

HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

IMPRESSÕES DE VIAGEM

cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70



Rocco

HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

IMPRESSÕES DE VIAGEM

CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970

3ª EDIÇÃO

Rocco

Rio de Janeiro — 1992

*60.000
1970
1971*

20

Copyright © 1980 by Heloisa Buarque de Hollanda

Direitos desta edição reservados à
EDITORA ROCCO LTDA.
Rua da Assembléia, 10 Gr. 3101
CEP 2001 — Rio de Janeiro — RJ
Tel.: 224-5859
Telex: 38462 EDRB BR

Printed in Brazil/Impresso no Brasil

revisão
NEWTON T. L. SODRÉ

ACEC

16 / 03 / 92

RG n.º 1418

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

H68i Hollanda, Heloisa Buarque, 1939-
Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde,
1960-1970 / Heloisa Buarque de Hollanda. — Rio de Janeiro : Rocco, 1992.

"Texto adaptado da tese de doutoramento em Literatura Brasileira, defendida na Faculdade de Letras da UFRJ, sob a orientação do Prof. Afrânio Coutinho, 1978."

Anexos.
Bibliografia.

1. Comunicação de massa — Aspectos políticos — Brasil.
2. Literatura brasileira — Aspectos políticos. I. Título.

91-0812

CDD — 869.909
CDU — 869.0(81)(09)

Índice

Prefácio	7
Caminhos, objetivos e explicações	11
CAPÍTULO 1	
A participação engajada no calor dos anos 60	15
O engajamento cepecista	17
O engajamento experimentalista	37
CAPÍTULO 2	
O susto tropicalista na virada da década	53
CAPÍTULO 3	
O espanto com a biotônica vitalidade dos 70	89
ANEXOS	
Anexo 1	121
Anexo 2	145
Anexo 3	149
Anexo 4	152
Anexo 5	154
Anexo 6	156
Anexo 7	172
Anexo 8	174

Anexo 9	176
Anexo 10	179
Anexo 11	187
Anexo 12	189
Anexo 13	190
Anexo 14	192
Anexo 15	194
Anexo 16	195
Bibliografia	196

Prefácio

Companheiro na viagem, quem sabe não valha a pena relatar também algumas impressões. Todas, qual uma revoadada de pássaros à beira da noite, imobilizam-se na mais significativa, na mais escura. Noite.

Viagem. Mais atraente do que chegar aos lugares é transitar entre um e outro. Deixei-me onde parti. Intervalei-mê.

Numa cabine de trem, com um projetor de *slides*. Duas telas: uma dentro, outra fora. A de dentro é uma tela escura, por trás da retina, onde o pensamento é uma idéia de bruma. A de fora é a janela da cabine. A projeção é simultânea.

Nelas passa um país qualquer, que até pode ser este.

()

Li, com paixão, este livro. Compadeci-me de mim e tentei a barricada do texto acima. A percepção de que você e o outro são passíveis de entendimento é insuportável. Ocultar-se.

Mas ocultar-se como, se a inteligência destas páginas é vertiginosa luz do meio-dia, a arrancar-me de mim, Caim, para o lado do outro?

()

ou, ainda mais prosaicamente,

Companheira na viagem

Terei lido poucos ensaios com a paixão com que li o de Heloisa. Em conversa, acho que lhe transmiti tal sentimento, o que, junto com a amizade fraterna de tantos anos, deve

ter-me valido o carinhoso convite para escrever estas palavras. A princípio relutei (intimamente; não deixei a amiga perceber): sinto dificuldade em escrever este tipo de texto.

Não me incomodava o sacrifício, embora me preocupasse a necessidade de escamotear ao leitor o aspecto laborioso que os textos concebidos com sacrifício geralmente exibem.

O sacrifício foi nenhum.

Detenho-me na frase e procuro a causa. Vou encontrá-la numa característica deste estudo admirável: o prazer que ele libera; e libera por uma razão simples: porque foi concebido no prazer. Este livro toma o partido da vida. Heloisa fala, com a inteligência das coisas bem vividas, do tempo em que viveu e vive. E, nem por isto, sua percepção é limitadoramente realista.

