

## **Tendências da poesia e de outras artes no Brasil a partir dos anos 1960: o disco voador, o pau a pique, o parangolé**

TRENDS IN POETRY AND OTHER ARTS IN BRAZIL SINCE THE 1960S:  
THE FLYING SAUCER, THE “PAU-A-PIQUE” (“WATTLE AND DAUB”), THE  
PARANGOLÉ

*Viviana Bosi*

Universidade de São Paulo, Brasil  
vivianab@usp.br

RESUMO: Pretende-se abordar três vertentes principais percorridas pela poesia e por outras artes à volta das décadas de 1960-70, em suas confluências e embates. Cada uma delas provém de uma concepção particular do momento histórico brasileiro com o qual dialoga. Nomeamos estas tendências como: construtivista (ou concreta), engajada (ou nacional-popular), contracultural (ou marginal). Apesar das diferenças, há pontos de contato entre elas, de modo que estes títulos mantêm algum campo de indefinição a ser revisto, pois em certos aspectos estas correntes estéticas se superpõem e se conjugam, uma vez que participam do mesmo caldo de tensões e polêmicas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: construtivismo, poesia concreta, arte engajada, poesia marginal, antiarte.

ABSTRACT: We will address three main currents in Brazilian poetry and other arts from around the 1960s and 1970s, their confluences and clashes. Each

derives from a particular notion of Brazil's historical moment. We've named these trends *constructivist* (or concrete), *engaged* (or national-popular) and *countercultural* (or marginal). In spite of their differences, there are points of contact between them, so that the above labels contain a certain range of indefinableness that calls for a revision, insofar as some aspects these aesthetic currents overlap and mingle, being part of the same crucible of cultural tensions and polemics.

KEYWORDS: Constructivism, Concrete Poetry, engaged art, marginal poetry, anti-art.

Vamos considerar três correntes artísticas principais que surgem ou se fortalecem a partir do final dos anos 1950, entram em conflito durante a década de 1960 e deságuam, já transfiguradas, na década de 1970<sup>1</sup>. A primeira seria uma tendência que podemos chamar de “construtivista”, ou “concreta”, proeminente nos anos desenvolvimentistas da década de 1950, e que alcançou seu ápice em meados dos anos 1960, avançando até hoje diluída ou alterada. A segunda, marcante na primeira metade da conturbada década de 1960, mas gerada bem antes, chamaríamos de tendência “engajada” ou, por vezes, “nacional-popular”<sup>2</sup>. Ainda que

<sup>1</sup> Advertimos que este artigo não incluirá análises de textos literários específicos, pois nossa intenção é panorâmica e introdutória. Sem ambição totalizante e a partir de uma perspectiva particular, não é neutro nem desprovido de pontos de vista polêmicos. Por vezes, o tom pessoal mescla-se ao acadêmico. Também não caberá, na economia do texto, referências à extensa fortuna crítica, seja em relação aos poetas e artistas mencionados, seja em relação às discussões teóricas: apenas o diretamente citado será consignado. O artigo é o preâmbulo de um trabalho mais aprofundado, uma vez que foi extraído e adaptado do primeiro capítulo de minha pesquisa de livre-docência, “Poesia em risco (itinerários a partir dos anos 60)” (2011). Em outra versão, com maior desenvolvimento, foi publicado no livro *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*, org. Viviana Bosi e Renan Nuernberger (São Paulo, Humanitas, 2018) sob o título “Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970)”.

<sup>2</sup> Expressão adaptada de Antonio Gramsci, que no Brasil atravessa história complexa pois se, de um lado, intelectuais comunistas ou reformistas buscavam um programa de desenvolvimento para o país que permitisse a superação da dominação econômica e cultural imposta pelos países centrais, constituindo assim uma consciência crítica contraposta ao imperialismo; de outro, pretendia-se uma aliança estratégica entre a burguesia nacional e os trabalhadores, pressupondo

reprimida com o golpe de 1964, sobrevive até por volta de 1968 ou 1969, quando se engrunha em um nó de problemas de ordem política e cultural, a anunciar uma nova inflexão – e então começam os anos 1970, com dilemas que entram anos 1980 adentro, possivelmente até as “diretas”. Por fim, uma terceira vertente, denominada como “arte em questão”, “contracultural” ou, em parte, “marginal”. Sua origem remontaria aos *beatniks* norte-americanos, nos anos 1950. Mas o florescimento da expressão contracultural ocorre de fato no Brasil a partir de meados dos anos 1960, à volta da Tropicália e de seus desdobramentos posteriores, adentrando a geração dos poetas pós-concretos e marginais, sem que aquele primeiro influxo tenha dialogado diretamente com o que aconteceu mais tarde, pois foram ondas diferentes que informaram núcleos de criação artística praticamente isolados um do outro.

Na verdade, a imprecisão dos títulos advém do fato de que as três vertentes continham, apesar de suas intenções declaradas, tanto aspectos “construtivos” e “conteudistas-engajados” quanto, por fim, “experimentais alternativos” em diferentes graus, uma vez que participavam do mesmo clima de debate cultural.

Como inferiu Heloísa Buarque de Hollanda (2004 [1980], p. 42), a tensão entre os artistas alinhados com a postura nacional-popular e aqueles considerados de vanguarda levou a um fértil “casamento”, pois foi graças à sua “aparente incompatibilidade de gênios que a produção cultural brasileira pôde aprofundar suas questões mais graves”, de forma que tais “supostos adversários” ajudam a alimentar até mesmo discussões contemporâneas. Todos, ressalta a autora, acreditavam na “eficácia revolucionária da palavra poética” e mantinham “uma concepção de arte como serviço” e “militância política”, trazendo para “o centro de suas preocupações o empenho da participação social” (pp. 19-20).

Nos anos 1960, os artistas concretos (poetas e pintores), mais vanguardistas e de vocação formalista, nem por isso estavam menos preocupados com as questões sociais. Por outro lado, na coleção de poesia *Violão de rua*, símbolo da produção literária dos Centros Populares de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), também havia

---

como etapa necessária o progresso industrial e técnico para então chegar ao almejado socialismo ou à modernidade capitalista. Apesar de controverso, o termo “nacional-popular” define bem o pensamento político-cultural do momento anterior e logo após o golpe militar.

espaço para a experimentação estética. Não é, pois, exato afirmar que a inovação formal só se concentrasse em uma direção. E nem constitui axioma absoluto que a forma precise ser revolucionária para que o conteúdo também o seja (dito de Maiakovski adotado pelos concretos, que valia para o contexto da revolução russa)... evoquem-se, como contraexemplos, “Operário em construção”<sup>3</sup>, de Vinicius de Moraes, ou hinos revolucionários conhecidos. A despeito das diferenças, reais, o modelo desenvolvimentista impregnava ambas as estéticas.

A contraposição estrita entre construtivismo rigoroso de um lado e expressão subjetiva de outro também precisaria ser relativizada. Recordemos que, nos anos 1950, Augusto de Campos escreveu poemas de amor em que o sujeito e o interlocutor a quem se endereça são diretamente nomeados, e que, por outro lado, os poemas supostamente “delirantes” de Roberto Piva mantêm uma estrutura enumerativa e bem ritmada, com paralelismos comparativos e contrastivos, além de diversas referências eruditas.

