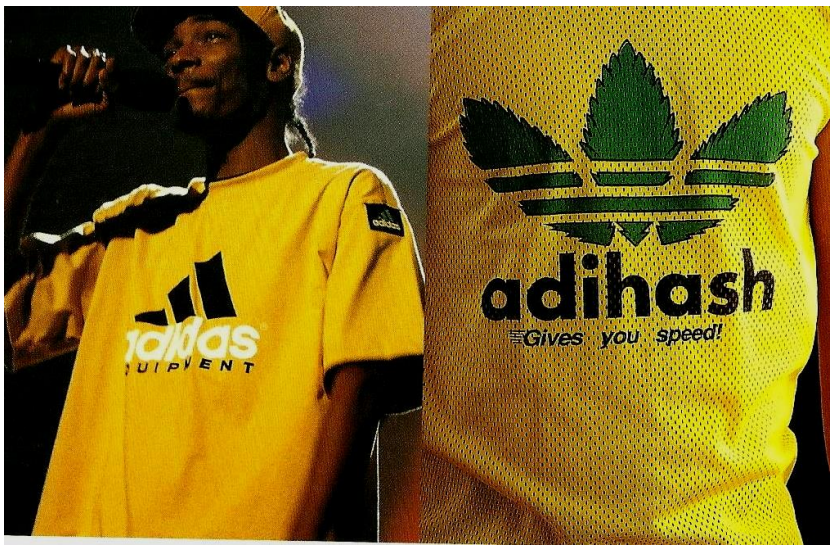
A estudiosa cita **O pano do diabo**, publicado em 1993, de Michel Pastoreau, para discutir a importância das listras através do tempo. Elas já aparecem no Antigo Testamento, mas têm seu apogeu nos séculos XV e XVI. No entanto, sua significação remetia a algo negativo, ligado a preconceitos como a condição de inferioridade social e ao lado obscuro da vida:

> Assim é que sempre remetia a grandes prisões, uma vez que os uniformes dos presos eram listrados horizontalmente de preto e branco. Também carrascos, bufões, judeus, leprosos, saltimbancos, prostitutas, feiticeiras, perturbadores da ordem, personagens diabólicos, usavam ou eram representados graficamente com vestimentas listradas. O simbolismo associado a esse tipo de estampa e de seus usuários afastava dela pessoas ditas do bem, como se o fato de estabelecer algum contato com ela pudesse provocar uma contaminação pelo tal pano – denominado mesmo na Idade média de pano do diabo (CHATAIGNIER, 2006, p. 92).

Contudo, a simbologia da estampa listrada ganhou, gradativamente, um novo enfoque: vestuários e/ou utilitários inspirados em outras épocas, como o século XVIII, traziam a uniformes colegiais, roupinhas infantis, dentre outros, uma nova conotação.

Utilizando como exemplo a marca esportiva Adidas (Figura 7), que através das listras representou a ideia de rapidez e performance, a autora aponta que, na "passagem do diabólico para o sagrado e o doméstico, as listras permanecem na cultura atual e são objetos de fantasias e projetos interessantes na área do design têxtil" (CHATAGNIER, 2006, p. 92). Isso leva a assimilações de como tal linguagem apresenta referências de tradição e ruptura assim como se mostram como um suporte possível para assimilações de mudanças sociais vividas em determinadas épocas.

Figura 8 – As listras referenciando a velocidade nas camisetas Adidas



Fonte: BRUNEL, 2002, p. 158.

Torna-se interessante para esta pesquisa alguns apontamentos sobre a linguagem do design de superfície levantados por Renata Oliveira Teixeira de Freitas (2011), visto que, segundo ela, as ações comunicacionais exercidas por essa especialidade possuem códigos que escapam às convenções literárias. Tais códigos fazem parte dos saberes que aprendemos inconscientemente:

> As informações desse universo imaterial, puramente imagético, têm significados que não são diretos nem nítidos para nosso entendimento como os significados do universo das linhas, o universo discursivo (Flusser, 2008), porém nos oferecem mais conteúdos imateriais. A cada nova leitura podemos extrair mais sensações, mais informações sobre aquela superfície, uma vez que o aprendizado subjetivo é conduzido por milhares de conexões e cognições conscientes e inconscientes das referências sensoriais prévias em constante modificação (FREITAS, 2011, p. 85).

Baseando-se na experiência emocional oferecida pelos objetos, que vai além de sua função física, a autora buscou relacionar conjuntos de características materiais recorrentes, a fim de reconhecer uma comunicação diferenciada.

> A intenção é mostrar que atualmente, mais do que nunca, a superfície é um meio de expressão, via de comunicação com o ambiente em que se insere e com seu público. As superfícies são interfaces comunicativas em sua essência, exercem a função mediadora entre o ambiente externo e interno; e são fontes de recursos gráficos e táteis infindáveis, com grande potencial mercadológico (FREITAS, 2011, p. 97).