O relato crítico que nos dá desses anos tão contraditórios é o produto de virtudes intelectuais que dificilmente se encontram reunidas. De um lado, a extrema sensibilidade da autora para a criação nova, que lhe permite reconhecê-la, de imediato, compreender e valorizar; de outro, o bom senso, a justa medida, que lhe conferem, com igual presteza, a consciência de quando esta criação se torna voluntarista e se anula, por se "querer" nova, ou se atrela, sem nervo crítico, à intencionalidade ideológica.

São qualidades que fazem confiável a crítica de Helô; e, por isto mesmo, tornam-na desde já — o que é mais importante — elemento da criação em nossos dias.

E o estilo? O leitor que me desculpe, faltando-me o próprio, repetirei novamente o adjetivo admirável. Admiro nele a natureza simples, veraz, clara, sintética — resultante dos atributos de prazer e vivência já referidos. Ao considerá-lo, convém lembrar o propósito que a autora revela, ao longo de suas páginas, de recuperar a narração testemunhada, voz que quase não se ouve mais nos dias de hoje (por obra e graça do medo e dos tiranos, berram das galerias).

E há ainda no livro razões de sobra para que nós, do ofício, sejamos gratos à autora. No livro e fora dele: Heloisa não acreditou no atestado de óbito quase unânime que andaram passando à poesia.

Francisco Alvim

Caminhos, objetivos e explicações

O objetivo deste trabalho é examinar alguns momentos em que a literatura participa de maneira direta dos debates que se desenvolvem a partir da década de 60, mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção cepecista ou de seu suposto adversário, o experimentalismo de vanguarda.

Visando a identificação das tendências que se constituem como pólos desse debate, o exame da literatura de permanência cede terreno para a investigação da literatura jovem, muitas vezes circunstancial, ou mesmo para aquela que manifesta eventualmente um desvio para outros canais não especificamente literários. Tratam-se de setores da literatura que sofrem e procuram responder talvez mais diretamente aos impasses gerados no interior do processo cultural brasileiro com a frustração dos projetos de revolução do início dos anos 60, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado, especialmente no período pós-68.

É em torno desses impasses e da absorção de sugestões dos movimentos contestatórios internacionais que serão redimensionados os temas do debate cultural, dando lugar a um jogo de definições e redefinições entre seus diversos interlocutores. Aqui, a própria representação da literatura, tal como se definia da produção cepecista e de vanguarda, passará a ser repensada juntamente com os conceitos e valores que a informavam. Este processo foi observado dentro de um qua-

dro mais geral de crescente descrença em relação às linguagens do sistema e mesmo da esquerda tradicional, que se desdobra numa crise de valores e, conseqüentemente, de linguagem e estimula o surgimento de novas táticas de intervenção cultural.

Para o desenvolvimento dessa investigação, dividi o trabalho em três momentos: a participação engajada, a explosão anárquica do tropicalismo e seus desdobramentos e a opção vitalista da produção alternativa, conhecida como poesia marginal. Estou consciente, entretanto, de que estas vertentes não se deixam apreender como momentos de ruptura ou mesmo como movimentos claramente definidos, mas sim como pólos de um diálogo mais amplo, que se radicaliza progressivamente numa crítica à noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro. É interessante observar a vitalidade desse debate, exatamente quando há um certo consenso quanto à evidência do chamado "vazio cultural" da década de 70.

Um primeiro dado relativo à análise desse processo diz respeito à contemporaneidade de sua produção, o que me permitiu optar por um trabalho de levantamento de campo, incluindo entrevistas com os integrantes dos diversos grupos, que serviram como subsídios indispensáveis ao tipo de investigação que pretendi realizar.

Essa análise corre e assume todos os riscos de trabalhar a cultura *em processo*. Ainda que isso promova dificuldades no sentido da falta de uma perspectiva histórica mais definida, ou mesmo quanto à delimitação do objeto de análise, traz, em contrapartida, a possibilidade tentadora de uma atuação crítica no próprio desenrolar deste processo.