Portanto, ainda que não possamos evitar contrastes e oposições em nossas análises quando estas ajudam a definir posições, lembremos todo o tempo que rios subterrâneos da cultura confluem. Como os nervos e músculos que conformam a face, por baixo da pele, cruzam-se e interligam-se camadas, para gerar a impressão de forma estável. Mas quando chegamos bem perto, percebemos os nós irradiantes de tensão.

Em síntese, como referido, conceberam-se três vertentes artísticas principais, parcialmente sucessivas, com fases em que se superpõem e dígladiam, imiscíveis à primeira vista, mas com pontos de contato insuspeitos.

<sup>3</sup> O poema foi primeiramente publicado em 1956 na revista comunista *Para Todos* e depois reeditado no *Violão de rua* 1, 1962. A dimensão tradicional é reforçada pelas rimas em “ão”, o metro em redondilha, o aspecto cordelesco do desafio dialógico, as imagens extraídas da Bíblia e da cartilha marxista. Um tanto grandiloquente, apoiando-se em reiteraões, num tom que está fora de moda hoje... Mas a particularização é uma das qualidades que faz o poema resistir: enquanto o operário e o patrão são delineados como tipos coletivos – bem brechtianamente – a generalidade não recai no clichê: há descrição precisa (roupa, objetos, instrumentos de trabalho) e desdobramento serial. Tornou-se um dogma o famoso bordão de Maiakovski, cuja verdade relativa deveria ser contextualizada historicamente. Para citar Vianinha, em seu prefácio a *Rasga coração* (1980, p. 13): “O revolucionário nem sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário”.

Para começar o percurso, vamos dar um passo atrás no tempo para introduzir a primeira água, que denominamos construtivista-concreta.

Os poetas concretos, em meados dos anos 1950, acreditavam nos avanços da técnica industrial e nas benesses da modernização cosmopolita como novos operários da poesia. Eram os anos JK, com seu desenvolvimentismo de cunho democratizante, em que a arte brasileira se internacionalizava sob a égide da abstração geométrica, impulsionada, entre outros fatores, pela famosa exposição da escultura “Unidade tripartida” de Max Bill na Primeira Bienal Internacional de São Paulo de 1951 (que lhe valeu o primeiro prêmio e hoje se encontra no MAC-USP), a qual fortaleceu a identidade do grupo Ruptura liderado por Waldemar Cordeiro (1952), em São Paulo.

Ressaltou-se mais de uma vez a analogia de princípios entre os manifestos do concretismo e o espírito otimista do cubofuturismo no começo do século xx: a fé no progresso técnico, a superação do subjetivismo individualista em nome da produção coletiva, o desprezo por certa tradição beletrista, o propósito de incorporar à poesia as conquistas da linguagem gráfica dos jornais e da comunicação de massa, a interlocução voltada para o homem da era industrial, a rejeição da perspectiva e do figurativismo na pintura assim como da sintaxe do verso na poesia. O mais original é a concepção isomórfica e estrutural entre palavra e conteúdo, fazendo da poesia um tipo de constructo “verbovocovisual”<sup>4</sup>.

No Brasil daqueles anos, o horizonte das reformas de base contribuiu para um espírito de fermentação política. Isto formava, ao lado do cosmopolitismo das neovanguardas, um clima de expectativa de superação de nossas carências econômicas e culturais. Observa-se a sincronia entre o ideário desenvolvimentista e o auge do movimento concreto. Moraes (2004) analisa a influência expansiva do construtivismo latino-americano (incluindo o Brasil) para a Europa, considerando o momento de emergência econômica e cultural junto ao talento inovador de artistas dos vários países vizinhos.

Não se pode menosprezar a vocação fabril de São Paulo, que atraiu os poetas concretos para as oficinas dos pintores os quais também

<sup>4</sup> Dentre a variada fortuna crítica sobre a poesia concreta, destaco os estudos de Paulo Franchetti (1992), Iumna Maria Simon (1995) e Gonzalo Aguilar (2005) para uma visada ampla e representativa sobre a poesia concreta no Brasil. Cada qual desenvolve uma perspectiva diversa.

trabalhavam no design gráfico das fábricas do ABC. Não por acaso, a forte ligação com o pensamento do Partido Comunista (ao qual estavam vinculados Waldemar Cordeiro e Décio Pignatari), relaciona-se com o tom esperançoso em relação ao universo operário.

O construtivismo paulista advém de origem bastante diferente do carioca, este último derivado, a princípio, do grupo Frente, capitaneado pelo pintor Ivan Serpa (a partir de 1954). As concepções do grupo carioca provinham da linhagem do neoplasticismo de Mondrian e das reflexões de Klee, compondo a visão pictórica através de linhas geométricas e cores puras. A princípio, as duas vertentes continham elementos de origem semelhante (ambos louvavam a razão, a cidade moderna, o coletivo), mas com perspectivas distintas. Enquanto os paulistas pendiam para o funcional e matemático, os cariocas incluíam também o intuitivo e certo nível de expressão.

O sinal mais consequente de contestação da arte *concreta* ortodoxa deu-se após a I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM, São Paulo, 1956-57), que acabou por evidenciar as diferenças entre os grupos carioca e paulista, e culminou com a publicação do Manifesto Neoconcreto (1959), no qual o movimento de São Paulo era alcunhado de mecânico, excessivamente racionalista, planificador, instrumental. Naquele momento, os pintores e poetas cariocas que o assinavam (encabeçados por Ferreira Gullar) requisitavam uma visada mais sensorial, imaginativa, corpórea para a arte.

O tempo e as circunstâncias se encarregaram de mesclar tanto os pontos comuns, visíveis, quanto se amainaram as divergências, à época ocasião de atrito. Já nos anos 1960, os concretos paulistas haviam agregado experimentos com o aleatório, a obra em processo, o pop. E alguns tendiam para a antiarte, como veremos adiante.

a) Representante exemplar da tendência construtivista tardia na arquitetura, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi concebido no começo dos anos 1990 para abrigar uma coleção de arte de um doador carioca. Não por acaso, Niemeyer foi designado para desenhar o projeto do museu, tendo estabelecido uma grande consonância entre a arquitetura e a coleção que ela abriga, assim como com o entorno da paisagem e, especialmente, com certo construto estético que ali realiza seu veio de síntese.

Olhando de longe, o museu lembra um disco voador. Edificado à beira do penhasco, seguindo as linhas das montanhas, de noite sendo iluminado por faróis de avião colocados à volta de um espelho d'água que mais aumenta a sensação de voo, ele se localiza no limiar entre a pedra e o mar. As paredes côncavas e brancas, as janelas que rodeiam todo o prédio, a haste em espiral, as cores simples – tudo conspira para provocar a impressão de flutuação sobre o solo. Talvez seja a mais avançada manifestação da determinação utópica de quem construiu Brasília e decola para um porvir em que técnica e arte se aliariam harmoniosamente. Como poetizou Gullar, “ele não faz de pedra/ nossas casas:/ faz de asa”, pois “Oscar nos ensina/ que a beleza é leve” (“Lição de arquitetura”). Niemeyer, em depoimento, sobre põe a ideia de disco voador e flor – algo que brota do chão para o ar, desafiando a gravidade e procurando a luz, como o engenheiro de João Cabral, cujas formas simples e justas crescem para o céu.