Diferente do século XX, hoje tem-se uma dinâmica diferenciada, com a prioridade para a relação com o cliente.

> Para tanto, o nosso posicionamento quanto ao design como campo de atuação criativa é que devemos ampliar os caminhos e vias de comunicação com o público, explorar novas linguagens, aprofundar os estudos nas potencialidades sensoriais aplicadas à área. (FREITAS, 2011, p. 98).

Marshall McLuhan (2007) reflete, em seu livro **Os meios de comunicação como extensão do homem,** a respeito do vestuário como ferramenta comunicativa, considerando-o, também, como uma extensão de nossa pele e uma definição do ser social. Para tanto, ilustra tal proposição com a revolução no consumo pela qual atravessou a Europa nos fins do século XVIII, quando homens abrem mão de suas finas roupas de salão pelas calças de infantaria a título de integração social.

> Até então o sistema feudal levara as classes superiores a vestirem-se como falavam, num estilo cortês bastante distanciado dos usos populares. A roupagem e a conversação se combinavam num mesmo nível de esplendor e riqueza das texturas, mais tarde eliminados completamente, com a alfabetização universal e a produção em massa. A máquina de costura, por exemplo, criou a linha longa e reta nas roupas, assim como o linotipo aplanou o estilo vocal do homem (MCLUHAN, 2007, p. 141).

Por conseguinte, cabe apontar o histórico das camisetas outdoor ora analisadas e quais os seus códigos e significados perante a sociedade na qual se insere, a fim de verificar sua relação como suporte de transferência de saberes.

4.2 A CAMISETA OUTDOOR: INTERFACE PARA LEITURA

A partir do estudo da história da camiseta e da forma de expressão e representação do sujeito no discurso da moda pela maneira de se vestir, o publicitário e pesquisador Márlon Uliana Calza (2007) aponta, em seu artigo “Grito Silencioso: a Camiseta como Forma-Protesto no discurso da Moda”, a importância dessa peça de roupa, que passou de íntima à uma das mais democráticas do vestuário contemporâneo.

> A camiseta hoje se configura como uma forma clara, evidente e expressiva de comunicação, ora marcando protesto, ora como proclamação, ora como um modo de dizer mudo, apenas vestindo. [...] considerando-a não apenas como reconhecida forma de expressão, mas também como mídia. A camiseta merece e carece ser tratada e problematizada como um objetivo ou elemento comunicacional, para além de possíveis evidencias e obviedades (CALZA, 2007, p. 06).

O autor ressalta a relevância das diversas linguagens as quais o homem recorre para se comunicar e aponta que “a maneira de vestir, com sua linguagem singular, dá a perceber que essa é uma forma não verbal de comunicação, já que moda e roupa possibilitam tanto a expressão individual quanto coletiva de seus usuários” (CALZA, 2007, p. 01).

Desse modo, ao escolher o que vestir e ao se relacionar com o que os outros vestem, o indivíduo está refletindo seus desejos as diferentes formas de pensar e perceber o mundo e as diferentes culturas, em um exercício de prática de linguagem. Conforme afirma Calza,

> a moda pode, então, ser considerada como uma forma de produção cultural de etnias, tribos, grupos, nacionalidades e elites, que reflete a maneira como os sujeitos reagem aos acontecimentos, como encaram as mudanças, transmitindo seus valores, princípios e idéias (CALZA, 2007, p. 02).

Ruth Joffily (1988), na introdução da obra **A história da camiseta**, salienta a importância da indústria da moda no país no final da década de 1980, apontando a então valorização pela qual os profissionais da área vinham passando.

A estudiosa, assim como Calza, analisa a moda como forma de expressão cultural, sendo, assim, passível de ser vista e revista dentro de seu contexto social. Ao descrever, de forma breve, o histórico da camiseta, a autora faz referências à sua importância como elemento comunicador dentro da sociedade:

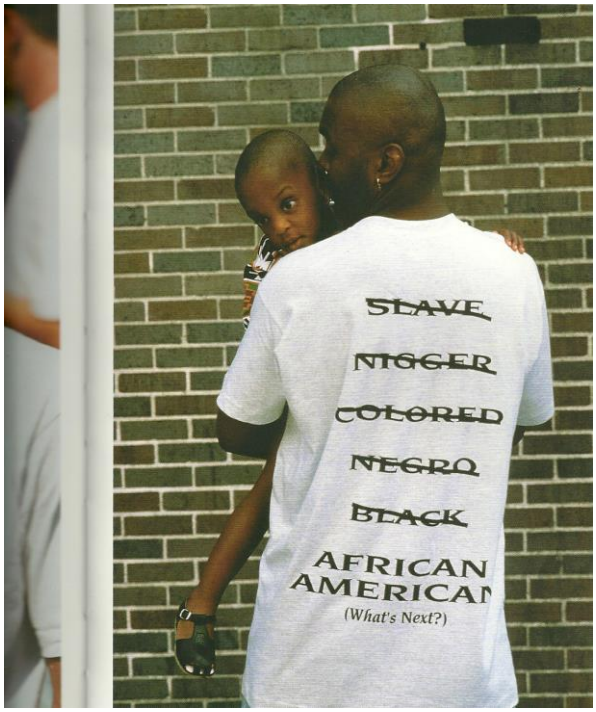
> Então, uma peça de vestuário – a camiseta – tradicionalmente usada como roupa de baixo, com a única serventia de poupar a camisa do desgaste produzido pela transpiração – ou, na melhor das hipóteses, servir de uma produção a mais contra o frio –, de uma hora para a outra, abruptamente, pode-se dizer, transforma-se em símbolo de uma geração, porta voz das suas ideias e esperanças, como aconteceu na década de sessenta (JOFFILY, 1988, p. 11).