Outro risco assumido, e talvez o mais sedutor, está na extrema proximidade da análise com seu objeto, o que, se por um lado dificulta uma certa isenção crítica, por outro a enriquece pela própria marca "suja" da experiência vivenciada. Num certo sentido, a investigação desse debate é a investigação dos fundamentos do meu próprio percurso intelectual, ou seja, da seqüência de contradições e descaminhos que constituíram a possibilidade teórica deste trabalho. Tanto o título *Impressões de Viagem* quanto, em vários momentos, a

opção pela "distensão" da forma de relato, mais própria ao narrador do que ao analista tomam esse partido.

Heloisa Buarque

passou um versinho voando? ou foi uma gaivota?
CACASO

CAPÍTULO 1

A participação engajada no calor dos anos 60

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada do poder.

É bem verdade que, por esses tempos, já se anunciavam certas dúvidas, cisões e algumas notas desafinadas que incomodavam o tom sério e empenhado da produção “popular revolucionária”. Estas dissonâncias, entretanto, só vão entrar de maneira mais contundente no debate cultural lá pelos meados da década. Por enquanto, a juventude acreditava e se empenhava, com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política.

A relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata.

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de

vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social.

No plano propriamente político, o país atravessava um momento de crise aguda. A intensificação do processo de industrialização nos anos 50, as pressões de uma "nova modernidade" colocadas pelo capitalismo monopolista internacional, parecem causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora. Os setores emergentes das classes dominantes que se articulam, por via da associação, aos investimentos externos mostram-se incapazes de formular uma política autônoma e de fornecer bases próprias para a legitimidade do Estado. Essa situação, aliás, parece ser a característica básica dos grupos dominantes. Todos participam direta ou indiretamente do poder, mas sem conseguir definir uma hegemonia. O Estado, visto como uma espécie de entidade superior, de onde se esperam as soluções de todos os problemas, terá nas massas a base de sua legitimidade. Se isto significa que as massas têm algum nível de participação e poder de barganha com o Estado, coloca, por outro lado, empecilhos para o desenvolvimento de uma ação política autônoma. Na relação com o Estado, desempenharão, de fato, um papel de massa de manobra. No início dos anos 60, esse quadro torna-se um tanto problemático. A crescente desagregação das alianças dificulta a manutenção dos esquemas tradicionais de manipulação populista e coloca o Estado frente à possibilidade real de perda de controle das pressões de massa. A esquerda, fundamentalmente o PCB, passa a reivindicar uma coerência política do governo e o nacionalismo ganha importância, tendo como ponto de partida uma noção de "povo" um tanto escamoteadora das contradições entre as diversas classes e frações de classe que compõem a sociedade. Diz Francisco Weffort:

Nestas circunstâncias, em que os detentores do poder já não possuem condições de dinamizar o processo político através de ações concretas, reserva-se à *ideologia* uma função importante. Por um lado, o nacionalismo, além de se oferecer cobertura à ineficácia prática do Estado democrático de todo o povo, como algo independente das

diferenciações sociais de classe. As ações do governo como as das organizações políticas populares passam a orientar-se cada vez mais pela crença em um Estado superior e soberano, capaz de esmagar qualquer possibilidade de reação dos grupos conservadores. Por outro lado, esses grupos (não apenas os setores agrários, mas também os empresários industriais) igualmente mitificam o Estado como Estado revolucionário, opondo-se-lhe radicalmente.¹

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a "fé no povo", estarão no centro das discussões, informando e delimitando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.

O engajamento cepecista

Em 1962, o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) tenta sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país. Considerando as "próprias perspectivas revolucionárias" que se apresentam ao "homem brasileiro", o Manifesto postula o engajamento do artista e afirma que "em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular".

Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos "por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente".

Na primeira alternativa, alienada, o artista estaria "perdido em seu transviamento ideológico", não se dando conta de que

(1) WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 59.

... a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade.