Já as obras do acervo que apreciamos do lado de dentro pertencem à primeira fase de Hélio Oiticica (os “metaesquemas”); ao interesse pelas estruturas matemáticas de Ligia Pape, com seus quadrados e triângulos de montagem; à investigação das dobras de Lygia Clark, que buscava a terceira dimensão para o quadro; às pesquisas espaciais de Amílcar de Castro, Franz Weissman, Ivan Serpa, todos monumentos à emoção inteligente, às variações de cor e forma proporcionadas pela geometria. O museu oferece algo de lúdico para o espectador, convidado a montar blocos de madeira e a quem é proposto que complete algumas esculturas que lembram figuras de fractais desdobrando-se no espaço. Quando o visitei pela primeira vez, havia, no segundo andar, onde ficam as exposições temporárias, uma longa fita branca desenrolando-se de uma máquina de impressão com fragmentos das *Galáxias* de Haroldo de Campos, combinando perfeitamente com esse ambiente de vanguarda nacional.

O plano-piloto, as metas de desenvolvimento, a ideologia progressista, as bienais, tudo ali continua a existir como projeto de um país do futuro. Os volumes e as cores básicas transpiram claras certezas em suas formas ao mesmo tempo vibrantes e equilibradas. Pois os artistas construtivistas tendem a preferir técnicas afinadas com a produção industrial, valorizando o design, a fotografia, o cartaz, o vídeo, o poema visual, compatíveis com a arquitetura moderna – formas de socializar o ambiente urbano, tornando-o agradável e eficaz para o seu habitante.

Difícilmente, aliás, um artista que exponha suas obras no MAC de Niterói consegue atrair a atenção do visitante com a mesma qualidade de admiração provocada pela beleza do próprio edifício em sintonia com a vizinhança ampla e majestosa da Baía de Guanabara. A emoção estética provocada pela visão do limite, a pique entre a frágil segurança de estar contido pelas amplas vidraças e o oceano à frente evocam uma das visões do sublime.

Então, tive a curiosidade de perguntar ao atendente do museu como é que se limpavam aqueles janelões suspensos sobre o mar. Explicou-me que supõe um esforço humano complicado e perigoso, que envolve ser içado por um guindaste colocado sobre uma balsa em dia de mar calmo, e assim rodear o cinturão de vidro do museu sem oscilações de maré, enquanto se esfrega com um escovão toda a extensão da longa fita circular. Foram ao menos duas as questões incômodas que a década de 1960 colocou aos anos 1950: “Quem construiu Tebas das sete portas?” e, em seguida: como confiar neste contraditório progresso, pairando sobre o chão?

Embora a realização do museu ateste uma vez mais o excepcional talento arquitetônico de Niemeyer, não há solução de continuidade entre a potência da obra, apontando para o amanhã que não decolou e a realidade política e social que a sustenta. Se, no caso deste museu de realização recente e de prédios como o Itamaraty, em Brasília, com suas fachadas rítmicas, esse sobrevoou transfigura a paisagem cultural brasileira alçando-a a um patamar extraordinário; por outro lado, em algumas de suas últimas edificações, a realização pode soar formulaica, como se houvesse certa reiteração de soluções sem levar em conta a atmosfera posterior do país. Até mesmo as grandes praças cívicas, planejadas para as manifestações populares, tornaram-se sobretudo desertos pontilhados por camelôs, onde a multidão que protesta ou festeja, se não for imensa, parece apequenada e inócua em face dos monumentos do poder.

Em contraste, seja com histórias de decadência e abandono (como as margens da ferrovia que ladeia a várzea da Barra Funda em São Paulo, onde foi edificado o Memorial da América Latina), seja com as construções rurais que utilizam matéria local (barro, pau a pique, cal, telhas e tijolos, madeira, etc.), a arquitetura moderna (inspirada no arquiteto franco-suíço Le Corbusier) buscou parâmetros cosmopolitas e material industrializado (o alumínio, o vidro, o concreto armado), associados ao planejamento de uma vindoura era de justiça social. A cidade do futuro não iria se

inspirar em técnicas julgadas primitivas e rudimentares: pelo contrário, proporia uma nova organização. Mas “Esse tecnicismo, na medida em que ignora o local material de sua inserção, acaba por se tornar uma espécie de idealismo”, reflete Ronaldo Brito (1999, p. 70) a respeito de grande parte do construtivismo. Em país bastante desigual como o nosso, estes anseios soavam especialmente auspiciosos, mitificantes até. Por isso, quem sabe, a centralidade de “medula” do construtivismo tardio no Brasil, que em outros lugares havia já perdido o vigor.

Houve forte incentivo à arquitetura moderna no Brasil, pois a visão oficial (a partir de Getúlio Vargas) reconhecia na edificação de um projeto urbano inovador a identidade nacional. Desde o final do século XIX, mas principalmente ao longo dos anos 1940 e 1950, já se imaginava a nova capital, “chave do futuro”, uma vez que “a esperança mora a oeste” (como propugnava Cassiano Ricardo, em “Toada para se ir a Brasília”). Conforme pondera Renato Ortiz (1985), a “mentalidade cultural” percebe o moderno como vontade de construção do país. Por isso, o entusiasmo um tanto acrítico em relação ao progresso técnico.

Ao comentar os depoimentos de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, o crítico Gilberto Figueiredo Martins conclui que todos eles

... pareciam realmente acreditar que, planejando e construindo uma cidade nova, dariam um salto sobre o atraso e poderiam garantir, como reflexo, uma organização social também nova, mais igualitária e democrática, a qual instituiria definitivamente a modernidade desde o coração do país, de onde naturalmente se irradiaria por todo o território nacional (126-127).

No auge do modernismo europeu, o que as vanguardas construtivistas haviam propugnado como revolucionário, abonando com entusiasmo os desenvolvimentos tecnológicos como convergentes, com um modelo de sociedade mais igualitário, parece ter sido plenamente cooptado por um “funcionalismo capitalista descorado, que não oferecia nenhum lugar para a natureza, a subjetividade ou o sonho”, “em nome da eficácia comunista e da modernidade de massa tecnológica e simplificada” (Pinkney, 2011, p. XLVII). No caso de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a beleza e a elegância nunca foram deixadas de lado, por serem ambos artistas de talento independente, vacinados contra os excessos reificantes. Além disso, os

dois partilhavam um amplo conhecimento da paisagem e da arquitetura colonial brasileiras que, de variadas maneiras, entramavam-se em seus projetos, conferindo-lhes um rosto bastante singular. Porém, a crença de que o planejamento racional da cidade, aliado a técnicas e materiais avançados de construção, por si mesmo instauraria uma sociedade mais democrática, desatrela-se do processo histórico, assumindo contornos visionários – por isso, aliás, tão atraentes e hipnóticos.