Mesmo após a efervescência da novidade, a camiseta que agora é difundida além do contexto vanguardista e revolucionário, não perde sua importância, adquirindo, contemporaneamente, novas funções, reavaliadas pelo mesmo sistema que antes a havia negado.

> Se a camiseta, nos anos 60, descia as ruas na correnteza do protesto contra a guerra do Vietnã; subia aos céus junto com as estrelas do **rock**; tocava a eternidade carregada no rastilho dos mártires da contestação; sonhava um paraíso de paz e amor – se o vestir uma camiseta, naquela época, implicava uma postura crítica e militante, hoje, esse mesmo gesto é tão trivial (e contemporâneo) quanto jantar sozinho, em casa, diante da televisão ligada (JOFFILY, 1988, p. 11).

Partindo do pressuposto de que a camiseta é um fenômeno social, torna-se impossível compreender sua evolução sem considerar um contexto mais amplo. Segundo Jofilly (1988, p. 11), “conseguimos nos aprofundar nesse fenômeno, na medida em que refletimos sobre a cultura do povo em questão, que nele nos enreda ao mesmo tempo que transforma”. A maneira de vestir reflete, portanto, as mudanças sociais e, por mais banalizada no cotidiano, não deixa de ser uma manifestação cultural. A figura abaixo denota tais mudanças em como referenciamos a uma determinada etnia:

Figura 9 – Camiseta irônica



Fonte: BRUNEL, 2002, p. 116.

No Brasil, a camiseta tornou-se democrática, rompendo barreiras sociais ao ser adotada por todos devido ao seu baixo custo. "É um eterno papel em branco; nela tudo pode ser escrito, tudo pode ser estampado. Cada pessoa vai encontrar o que deseja dizer, e na forma como deseja dizer" (JOFILLY, 1988, p. 13).

Sua utilização como veículo de comunicação teve início de maneira espontânea e intuitiva. De peça branca, antes vestida como *underwear* apenas para proteção, nas camisas masculinas, do suor, passou a ter conotação de rebeldia na década de 1950, ao ser usada como verdadeira roupa[7] juntamente com calças jeans e jaquetas de couro, imortalizadas no cinema pelos atores James Dean e Marlon Brando. Essas peças caracterizavam a juventude contestadora que ainda estaria por vir:

[7] O termo "verdadeira roupa" foi cunhado a fim de diferenciar o uso anterior, que se referia a peças íntimas, para seu uso atual de peça básica do vestuário comum.

> A partir da década de 1960, evidencia-se uma outra finalidade da camiseta, além de vestir. Ganhou e tomou forma enquanto um modo de manifestação e protesto, até então contido e sutil. A peça tornou-se um meio para divulgação de mensagens, estampadas no peito, sendo utilizada como meio de comunicação por diferentes subculturas, movimentos e estilos juvenis, que demonstram todo um modo de ser com sua aparência. Como lembra Brunel (2002), com o desenvolvimento de técnicas de impressão e tingimento, como silkscreen, na década de 1960, a camiseta tornou-se um meio universal e unissex para a proclamação ou envio de mensagens, sejam esta as de *"Paz e amor"* dos *hippies* ou ainda as mensagens de *"Fuck you"* dos *punks* (CALZA, 2007, p. 3).

Jofilly declara ainda que, apesar de a camiseta ser integrada à comunidade universal, no Brasil ela adquire tons ainda contestadores frente aos colonizadores. Parecia ser um modismo, mas, apesar de ser importado, fora feito à nossa medida.

> A camiseta tinha antecedentes nada abonadores. Era "coisa de português". Realmente, os colonizadores ao chegarem à Terra, sem a menor cerimônia, tiraram de cima todas as peças consideradas de bom-tom, na Europa, loucura absurda, no Brasil. Já os nativos, que por aqui foram nascendo, às vezes filhos ilegítimos daqueles simpáticos manuéis e joaquins, na ânsia de comprovar sua origem europeia e distanciar-se da "marginália tropical", seguiam o caminho inverso dos seus ascendentes. Cobriam o corpo com veludos e damascos importados – pois assim se usava no continente "civilizado". Desta forma, a camiseta no Brasil significou perder a vergonha, sim...de ter nascido debaixo desse nosso Sol brilhante – que exige cores e movimento nas padronagens –, de não ter neve no inverno, de ser mestiço e apaixonadamente sensual (JOFILLY, 1988, p. 13).