Na segunda atitude, "inconformista", ele faria parte daquele grupo de intelectuais movido por um "vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes", por uma "revolta dispersiva" e uma "insatisfação inconseqüente", não percebendo que

... para estar *ao lado do povo* e da sua luta, não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo.

A terceira atitude, "revolucionária e conseqüente", o CPC toma como sua: "Os membros do CPC optaram *por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural*".

Antes de nos determos no problema do lugar do intelectual postulado pelo CPC e em sua realização ao nível da produção poética, seria interessante uma breve passagem pela concepção de *cultura* do CPC, especialmente o conceito de "arte popular revolucionária" que seus integrantes pretendem produzir enquanto artistas/povo/revolucionários.

Recusando as opções que definem como "arte do povo" e "arte popular", o CPC escolhe para si o que chama de "arte popular revolucionária":

Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo.

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de *tomada de poder*. Não há lugar aqui para os "artistas de minorias" ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de "povo". A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconseqüente se à ela não se chegar pelo problema social.

Na "arte popular revolucionária", o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de "clareza com seu público", o que não significa uma "negligência formal". Ao contrário, cabe ao artista realizar "o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais".

A "arte popular revolucionária" do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marca as produções engajadas.

Ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina — de forma "adequada" à política da época — por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um "laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas" deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo*. Esse esforço de adestramento resulta inútil, pois como diz Adorno,² a doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual. A despreensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas.

Em 1963, a coleção *Violão de Rua*, da série Cadernos do Povo Brasileiro, que se afirma como mais uma realização do Centro Popular de Cultura, reúne alguns poemas representativos dessa preocupação com o engajamento. No texto intro-

(2) ADORNO, Theodor. "Sartre e Brecht — engajamento na literatura". *Cadernos de Opinião*, 1975. (2): 28.

dutoário, Moacyr Félix define a especificidade dessa poesia. *Violão de Rua* — diz — é “obra participante” que pretende ser

... mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada dos suportes objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda sua realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (como seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e resvala sempre para o sentido do “divertissement” e do ornamental.

Sua poesia almeja ser ainda.

... a utilização em termos de estética, de temas humanos, baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso apaixonado da verdade é o instrumento por excelência de humanização da vida.

Vejamos alguns desses poemas. Em “Vivência”, de Paulo Mendes Campos, o escritor revela a sua vontade de fazer-se povo — princípio fundamental da arte popular revolucionária:

Moço que fica neste bar comigo
É meu amigo

Sente-se que algum mal o esvazia
Meu pobre amigo

Sorriso apenas não é alegria
Do meu amigo

Aquela puta quer dormir contigo
Com meu amigo

Mas que desposseção absoluta
Meu mau amigo

No ventre calcinado duma puta
Não há abrigo

Hás de chorar de bêbado e de pena
Como uma hiena

Hás de voltar à casa sem desejo
E sujo, amigo

Quando a manhã chegar sobre o outeiro
Meu triste amigo

Não vale mesmo a tua vida a pena
De ser vivida

Mas venderás um pouco de ti mesmo
Meu velho amigo

E esquecerás a dor que vai contigo
O teu castigo

Fechado ficarás em teus sentidos
Pungente amigo

Indevassável para a luz do sol
Que faz o trigo

Oh! porque neste Rio de Janeiro
Perdido amigo

Quero encontrar um coração veementé
De companheiro

Quero apertar a mão amiga e dura
Dum operário

Mão-martelo que prega a investidura
Do proletário.

O mesmo em “Testamento do Brasil”, onde o poeta propõe a abertura do “testamento de todos” para que se faça a partilha das “riquezas mais duras”:

Que se faça já a partilha
antes de chegar a morte.
Que todos partam comigo
suas riquezas mais duras.
Só de quem nada possui
nada de nada terei.
Que seja aberto na praia,
não na sala do notário,
o testamento de todos.

.....

Da cidade da Bahia
quero os pretos pobres todos,
quero os brancos pobres todos,
quero os pasmos tardos todos.
Do meu Rio São Francisco
quero a dor do barranqueiro
quero as feridas do corpo,
quero a verdade do rio
quero o remorso do vale,
quero os leprosos famosos,
escrofulosos famintos,
quero roer como o rio
o barro do desespero.
Dos mocambos do Recife
quero as figuras mais tristes,
curvadas mal nasce o dia
em um inferno de lama.