Lembra Cavalcanti (2002) que a cidade de Brasília se assemelhava a um poema concreto reticular, minimalista, planificado – em forma da cruz do nosso descobrimento e/ou avião do progresso. A questão seria avaliar o quanto estava latente naquele tipo de edificação sobre pilotis o parco contato com a terra, tanto do ponto de vista natural quanto cultural. Mário Pedrosa (1998, p. 392), ao comentar esse descolamento pouco orgânico da cidade, implantada em contraste com seu entorno, à qual se chegava inicialmente apenas de avião, saltando sobre o Brasil, conclui que ela “tem algo de imaturo e ao mesmo tempo de anacrônico”, como uma utopia isolada e artificial.

A sensação difundida de envelhecimento da estética construtivista-concreta brasileira vincula-se ao giro do ângulo da perspectiva que ora se coloca, na qual a crença na civilização de feitio industrial, que traria em seu bojo uma conseqüente socialização das relações de trabalho, não se verificou<sup>5</sup>. Precisa, Clarice Lispector vaticinava em 1972: “Vou agora escrever uma coisa da maior importância: Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo [...] Brasília é um futuro que aconteceu no passado” (2010, pp. 97, 102). O desenvolvimentismo que embasava essa tendência nos anos 1950 acabou por desembocar, sob pressão, seja no ufanismo estatal conservador, seja, por fim, num padrão modernizante internacionalista. Quando outras tensões assomaram, teria sido necessário refletir criticamente sobre tais produções artístico-ideológicas para que elas pudessem aprofundar o diálogo com a realidade circundante.

Assim, o que parecia epifânico em seu momento experimental tornou-se esfera encapsulada no espaço, estética paralisada, pois aquela aposta no que iria cumprir-se aluiu. A beleza das aspirações de uma década

<sup>5</sup> O importante ensaio de Haroldo de Campos “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” (1984) marca a consciência de uma geração de poetas de que os projetos vanguardistas haviam se esgotado. Republicado em *O arco-íris branco* (1997).

afigura-se semelhante à imagem do disco voador: um tempo moderno passado, que já esteve na moda.

Embora as questões que concernem à arquitetura sejam específicas, tendo em vista o retesamento muitíssimo maior entre autonomia estética e função social inscrita nesta arte que se equilibra no limiar, nesse caso a aproximamos do universo da poesia concreta, uma vez que os próprios poetas o fizeram mais de uma vez, a começar pelo manifesto “Plano-piloto para a poesia concreta” (1958, em Campos, 2006). Ainda que de forma alusiva, reconhecemos acima uma analogia com alguns poemas reticulares e circulares de Augusto de Campos, que utiliza em seu processo de criação uma técnica experimental arrojada.

Não obstante, nos seus livros mais recentes, mimetizam a estase, circulando do nada ao nada, em sintonia com uma percepção do tempo histórico esvaziado de real movimento – diferentemente do que os manifestos da década de 1950 apregoavam. No processo de criação do poeta, a passagem do tempo resultou em autorreflexão<sup>6</sup>. Como se os procedimentos tecnológicos mais modernos estivessem atados, em dissonância, à percepção do atual “presentismo”, que não projeta um horizonte de expectativas otimista<sup>7</sup>.

\*\*\*

b) Desde meados dos anos 1950, mas principalmente no início da década de 1960, deflagra-se uma aterrissagem no que podemos chamar de segunda água: a cultura engajada – volta ao solo no que ele conservava de mais “autêntico” juntamente com um propósito politizador. É a estética

<sup>6</sup> A publicação do poema “pós-tudo” (1984) foi, a nosso aviso, o princípio simbólico dessa percepção de uma mudança de disposição em relação ao entusiasmo das décadas anteriores. O livro *Não* (2003), que reúne poemas escritos a partir dos anos 1970, contém muitos poemas que enfatizam o pessimismo em relação ao futuro em tempos adversos à poesia experimental e às esperanças de transformação social positiva (“ad marginem”, “rapidamente”, “morituro”, “tour”, “mercado”, “fim de jogo”, incluindo-se o poema da contracapa, “sem saída”). O livro anterior, *Despoesia* (1994), já apresentava alguns poemas de tom desencantado (“inestante”, “pós-tudo”, “tvgrama I (tombeau de Mallarmé)”, “viv”, “brinde”).

<sup>7</sup> Refiro-me aos estudos de François Hartog (2014) sobre os regimes de historicidade.

do cordel, do teatro de rua, das ligas camponesas, da alfabetização pelo método Paulo Freire com as palavras geradoras do ambiente de trabalho pesado e humilde. A favela (ainda semirural) e o sertão são as paisagens que habitam o cinema da “estética da fome”. O sentimento do “nacional-popular” dá o tom nos poemas do *Violão de rua* (1962-63)<sup>8</sup>, nas peças de teatro produzidas pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco, na queixada de boi de “Disparada”, de Geraldo Vandré e nas músicas de raiz agora revitalizadas pelo contato com o engajamento do cenário. Muitos artistas se envolvem de maneira aguerrida, articulados ao movimento estudantil daquele momento: o teatro de Augusto Boal e de Vianinha (na UNE-volante), o cinema nos episódios de “Cinco vezes favela” (Leon Hirszman, Cacá Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e colaboradores), a ascensão da MPB, o show Opinião e seus derivados – diversos criadores estão a serviço da consciência social, de releitura histórica a partir da perspectiva dos oprimidos.

Se os canais políticos para o protesto estavam bloqueados, as formas coletivas de arte, como é o caso do teatro, buscavam denunciar a pobreza urbana, como fez Plínio Marcos, ou a rural, como fez Dias Gomes, ou mesmo a decadência econômica de fazendeiros do café, como fez Jorge Andrade – todos grandes dramaturgos ativos no período.

O ideal de modernização do país expunha suas fraturas. O modelo industrial constituía-se em núcleos esparsos que não traziam riqueza para o povo como um todo, fato que a ideologia desenvolvimentista não frisara. A esquerda artística e intelectual continuava a defender

... o progresso, a mudança, mas se mobilizava em defesa de raízes para responder ao “colonialismo cultural”, afirmar a identidade, denunciar a descaracterização. Criticava o atraso, admitia a positividade “em princípio” do avanço técnico sem, no entanto, querer confundir, apressadamente, as utopias ligadas a este avanço com o processo real (Xavier 269, em reflexão sobre os dilemas do Cinema Novo, que podemos estender a todas as artes do período).

<sup>8</sup> Dentre os colaboradores dos três números do *Violão de rua*, “Cadernos do povo brasileiro” (publicados pela Ed. Civilização Brasileira), encontram-se poetas importantes como Vinícius de Moraes, Geir Campos, José Paulo Paes, Ferreira Gullar, Joaquim Cardoso.

O interesse pela cultura popular, que subjaz a percepção das contradições inerentes à modernização, adentrou a pesquisa estética da época.

Os artistas que souberam aliar o trabalho formal com o olhar atento e crítico para a complexa realidade brasileira, em muitos casos atualizando conscientemente a lição de um Mário de Andrade, por exemplo, são, a nosso aviso, os que melhor representariam essa tendência empenhada. Na MPB, esta conjugação orgânica permitiu o surgimento de compositores excepcionais, tais como Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Théo de Barros, Sidney Miller e tantos outros. No teatro, a vibração dos grupos vinculados à UNE ou ao MCP que percorrem o Brasil, pesquisando a realidade de cada local para aprender a ouvir antes de representar, procura superar um didatismo “conscientizador”, incorporando formas populares, como o circo, a festa, a farsa, o mamulengo.