Para seu estabelecimento no país, a peça dependeu também de condições favoráveis preestabelecidas pela indústria têxtil. Ainda nos tempos da colonização, os poucos teares que aqui surgiam tiveram que ser destruídos segundo ordens de Portugal, que visava manter o monopólio sobre a produção têxtil. No Brasil, eram fabricados apenas tecidos grosseiros para vestir escravos, já que os ricos se vestiam com tecidos importados.

Esse quadro só se alterou com a chegada dos imigrantes europeus, que vieram substituir os escravos. Foi necessário produzir roupas para eles; porém, a moda propriamente dita ainda vinha da Europa. O cenário da moda como privilégio de elites econômicas permaneceu inalterado mesmo com as grandes mudanças sociais e econômicas, até o início da década de 1970.

> A década de 1970 assistiu ao despontar de estilistas nacionais que, em suas butiques (agora grafadas com b-u), lançavam estilos, inspirados nos estrangeiros, mas ousadamente reinterpretados para a nossa realidade. Foi também a época da expansão dos crediários, do "milagre econômico", da consolidação do poder de compra de uma classe média brasileira. Esse deslocamento – das elites, para a classe média – do público alvo da indústria da moda foi fundamental não apenas para sua sobrevivência, mas, principalmente, para a afirmação de uma produção (e criação) nacional (JOFILLY, 1988, p.16).

Com o fim dos anos do milagre econômico, a classe média deixou de cobiçar os produtos importados, e a disseminação das lojas de departamento – principais revendedoras das camisetas – passaram a promover conceitos de estilo, o que convenceu o público a não querer mais consumir simplesmente roupas, mas moda. Com isso, ele se tornou mais crítico e seletivo, forçando a democratização do vestuário pelas mãos de seus criadores.

Vitalina Alves de Lima (1988) busca em seus estudos esclarecer as novas relações sociais estabelecidas pela camiseta. Para isso, cita a autora de **O Espírito das roupas**[8] a questão da integração e da função niveladora da moda, o que permite ao indivíduo se incluir em grupos, como forma de apoio ou segurança.

Aponta, também, as similaridades e diferenças existentes nas maneiras variadas do uso da camiseta pelos brasileiros, como o gosto pelo adorno, herdado dos antepassados, que transforma o despojamento natural da camiseta em luxo decorado com a utilização do artesanato. Além disso, há o uso, muitas vezes displicente, de *slogans* em língua estrangeira, cujos significados frequentemente desconhecemos, tendo eles o intuito de negação do "eu" brasileiro ou a necessidade de aproximação com o "outro" internacional.

De classificações de gêneros a posição social, a camiseta não apenas categoriza quem a usa, como define também, através de seu espírito liberal, as inúmeras possibilidades do vestir.

Exilada da vida pública por muitos anos, ela demorou a ingressar na área política. Mesmo líderes populistas preferiam os botões abertos e as mangas arregaçadas das camisas a aparecer em público com as camisetas, vistas "apenas em trabalhadores braçais, invariavelmente suarentos" (MACIEL, 1988, p. 62). Equivalendo a um "não" incisivo para complicações desnecessárias no vestir, a camiseta surge nos anos de 1950 com um caráter libertário, "[...] que haveria de

---

[8] SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

levá-la a política. A camiseta parece ter-se emancipado da sua condição subalterna anterior para dar voz à necessidade de protesto das pessoas. A contestação parecia seu destino, desde o início" (MACIEL, 1988, p. 62).

Roupa simples, que rompe com a complexidade do terno, por exemplo, e mantém uma integração mais direta com o corpo, além de ser identificada como jovem, ao ser imortalizada no cinema por Marlon Brando e James Dean, verdadeiros arquétipos de rebeldia, a camiseta atraiu intelectuais como Vinícius de Morais, acostumado com trajes a rigor, mas amante da peça.

Foi espontânea e intuitiva o tratamento da camiseta como veículo de comunicação. A partir da década de 1960, "ela deixa de ser roupa para se tornar um meio de comunicação de massa. Explicita-se o protesto que, na década anterior, permanecera implícito" (MACIEL, 1988, p. 64).

Nesse período ela passou de símbolo vago a signo preciso, desenvolvendo meios não apenas visuais, mas mais dramáticos para expressar mensagens. Por exemplo, jovens pacifistas passaram a ser responsáveis pela instituição da camiseta como meio de comunicação.