Ao longo dos anos 1960, a estética engajada, que advogava por uma aproximação do artista ao povo, de maneira que sua criação se inspirasse na linguagem das classes pobres, foi um dos fatores que contribuíram para uma suspeita em relação à arte abstrata ou concreta, cuja linguagem é cosmopolita, gerando polêmica contra os que defendiam uma estética de vanguarda.

A arte engajada queria afinar-se com os signos populares de cultura rural ou da pequena cidade, para neles encontrar emblemas nos quais pudesse enraizar sua mensagem. Mas tal tendência podia apresentar limites, uma vez que olhava com desconfiança experimentos artísticos, por considerá-los herméticos e sem articulação com a realidade brasileira. Por vezes, a arte engajada nem sequer provinha do próprio povo que julgava representar e sim de uma tipificação supostamente “conscientizadora”, mentada por intelectuais que se enleavam numa contradição: queriam acerrar-se da cultura popular para na verdade convertê-la em instrumento ideológico, dela selecionando aspectos potencialmente politizadores. Além disso, a avaliação da realidade sociopolítica a ser expressa artisticamente podia pecar por equívocos, superficialidade, inclinação tendenciosa...

Entretanto, o empenho de democratizar a arte, notadamente o teatro, conduziu a alguns resultados memoráveis. Em Pernambuco, a expansão de um vibrante movimento cultural proveniente da classe média estudantil e intelectual, impulsionado pelo governo de Miguel Arraes, e por figuras consagradas como Ariano Suassuna, alcançou uma empatia profunda com as categorias próprias da arte popular. Realizações, mais coletivas,

que se propunham a interagir com o público, sem estabelecer um texto inteiramente pronto de antemão, também obtiveram boa receptividade do espectador, tanto do campo quanto das periferias urbanas, acostumado ao circo e ao repente, linguagens que se acercam da situação local e dialogam com os presentes. A tensão entre o trabalho de conscientização política e o desejo de ouvir o povo, compreendendo seus valores, assim como a polarização entre critérios artísticos eruditos e populares, será objeto de debates acalorados, cuja existência, independentemente dos resultados, em si mesma já consistia em uma abertura e uma promessa.

Como já dissemos, tanto nas propostas dos manifestos concretos quanto no “Anteprojeto do manifesto do CPC” estava embutida a concepção de relação entre obra e espectador que vai florescer nos anos 1960 e 70.

Por isso concluímos que tanto a vertente construtivista quanto a engajada tencionavam favorecer a interação entre arte e espectador, convertendo o objeto artístico num processo que admitia intervenção. Além disso, em confluência entre as convicções construtivistas e a arte pop, os anos 1960 incentivam a criação de objetos que conjugam poesia e visualidade, de forma crítica como os “Popcretos” de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro (1964), assim como, alguns anos antes, os poemas-objetos de Ferreira Gullar. Todos estes demandavam a cooperação do “participador” para serem decodificados e se realizarem.

A contraposição do neoconcretismo nas artes e do discurso engajado nacional-popular na literatura e no teatro – entre outras – traduziu muitas dessas linhas cruzadas de nossa situação, intensificando ainda mais a vivacidade do debate. Assim, que da conjunção inadvertida entre tendências a princípio divergentes tenha nascido o interesse por uma arte menos preocupada com a noção de obra do que com a experiência do processo, é uma hipótese plausível. Uma parcela da arte característica dos anos 1970 originou-se, possivelmente, da convergência de aspectos semelhantes em estéticas opostas (o anseio construtivo e racional por uma arte aliada à vida da cidade e o anseio da arte engajada-popular por trazer o espectador para uma reflexão sobre sua situação de classe). Sem minimizar as diferenças entre elas, reconhecemos que tanto uma quanto outra rejeitavam uma posição “museificadora”, propondo dinâmicas interativas.

Como exemplo paralelo de combinação entre conceitos de origens até opostas para chegar a essa arte participativa, parece-nos pertinente a

reflexão do dramaturgo Augusto Boal. Ele mesclava diversas concepções do teatro épico e político: enquanto os brechtianos propõem a distância reflexiva, outros teóricos preconizam a identificação catártica. Convivem em sua concepção abrangente, de um lado, o afastamento para julgar e, de outro, a celebração compartilhada. Ao trilhar sua trajetória pelo Teatro de Arena, no qual teatro e política se abraçavam em torno da defesa do caminho nacional-popular, Boal criou o “sistema-coringa”, através do qual se intercambiavam todos os papéis, gerando uma rede de interpretações coletivizada. Por fim, já nos anos 1970, ele propõe uma atitude radical:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! não importa que seja fictícia: *importa que é uma ação* (126-127).

Concomitante a outros grupos que se formavam ao longo dos anos 1960 e 1970, a intenção do dramaturgo de cooperação ativa do público abalava a própria noção de representação teatral. De forma análoga, nas artes plásticas e na poesia experimentava-se processo semelhante.

O fator mais relevante naquela fase não é, contudo, a simples explicação pelo continuísmo pretensamente evolutivo de um movimento derivando do outro, e sim a percepção das mudanças sofridas no ambiente político e social, no Brasil e no Ocidente em geral. Acentuava-se um sentimento de ruptura entre o momento anterior e o presente, a circundar cada arte à sua maneira, que ia ao limite de rejeitar a fatura do objeto durável e simbolizante, tanto em nome da participação do homem comum quanto no rechaço à forma-mercadoria. Ademais, no Brasil, a repressão política e a censura às manifestações artísticas, assim como o fortalecimento da indústria cultural – ambos os fatores conjugados – acentuavam ainda mais a premência de criar outras maneiras de expressar-se.

c) Passamos, então, para uma terceira camada que, mesmo quando recusa as duas anteriores, procede parcialmente delas, a qual batizamos, tentativamente, de “arte em questão”.

Mário Pedrosa considera, em seu texto “Arte ambiental, arte pós-moderna”, de 1965, que se iniciara novo ciclo cultural: anunciava-se o fim da arte moderna, tal como inaugurada pelo cubismo de Picasso. Não mais a arte puramente visual, produzida para a contemplação, mas uma antiarte, em que estruturas perceptivas e situacionais se sobreporiam aos valores exclusivamente plásticos. Segundo o crítico, o pop teria inaugurado essa fase, ao substituir a expressividade romântica e lírica do sujeito pelas mensagens coletivas.

Hélio Oiticica representava, para ele, o primeiro artista pós-moderno brasileiro, ao propor uma arte ambiental, em que o espectador precisa vivenciar a cor, a textura, o espaço proposto pela obra, nos sucessivos núcleos, camas-bóides, ninhos, parangolés, os quais o corpo inteiro compartilha como fonte de sensorialidade. Todo o tempo o artista pretendia provocar inconformismo, de forma que suas experiências conduziam-se para além das categorias estéticas tradicionais, em sua concepção de que a arte ocuparia o espaço da cidade e não seria algo separado da estrutura social.