> Jovens militantes da **New Left** já se solidarizavam com as lutas do Terceiro Mundo pela libertação, trazendo no peito as palavras de advertência: **Hands Off Cuba!** Daí por diante, a tendência se acentuou e as novas gerações passaram, cada vez mais, a divulgara seus pontos de vista através do novo veículo (MACIEL, 1988, p.65, grifos do autor).

Evoluindo de posições pacifistas, com a consagração da célebre frase *Make Love not War* em uma época onde os jovens protestavam contra a guerra no Vietnã e constituíam uma geração que pretendia mudar o mundo, para mais radicais de contracultura, quando o que estava em questão não era simplesmente a maneira como se organizava a sociedade, mas também as novas formas de viver. Tudo isso se refletia nas formas de vestir.

Por seu caráter natural de proximidade com o corpo, a camiseta encontrou na defesa do meio ambiente uma identificação comum com a natureza e tornou-se aliada nas manifestações feministas por seu caráter unissex. Mostrava-se, então, como veículo perfeito para esse cenário revolucionário, visto que "[...] personalidades centrais de sistemas autoritários sempre utilizaram um vestuário complexo e formal, que pode ser visto como uma tradução material da necessidade inibidora de controle e segurança que aflige nossa sociedade" (MACIEL, 1988, p.

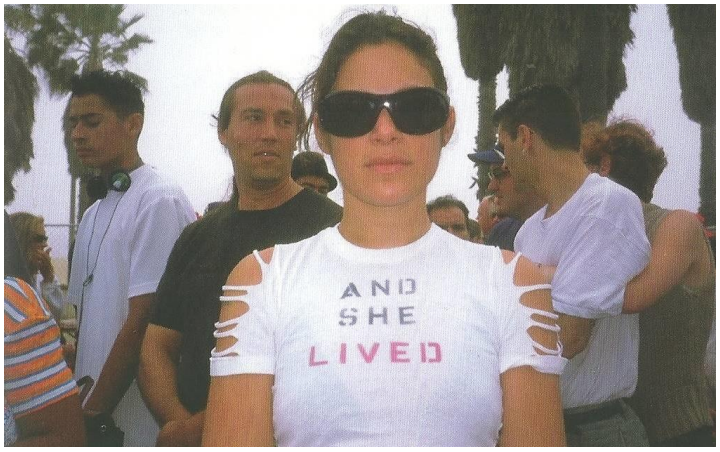
67). A nova política nada tinha a ver com esse código de vestimenta, uma vez que esses novos grupos, de ações puras, instantâneas, diferenciavam-se dos grupos organizados e dos partidos políticos convencionais por meio do uso da camiseta.

Na década de 1980, o movimento “Diretas Já”, muito embora tenha sido promovido por políticos profissionais no âmbito da política convencional, representavam o interesse do povo. “Na campanha das ‘Diretas’, esteve exemplificada a sólida ligação da camiseta com os movimentos de massa” (MACIEL, 1988, p. 68). A peça serviu como divulgador da vontade popular, acessível ao grande público, vencendo o bloqueio e saindo da clandestinidade uma vez que multiplicava a mensagem política e democrática.

Celso Japiassu aborda em seu texto dois fenômenos sociais diretamente relacionados ao marketing e de extrema importância para o estudo das camisetas no âmbito social. O primeiro trata do significativo crescimento demográfico posterior às grandes tragédias pelas quais passam algumas populações e, consequentemente, as modificações nos costumes, na economia e na política geradas após 15 ou 20 anos. O outro “é a tendência dos grupos sociais se agregarem, apresentando uma mentalidade comum, um comportamento mais ou menos padronizado, uma expressão típica” (JAPIASSU, 1988, p. 83), fenômeno este muito bem representado pela moda, visto ser a vestimenta uma maneira de comunicar a forma de pensar de cada sujeito.

Vivemos até hoje sob as modificações implantadas pelos jovens nascidos após a Segunda Guerra Mundial, a geração chamada *baby-boomer* – em referência ao *boom* demográfico iniciado em 1945 –, que ditavam o comportamento na década de 1960, difundindo a ideia de jovialidade. Contestando a violência, a guerra e a criminalidade, o movimento hippie foi a melhor expressão dessa geração. Passou-se, pela primeira vez, a contestar a civilização conhecida como até então, com a recusa da moda oficial e a adoção de uma maneira de vestir própria – simples, mas criativa. Jovens passaram a usar camisetas com estampas feitas à mão como forma de expressão como pode ser visto na figura abaixo:

Figura 10 – Camiseta estampada artesanalmente

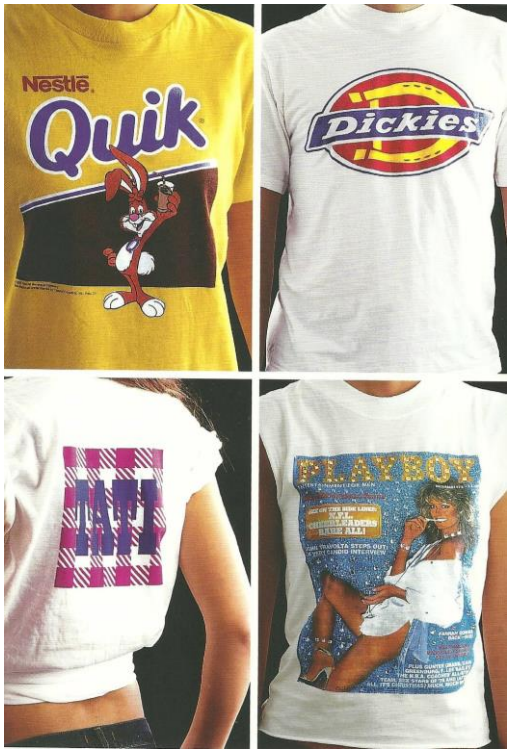


Fonte: BRUNEL, 2002, p. 271.

Nesse período, visionários profissionais de marketing perceberam um dinâmico e universal mercado a ser explorado, e as camisetas, em sua maioria brancas, deram lugar às coloridas, “carregando no peito a mensagem de contestação juvenil” (JAPIASSU, 1988, p. 84). *Hippies* ou não, todos aderiram à ideia de uma maneira de vestir mais livre, que propiciava uma sensação menos opressora, enquanto a América Latina conhecia as piores ditaduras em termos políticos.

A indústria da propaganda passou a se interessar também pelo novo e versátil modelo de comunicação. “Com a vantagem de ser, a um só tempo, meio e mensagem [...]” (JAPIASSU, 1988, p. 85), a camiseta se mostrava vantajosa ao veicular conceitos publicitários, sendo, ao mesmo tempo um brinde, algo a ser desejado. O estudioso compara esse fenômeno aos antigos homens-sanduíche, que cobravam para carregar cartazes no peito e nas costas. Cabe notar que, atualmente, os jovens pagam por camisetas com anúncios, como forma de inserção no mundo do consumo. O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, já na década de 1984, criticava este item do vestuário como suporte capitalista: “Meu blusão traz lembrete de bebida / que jamais pus na boca, nesta vida. / Em minha camiseta, a marca de cigarro / que não fumo, até hoje não fumei” (ANDRADE, 2011, p. 471). A partir de 1962, a camiseta foi institucionalizada como veículo publicitário (Figura 10), caracterizada como merchandising (toda promoção feita via algum produto, como o brinde promocional).

Figura 11 – Camiseta como veículo publicitário



Fonte: BRUNEL, 2002, p. 152.

A representação de ideais nas camisetas como um modo de expressão que utiliza “imagens, grafismos, ilustrações dizeres e cores, além de outros elementos visuais que compõem as estampas” (CALZA, 2007, p. 04), embora constante pelos movimentos jovens, ganhou a atenção de estilistas e criadores de moda, que “vêem na peça uma forma-protesto para expressão e enunciação” (CALZA, 2007, p. 4).

> No Brasil, Zuzu Angel foi responsável pelo primeiro desfile político da história da moda, protestando contra a repressão da ditadura e a morte do filho. A marca de *jeanswear* Vide Bula posicionou-se contra o então Presidente dos estados Unidos George W. Bush, que aparece com nariz de palhaço na estampa. Já a grife Forum lançou a campanha social intitulada “A Camisa do Brasil”, na qual camisetas nas cores preto e branco traziam no peito palavras de ordem como “Fé, Luta, Esperança, Respeito e Honestidade” (CALZA, 2007, p. 5).

Tal suporte ao sistema da moda permite que, além de comunicar, a camiseta difunda valores éticos e estéticos dos produtos culturais às grandes massas de consumidores. Sendo assim, nas considerações finais, abordaremos quais são as aproximações das linguagens apresentadas neste trabalho, vez que a entendemos

como inéditas em suas divulgações da margem e na insurgência contra o sistema massificado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da crítica dos estudos culturais foi possível analisar diferentes suportes midiáticos como formas de cultura e reflexos da sociedade. Buscando atender os objetivos traçados para esta pesquisa, foram estabelecidas relações entre a literatura de cordel, a poesia marginal de 1970, também conhecida como geração-mimeógrafo, e as camisetas outdoor do mesmo período, considerando conceitos sobre cultura, como cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, assim como as definições de cultura marginal, com ênfase nas formas literárias expoentes. Para tal, tornou-se necessário o uso de uma bibliografia multi e interdisciplinar, o que trouxe para o texto a voz de pesquisadores de áreas diversas, porém afins, com o intuito de possibilitar a troca e permeabilidade de conhecimentos.

É reconhecido o valor da roupa e sua linguagem como ferramenta de comunicação. O uso inicial da camiseta como forma de rebeldia rompeu com padrões e tradições impostos por sociedades de outras épocas. Atualmente, trivial para jovens e adultos de qualquer centro urbano, a camiseta não perdeu sua força como elemento comunicador e difusor de valores éticos e estéticos da nova geração. Deixa sua posição subalterna de peça íntima e assume características libertárias, adquirindo, com isso, status de produto cultural com voz ativa. A peça é mais um exemplo da permeabilidade dos valores culturais e da efemeridade da classificação marginal das manifestações.