Na origem dos experimentos de Oiticica vislumbra-se o contato com o grupo neoconcreto carioca, especialmente a influência da exploração plástica de Lygia Clark e das ideias veiculadas por Gullar nos textos “Teoria do não-objeto” (1959, republicado em 2007) e “Manifesto neoconcreto” (1959, 2007), em que o espectador é chamado à interação e a obra deseja tomar parte no mundo real, extravasando a moldura para entrar no espaço comum.

O questionamento da obra artística autônoma ocorre também na poesia. Muitos versos de Ana Cristina Cesar problematizam a distância estética ao se interrogarem sobre o próprio meio de expressão (a escrita) e sobre a relação com o interlocutor, como se reconhece nos “poemas gatográficos”, em que a autora propõe transformar-se em gato, eliminando o hiato reificador entre aquele que olha de fora e o outro que é olhado. Os poemas duvidam do lugar do sujeito, que precisaria, por vezes, dissolver-se ou esquivar-se para apreender seu objeto de inquirição. Para isso, outros sentidos além da visão, considerada mais mental, precisariam estar presentes, de forma análoga à experiência sensorial que artistas como

Lygia Clark, Artur Barrio, Antonio Manoel e outros contemporâneos estavam invocando.

Assim como eles, alguns poetas convidam-nos a participar da sua escrita, pois os possíveis significados dos versos não se perfazem sem a interlocução com o leitor. De maneiras bastante próprias e diferentes entre si, tanto Ana Cristina quanto Francisco Alvim nos tornam seus cúmplices ativos, pois precisamos preencher lacunas e alusões, implicando a nossa experiência individual e histórica para a inteligência do que lemos.

Também se observa em alguns artistas a superação do dualismo excludente entre conceitos ambivalentes como “arcaico” e “moderno”, no qual o primeiro termo podia significar seja os modos de vida rurais e pré-capitalistas seja a persistência do mandonismo coronelista com tinturas da herança escravagista. O segundo termo referia-se seja à produção industrial e cultural do capitalismo internacional seja aos regimes democráticos e socializantes de países do Primeiro (e Segundo) Mundo. Esta oposição, quando categórica, podia refletir um tipo de ideologia eurocêntrica e etapista, com inflexões estruturalistas, a qual separava de maneira estanque natureza e civilização, atraso e avanço, como sucedâneos desses conceitos. A percepção de que, na verdade, havia uma composição necessária entre ambos no nosso capitalismo dependente, pois progresso técnico pode se combinar, e mesmo tirar proveito, de formas políticas e sociais autoritárias ou de regimes de trabalho precários, não retira o valor de modos de organização de vida populares.

Como Oiticica, outros artistas perceberam a importância inovadora de introduzir a estética das manifestações populares: tanto em seus parangolés quanto, alguns anos mais tarde, nas Artimanhas realizadas pelos poetas marginais, que terminavam em samba, havia a vinculação ao ritmo coletivo, o qual transformaria a experiência da arte em atividade liberadora dos condicionamentos sociais repressivos (segundo o que propunham os artistas).

Desse modo, a passagem do construtivismo (e da arte engajada) para a antiarte foi gerada, em parte, de suas próprias disposições internas levadas à realização plena, acicatadas pela rejeição de uma suposta autonomia em que se manteria a arte pela arte. Permaneceria a arte intocada em sua plena autonomia estética? Ou descairia na produção da cultura de massas, simplificada para o consumo? “A pureza é um mito” rezava o emblema apostado à entrada do penetrável “Tropicália”. Tratava-se de retomar e

radicalizar alguns dos pressupostos da arte moderna, provocando o público, instando-o a sentir, pensar, transformar-se.

A partir da segunda metade dos anos 1960, instalava-se uma constelação sociopolítica diferente do momento anterior: urbanização intensificada, cultura de massas ampliada, modernização industrial, regime militar endurecido. O artista precisava atualizar suas noções de “nacional” e de “popular”. A música da Tropicália, o teatro, a poesia, as artes plásticas, estavam sensíveis a este Brasil em mutação, propondo-se a adentrar criticamente a nova realidade: “consumir o consumo”.

Na confluência aparentemente insólita entre construtivismo, arte engajada e antiarte adota-se um passo que terá consequências também para a poesia brasileira, pois esta buscava superar o tardo-modernismo, ou modernismo reclassificado, para efetivar um estilo ainda mais coloquial, atualizando em parte o primeiro modernismo: “tornar-se novamente consciente dos gestos e atitudes da vida cotidiana” (ctd. em Brett 33), conforme queria Lygia Clark, ao incluir objetos comuns no trabalho artístico. Poderíamos transferir estas palavras para o projeto de vários artistas plásticos e poetas que emergiam naquele momento.

Se, conforme expõe o crítico Frederico Moraes (1975), nas artes visuais pretendia-se uma “estética do lixo”, em que os materiais mais precários seriam os detonadores das “vivências” propostas pelo artista – agenciador de situações experimentais envolvendo a participação do espectador, convidado a ser um cocriador em um processo que ocorreria aqui e agora – então compreende-se, por derivação aproximativa, a informalidade da poesia emergente nos anos setenta, que igualmente pretendia instantaneidade e máxima proximidade com o leitor. “A arte está morta: criemos a nossa vida cotidiana”, rezava uma inscrição de maio de 68 em Paris (55)<sup>9</sup>. O “poemão” escrito a várias mãos, tal como definido por Cacaso (Antonio Carlos de Brito), mantém muita afinidade com a negação do objeto cristalizado concomitante à coletivização do trabalho artístico, de modo similar ao formulado por Oiticica e companheiros desde meados da década de 1960. Se nas artes plásticas

<sup>9</sup> Em outros países, ocorre fenômeno semelhante. Na década de 1960, movimentos como o Fluxus e a Arte Povera igualmente trabalham com materiais precários e com o envolvimento do espectador. No Brasil, tais tendências adquirem significado de resistência ainda mais explicitamente política, por conta do cenário opressivo do regime militar.

verifica-se o procedimento da ressignificação de materiais reciclados de diferentes origens, na poesia igualmente observamos que os versos de Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim e Cacaso, por exemplo, são repletos de apropriações literárias e de frases ouvidas em conversas. Pretendia-se a participação no mundo da vida, concomitante à dissolução das molduras propriamente artísticas (versos e pedestais).

A semelhança com proposições dos artistas plásticos não é fortuita. Pouco antes de os poetas marginais começarem a manufacturar seus livros de forma semiartesanal, excluindo-se dos canais de produção e distribuição do mercado, artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manoel também se contrapunham ao mercado institucional, promovendo performances provocativas. No entanto, na poesia marginal, o fio da navalha entre o carácter artístico e a incorporação imediata de materiais em bruto tende a parecer mais condenável do que nas artes visuais. A desigualdade de tratamento entre a crítica que exalta os artistas plásticos da época e menospreza os poetas marginais também reside na diferença irredutível entre as artes: a palavra precisa, por sua própria natureza, cultivar o intervalo hesitante entre som e sentido, sob risco de perder sua riqueza polissêmica e reflexiva. Não duvidamos que este parâmetro sirva para outras artes, mas parece que o sismógrafo, no caso da poesia, seja mais sensível.