Foi ainda possível perceber como, através dos tempos, tanto a camiseta como as formas literárias do folheto de cordel e da poesia criada pela geração-mimeógrafo passaram de formas de cultura não canônicas e pouco aceitas pela sociedade a modismo. Este poderia ser ora apontado como característica propulsora para a cultura de massa, já que ela é definida como média do gosto de uma sociedade heterogênea, tendo os produtos por ela produzidos o objetivo de alcançar a maioria. Desta feita, os objetos culturais antes revelados como de vanguarda, que rompem tradições, caem no gosto popular e se tornam banalizados, o que, de certa forma, os legitima.

Sendo assim, ao analisar o fazer artístico popular, marginal, munido de valores identitários e representado não somente como quebra de padrões estéticos, mas também fuga da reprodução impensada, percebe-se que a busca pela diferenciação e pelo afastamento da massificação por meio daquilo que é diferente –

a margem do cânone – traz, talvez, na forma artesanal feita pelas mãos do artista a tradução da vontade, a valoração do indivíduo e a aproximação com o público. Isso gera não somente o gosto por aquilo que representa o sujeito, como também sua legitimação como objeto cultural.

Quando se reflete acerca da literatura de cordel, percebe-se que a mudança perpassou o público-alvo e os próprios escritores, que passaram de analfabetos e semianalfabetos a pesquisadores e universitários. Tal transformação exigiu que os temas tratados também tivessem alterações em seu enfoque, a fim de alcançar os novos leitores. Essa procura pelo aumento das tiragens busca, assim, legitimar a obra e certificar a cultura popular, entendida, na forma do cordel, como tradição, transformando-a em cultura de massa, por representar, nesse número maior de publicações, uma amostragem do gosto daqueles que consomem tais obras.

Considerando a literatura marginal produzida pela geração-mimeógrafo de 1970, verifica-se um caminho semelhante sendo traçado: inicialmente há a inovação estética no criar, que rapidamente é absorvida pela sociedade e copiada, buscando alcançar um maior número de vendas.

De toda forma, nos três suportes analisados por este estudo, pode-se perceber quão efêmera é a classificação de determinados produtos culturais. Além disso, importante se faz a contextualização de suas produções para compreender os valores culturais nelas referenciadas. Pode-se atualmente, por exemplo, vestir-se com mensagens estampadas, vazias de valor ideológico, mas que assumem determinada postura, seja para inclusão em determinado grupo, seja apenas como distinção de classes sociais por meio das marcas. Ou consumir folhetos de cordel em lojas de souvenires, o que passa a ter uma conotação divergente daquela onde a manifestação cultural era a maneira de se noticiar os acontecimentos a um povo não letrado. Ou, ainda, escrever um poema fora da rima e da métrica, o que não representa nenhuma ruptura com padrões estabelecidos previamente. Tudo passa a ser uma questão de perspectiva temporal e espacial.

Sem a intenção de encerrar o debate sobre os diálogos existentes entre literatura, linguagens e moda e sim instigar futuros diálogos, esta pesquisa propõe um futuro estudo sobre as produções de camisetas contemporâneas feitas por marcas brasileiras que tem aspectos em comum com aqueles analisados neste trabalho: O ateliê paulista Xilo Shirt que busca popularizar a xilogravura através da impressão em camisetas, transformando as mesmas em peças de arte através da

diferenciação de seu processo de produção, a confecção Chico Rei que busca através de sátiras, ironias e releituras a identificação com seu público e que, vendendo camisetas exclusivamente por meio digital, abrange diversas áreas geográficas e cada vez um número maior de compradores e a Poeme-se, que também pela internet e por meio das camisetas tem como objetivo colocar a literatura em movimento. Tais produções reforçam as ideias propostas nessa dissertação de que a camiseta é uma forma de produção cultural divulgadora de conhecimento e formadora de identidade sociocultural.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 23 livros de poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011. V. III.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BRUNEL, Charlotte. The T-shirt book. New York: Editions Assouline, 2002.

CABAÑAS, Teresa. **A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença**. Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas, n. 5, p. 1, 2005. Disponível em: <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista5/testi/poesiamarginal.asp>. Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. **Que poesia é essa?!...Poesia Marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada**. Goiânia: UFG, 2009.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Notas sobre a poesia marginal brasileira. **Revista Litteris,** Campinas, n. 4, 2010. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/notassobreapoesia.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

CALZA, Márlon Uliana. **Grito Silencioso: a camiseta como forma-protesto no discurso da moda**. [S.I.: s:n.], 2007. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda_2007/3_16.pdf>. Acesso em: 9 set. 2013.

CANCLINI, Néstor García. A encenação do popular. In: _____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CASTILHO, Kathia (Coord.). **Moda e Linguagem**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa**. Dez lições: sobre estudos culturais**. São Paulo: Bomtempo, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e Estudos Culturais. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria Literária**. Maringá: EDUEM, 2009. p. 319-325.

CHACAL. **Belvedere (1971-2007).** São Paulo: Cosacnaify, 2007.

CHARTAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.

CRANE, Diana. **Ensaios sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel.** São Paulo: Edusp, 1998.

DINIZ, Madson Góis. Do folheto de cordel para o cordel virtual: interfaces hipertextuais da cultura popular. **Hipertextus Revista Digital**, p. 1-9, 2010. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nehte/revista/artigo11-madson-gois.pdf> Acesso em: 3 jun. 2013.

ECO, Umberto. Cultura de Massa e “Níveis” de Cultura. In: _____. **Apocalípticos e Integrados**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície: Ações comunicacionais táteis nos processos de criação**. São Paulo: Blucher, 2011.

GONZAGA, Sérgius. Literatura marginal. In: HESSE, Reinhard. **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da Literatura de Cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

HOHLFELDT, Antonio. Marginalidade e sua condição. In: HESSE, Reinhard. **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

JAPIASSU, Celso. Outdoors em movimento. In: ACI-Assessoria de Comunicação Integrada. **A história da camiseta.** Blumenau: Nova Fronteira, 1988.

JOFFILY, Ruth. Um personagem que faz história. In: ACI-Assessoria de Comunicação Integrada. **A história da camiseta.** Blumenau: Nova Fronteira, 1988.

LIMA, Vitalina Alves de. Uma visão comportamental. In: ACI-Assessoria de Comunicação Integrada. **A história da camiseta**. Blumenau: Nova Fronteira, 1988.

LOSANO, Carmen Cristiane Borges. **Apropriações da desconstrução pela crítica literária**. Em Tese, v. 16, n. 3, 2012. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/archive>. Acesso em: 19 ago. 2013.

MACIEL, Luiz Carlos. Vestindo sonhos e ideais. In: ACI-Assessoria de Comunicação Integrada. **A história da camiseta.** Blumenau: Nova Fronteira, 1988.

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

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MEDEIROS, Walter. **Jornal de Caruaru** [*on-line*]. Disponível em: <http://www.jornaldecaruaru.com.br/2014/12/rimas-e-versos-a-peleja-do-cordel-de-feira-com-a-internet/> Acesso em: 13 jul. 2015.

NEMER, Sylvia Regina Bastos. **Vozes do cordel: o folheto popular como mídia alternativa (1900-1930).** Disponível em: <https://plone.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Vozes%20do%20cordel.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2013.

NETO, Geraldo Magella de Menezes. A notícia em versos: relações entre jornais e folhetos de cordel no Pará na primeira metade do século XX. **Fronteiras: Revista Catarinense de História** [*on-line*], Florianópolis, n. 19, p. 53-72, 2011. Disponível em: <http://www.anpuh-sc.org.br/rev%20front%2019%20vers%20fin/f19%20art_dossie3_noticia%20em%20versos_g%20m%20menezes%20neto.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2013

OLIVEROS, Ricardo. Moda e Arte: Um cruzamento possível de linguagens. In: MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane. **Moda em ziguezague: interfaces e expansões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

PASTOUREAU, Michel. **O pano do diabo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. In: HESSE, Reinhard. **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

REBOULET, Laura Bitarelli. **A festa e a magia nas xilogravuras de J. Borges**. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 9, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/tecap/article/viewFile/10262/8048> Acesso em: 13 jul. 2015.

RESENDE, Viviane de Melo. A relação entre literatura de cordel e mídia: uma reflexão acerca das implicações para o gênero. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 8, p. 43, 2007. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/les/article/viewArticle/1245>. Acesso em: 2 jul. 2012.

SANT'ANNA, Patricia. **Coleção Rhodia: Arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010 Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508> Acesso em: 13 jul. 2015.

SILVA, Fernanda Isis C. da; SOUZA, Edivanio Duarte de. Informação e formação da identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 16, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.biblionline.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/455>. Acesso em: 5 jun. 2013.

SILVA, Maria Luciana Bezerra da; ALVES DE LUCENA FILHO, Severino. O cordel está na moda: a influência da Folkcomunicação nas criações da Moda contemporânea. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, v. 16, n. 16, p. 185, 2012. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/AUM/article/view/4722>. Acesso em: 20 jun. 2013.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMPSON, John Brookshire. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1998.

WAJNMAN, Solange. **Teoria da comunicação e moda: A perspectiva do curso de moda**. NIDEM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda/UNIP; FAPESP, São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

WOITOWICZ, Karina Janz. Literatura de Cordel nas ruas e nas livrarias. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 4, n. 7, 2000. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/jbcc/jbcc82.htm>. Acesso em: 11 mar. 2014.