Sobressai igualmente em vários poetas escrevendo à época (tais como Torquato Neto, Ana Cristina, Rogério Duarte, Chacal, Cacaso, Eudoro Augusto, Armando Freitas Filho) a sobreposição ou indefinição de verso e desenho, assim como a fusão entre diário, carta e texto literário. Multiplica-se a quantidade de publicações em que se cruzavam os interesses mútuos e trabalhos paralelos ou conjuntos de poetas e artistas plásticos partilhando inquietações similares. Os livros de artista se tornam uma febre, aproximando escrita poética e artes visuais. Respeitadas as muitas diferenças culturais assim como de personalidade, todos eles, naquele momento, compõem poemas que tanto dialogam com desenhos, colagens e fotos quanto intentam não fechar-se em obra acabada.

Um poeta plenamente maduro como Ferreira Gullar escreve, do exílio, o seu *Poema sujo* (1975), que se originou de uma situação existencial limite. Também ali se exalta o precário material da memória, que se condensa em núcleos fragmentários de evocação para sentidos como o olfativo, o auditivo e o visual mais intenso e corpóreo. Naquela

conjuntura, a vida individual estava perpassada pela coletiva. Durante os anos 1970, o poeta explicita sua dúvida sempre retomada sobre a insuficiência da palavra para alcançar as sensações experimentadas no dia a dia, que não deveriam ser congeladas pela forma literária sob pena de traír o movimento vital.

As interrogações de tal postura se relacionam com o sentimento iminente de transformação da arte. Mas não tanto no sentido de destruí-la e sim, sobretudo, como tentativa de confronto com as fronteiras estabelecidas. Quando se fala em antiarte ou mesmo anti-literatura, evocam-se os experimentos levados a cabo especialmente naquele período. No entanto, apesar da tensão constante que se nota nos objetos artísticos da época, a colocar em crise o estatuto de arte, pode-se ao mesmo tempo observar que nem a literatura nem as artes plásticas deixaram de existir como tal, apesar dos protestos em contrário de tantos teóricos e artistas<sup>10</sup>. Houve uma expansão do campo e uma questionamento do modelo de sublimação (evocando as reflexões de Rosalind Krauss), através da qual se ampliaram os limites e se incluíram novos procedimentos, novos temas, antes considerados pouco condizentes com o universo próprio da arte. Assim, o vocabulário artístico foi impregnado e desafiado pela cultura *pop*, pelos subgêneros, pela indústria cultural, pela intervenção ambivalente no e do mundo dito cotidiano, especialmente o pobre e menosprezado.

Assim, nessa terceira camada, que carrega aspectos do concretismo e do nacional-popular engajado sem identificar-se plenamente com tais perspectivas – pelo contrário, o mais das vezes em franca polêmica –, inclui-se a produção mais iconoclasta da poesia e das artes do final dos anos 1960 até a década seguinte, abrangendo o tropicalismo, a antiarte, a poesia marginal, os chamados pós-tropicalistas e pós-concretos. Esta confluência permitiu que vozes antes periféricas pudessem aos poucos se legitimarem como artísticas.

<sup>10</sup> Esta negação da literatura através dela mesma foi batizada por Dominique Maingueneau de “contradição performativa”, como se ela se alimentasse, como a fênix, de sua própria destruição – fenômeno bastante intensificado nos anos 1970 (ctd. em Santos). Muitas escrituras do presente, indefiníveis quanto ao estatuto literário, são chamadas de “pós-autônomas”, quando não se percebe mais o atrito entre ser e não ser literatura, uma vez que inexistente aquele enfrentamento contra a instituição característico dos anos 1960 e 70, em que se representava a própria crise – para lembrar a reflexão de Josefina Ludmer (2014) sobre tendências atuais.

O diálogo entre vanguarda e subdesenvolvimento, que Gullar julgava inadequado no final dos anos 1960, quando discutia algumas de nossas tensões na esfera artística, na verdade ocorre de modos chanfrados, fragmentários, como arestas irregulares de uma sociedade que tentava digerir nacos de origens diversas.

Como conjugar, em meados dos anos 1960, a nostalgia do mundo sertanejo nordestino ou do interior de Minas, por exemplo, com o desejo de liberdade e de inovação tipicamente cosmopolita? Ou trabalho artesanal e técnicas industriais de produção? É com esta tensão, em que se articulam todos esses elementos de modos fragmentários, que nos deparamos em algumas letras de Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Belchior, e em um sentimento de mundo mesclado de contracultura, indústria cultural e valores populares, bem peculiar ao Terceiro Mundo, no qual resquícios de culturas autóctones, não capitalistas, persistiam.

Os constrangimentos sociopolíticos pelos quais passava o momento brasileiro faziam emergir um imaginário muito singular, em que se colocavam abruptamente lado a lado o universo rural agora em vias de transformação, o cidadão que explodia e o internacional, tanto de massas quanto mais refinado. Num período em que o controle do Estado era manipulado por forças antidemocráticas e aliadas a potências estrangeiras insensíveis às nossas configurações culturais, estas formas de resistência tornavam-se especialmente difíceis. Recusar a destruição do que nos era próprio era algo que permeava várias manifestações artísticas como instrumento de protesto.

Pode haver semelhanças com o ingênuo ou o conservador “radicalismo rural-intelectual” “hostil ao industrialismo e ao capitalismo” (57) ao qual se refere Raymond Williams (1989) ao tratar do mito bucólico da Idade de Ouro campestre entre os ingleses, que lamentavam o comercialismo e a destruição do meio ambiente, louvando os modos de vida do passado, quando, conforme idealizavam, teria havido mais respeito pela natureza e integração comunitária. Mas, assinala o crítico, esta nostalgia também movimentou e movimenta a aspiração combativa dos que pretendem denunciar as injustiças presentes. Contudo, dois elementos interdependentes nos diferenciam da história europeia: em primeiro lugar, a colonização, que depois se converte em subordinação a um sistema de imperialismo cultural e econômico – portanto a consciência da exploração e da invasão; e, não menor, as especificidades culturais de

povos e etnias, acoissados e excluídos, que conservam hábitos e crenças refratários à modernidade capitalista.

Conscientes disso, artistas como Glauber Rocha e José Celso Martinez Corrêa, pregavam uma devoração “bifronte” que desmontasse o imperialismo, de um lado, e os velhos mitos nacionais, de outro (Süssekind 33-37).

Mas, como mudar a vida, politizar o cotidiano, em um contexto de modernização econômica articulado a fechamento político autoritário?

Para os que não se sentiam atraídos para os grupos clandestinos de guerrilha, em parte, procurando ideais anticapitalistas, que os hippies e a geração beat haviam carreado (como na fusão entre rock progressivo, música sacra e ritmos populares que se surpreende, por exemplo, no álbum de 1972, *Clube da esquina*, dos mineiros). Em parte, mesclando tendências naturalistas e até esotéricas junto a outras práticas em direção a uma maior liberdade comportamental. Assim, predominou, nas artes, a língua do pequeno grupo dissidente, que se comunica de forma íntima e cúmplice, por vezes excluindo ou agredindo o restante do mundo, que, ademais, também os excluía e agredia.

Em que pesem as especificidades e a despeito das contendas entre os grupos culturais, ocorreram intercâmbios dos mais fecundos: Lygia Clark experimentava objetos transicionais para um tipo de terapia artística ou propunha caminhadas com máscaras pelas ruas; José Celso realizava um “te-ato” coletivo; Augusto Boal, um “teatro-fórum”, ambos com ativa colaboração da plateia; Oiticica invadia o museu com passistas da favela vestindo seus parangolés (logo expulsos do prédio) e até os festivais da canção eram um local de intensa participação. Na década de 1970, Chacal promovia as performances poéticas das Artimanhas (segundo ele, análogas aos comícios e manifestações na cidade); os poetas marginais lançam revistas e coleções de livros de poemas compostos de forma bastante coletiva; Ana Cristina Cesar escreve textos poéticos cujo sentido se abre à interlocução. Apesar (ou por causa) de todos os debates entre eles, de formas empáticas, desconfiadas ou agressivas, parecem evidentes alguns traços comuns.

Se estas produções culturais convulsas, atraídas pela relativização da perenidade da arte, tendem à extinção de uma orientação para a permanência, causando a impressão de uma “experiência enfraquecida de futuro” (na expressão de Jameson), nem por isso abandonaram a

aspiração de alterar o presente: “mudar a forma de mudar” poderia ser um emblema característico da época.

Mas, a pretendida reconciliação entre arte e vida (transfigurada) desejada por construtivistas-concretos, engajados e antiartistas contraculturais, cada qual a seu modo – para manter a nossa nomenclatura tripartida – redundou frequentemente em ilusões. Como tantas vezes já se avaliou, a dissolução da forma estética na vida pode acabar produzindo apenas experimentos efêmeros, com fraca tensão da recusa, sem de fato apontar para a liberdade pretendida da “promessa de felicidade”.

Contudo, “não há como abandonar o meio fio em que se equilibra esta produção de vanguarda”, em estado de “ambivalência crítica”, de acordo com José Celso Martinez Corrêa, pois “A conscientização e a explicitação desta posição incômoda é seu último recurso para se defender contra a recuperação/ neutralização incessante promovida pela indústria cultural” (ctd. em Arantes 12 e 14). Seja devido à dificuldade de combinar formas populares de arte e progresso tecnológico de modo orgânico, seja por conta da posição mutável entre resistência ao mercado e anseio de participação nos meios de comunicação modernos, seja tendo em vista a oscilação entre aproximação empática com o público ou provocação agressiva, seja, por fim, pela experimentação de oscilações que ora se bandeiam para a vivência desordenada e a banalizada, ora para a distância hermética, estas polarizações constituem a ebulição permanente que tanto acirra os ânimos de admiradores e de críticos até hoje.

Embora, a partir dos anos 1980, alguns tenham preferido ignorar esses questionamentos radicais, simplesmente retomando procedimentos modernos estabilizados de forma desvigorada e sem retesamento, enquanto outros continuaram repetindo bordões estereotipados da experimentação das décadas anteriores, os poetas que continuamos a ler e os artistas que nos encantam, porque sobreviveram aos embates daquelas décadas, são aqueles que empregam formas oblíquas, refratadas, irônicas, por vezes, para se referir a este real mais real que para nós criam e desvendam. As três veredas (construtivista, engajada, arte em questão) se tornaram, para muitos artistas, feridas não cicatrizáveis, cunhas que continuam a perturbar, irresolúveis, mas abrindo brechas para o constante desafio. Hoje seria problemático tentar agrupar os poetas que representam aquela época em categorias programáticas totalizantes. Ao evocar os vivos – Armando Freitas Filho, Augusto de Campos, Francisco Alvim, Chacal,

Eudoro Augusto, entre outros –, inferimos que, tendo penetrado muitas vezes nos três universos referidos, souberam encontrar uma linguagem particular que congrega e rebate esses dilemas, costurando por dentro os nós de amarração.

Quando se sobrevoa uma floresta, avista-se a copa das árvores, mas não o que se esconde sob as ramadas. Apenas quem caminha pelas veredas no chão consegue apreciar as características singulares de cada espécime vegetal ou animal. Além disso, o que enxergamos pressupõe pontos de vista limitados. Propusemo-nos apenas a retratar e comentar um panorama necessariamente incompleto, que demanda aterrissagem para ser complementado pela multiplicidade viva dos estudos particulares.

#### REFERÊNCIAS

- AGUILAR, GONZALO. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo, Edusp, 2005.
- ARANTES, OTÍLIA. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, São Paulo, No. 7, 1983.
- Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- BRETT, GUY. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização de Katia Maciel. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro, Contracapa, 2005
- BRITO, RONALDO. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 1999. Primeira edição de 1985.
- CAMPOS, AUGUSTO DE, HAROLDO DE CAMPOS Y DÉCIO PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê Ed., 2006.
- CAMPOS, AUGUSTO DE. *Não poemas*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, HAROLDO DE. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: o poema pós-utópico”. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

- CAVALCANTI, LAURO. “Brasília, a construção de um exemplo”. *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo, Imprensa Oficial; Rio de Janeiro, Casa de Lúcio Costa, 2002.
- FRANCHETTI, PAULO. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas, Unicamp, 1995.
- GULLAR, FERREIRA. *Experiência neoconcreta*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- HARTOG, FRANÇOIS. *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.
- HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE. *Impressões de viagem (CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70)*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.
- KRAUSS, ROSALIND. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- LISPECTOR, CLARICE. “Brasília: esplendor”. *Clarice na cabeceira. Crônicas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2010.
- LUDMER, JOSEFINA. “Literaturas pós-autônomas”. *Intervenções críticas*. Rio de Janeiro, Azouge, Circuito, 2014.
- MARTINS, GILBERTO FIGUEIREDO. *Estátuas invisíveis. Experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo, Nankin, Edusp, 2010.
- MORAIS, FREDERICO. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, FREDERICO. “A vocação construtiva da arte latino-americana”. *Frederico Moraes*. Silvana Seffrin, organizadora. Rio de Janeiro, Funarte, 2004, pp. 166-181.
- ORTIZ, RENATO. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PEDROSA, MÁRIO. “Reflexões em torno da nova capital”. *Acadêmicos e modernos. Organização de Otilia Arantes. Textos escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998.
- PEDROSA, MÁRIO. “Arte ambiental, arte pós-moderna”. *Aspiro ao grande labirinto*. Organização de Waly Salomão, Luciano Figueiredo e Lygia Pape. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- PINKNEY, TONY. “Modernismo e teoria da cultura”. *Política do modernismo*. São Paulo, Unesp, 2011.
- SANTOS, KLEBER PEREIRA DOS. “Três espaços de resistência: Pilatos, Zero e Catatau”. Tese de doutorado. São Paulo, TLLC-FFLCH, USP, 2018.

SIMON, IUMNA MARIA. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. *América Latina: palavra, literatura e cultura. Volume 3: Vanguarda e Modernidade*. Ana Pizarro, organizadora. São Paulo, Memorial da América Latina; Campinas, Unicamp, 1995.

SÜSSEKIND, FLORA. “Coro, contrário, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. Carlos Basualdo, organizador. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

VIANNA FILHO, ODUVALDO. *Rasga coração*. Rio de Janeiro, SNT, 1980.

WILLIAMS, RAYMOND. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, ISMAIL. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

Recepción: 10.01.2018

Aceptación: 30.05.2018