O escritor propõe ao *povo* que o aceite como *companheiro*, oferece-se para estar ao seu lado, mostra-se disposto a compartilhar sua dor, a sentir "as feridas do corpo" e a viver o "inferno de lama". Essa disposição estará constantemente vinculada a uma esperança no futuro, à crença numa aurora redentora que virá para justificar e dar sentido ao sofrimento presente:

Da aurora do Brasil
— bezerra parida em dor —

apesar de tudo, quero
a violência do parto
(meu vagido de esperança).

Ou em "Profecia", de Fernando Mendes Viana:

O monarca vindouro não será o ouro
e seu cetro — chicote, punho de morte.

A arca do futuro não será um muro
alto e duro para a moeda parca.

A marca do homem não será o nome
inscrito a ferro no medo do servo.

O monarca, a arca, a marca do porvir
será o berro de quem, hoje, não pode rir.

Propondo-se a estar a seu lado, compartilhando seus sofrimentos e acenando com a esperança de um futuro promissor, o escritor opta, como diz Walter Benjamin,³ por uma solidariedade "espiritual" com o povo. No entanto, permanece a percepção de uma *distância* entre o intelectual e o povo, que transparece na poesia populista expressa em alguns momentos por uma consciência extremamente culpada, como se pode verificar no poema "Domingo burguês em Copacabana", de Fernando Mendes Viana:

Mãe, quase não vinha te ver
neste domingo.
E não por causa de mulher:
por causa de um mendigo.

(3) BENJAMIN, Walter. "El autor como productor". In: *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1975. p. 123.

Neste domingo, no edifício altíssimo
onde moro,

Um canário chora
na gaiola da área de serviço.
Uma lavadeira canta
num tanque do edifício.

.....

Na porta do edifício
passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
dorme o mendigo adulto.

A favela, é logo ali.
Choro uma lágrima fácil.

Sou um burguês
de doirada tez
e inútil desquício.
E moro aqui.

Na praia florescem
moças de biquini.
No morro crescem
andrajos.

.....

Mãe, o pior cego
é o que ver não deseja.
E eu tudo vejo
e me finjo de grego

De mim hoje
tenho nojo.
(Mas isso passa.)

Ou de forma mais dissimulada, declara Oscar Niemeyer, num
apelo aos pares da classe média:

O que fez você, arquiteto,
desde que está diplomado?
O que é que você fez
pra se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
anda bem alimentado.
Nada disso, meu amigo,
é grande pra ser louvado.

Você só fez atender
a homem que tem dinheiro,
que vê o pobre sofrer
e descansa o ano inteiro
na bela casa grã-fina
que fez você projetar,
esquecido que essa mina
um dia vai acabar.

.....

Mas se você é honrado,
não deve se conformar.
Ponha a prancheta de lado
e venha colaborar.
O pobre cansou da fome
que o dólar vem aumentar
e vai sair para a luta
que Cuba soube ensinar.

O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo
que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe,
mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício
dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a rene-
gar sua existência de "burguês de doirada tez" para juntar-se
ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema
de honra e de doutrina. Realiza-se como atitude intelectual

pacificadora de uma existência contraditória de escritor de classe média que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. Como disse Arnaldo Jabor revendo sua própria participação na produção cepecista, "a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema".⁴ Uma *missão* assumida como tal: trata-se de um *dever*, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura — a revolução nacional e popular.

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a "sintaxe das massas" significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética — seu único engajamento possível —, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática.

É importante notar que em termos formais, na tradição poética, essa poesia significa uma regressão em relação à poesia de 45. Os mesmos poetas aqui mencionados, em trabalhos anteriores, realizam uma produção mais elaborada, fazendo prova àquilo que conhecemos como qualidade literária satisfatória.

Essa observação nos coloca diante do velho problema das relações entre o engajamento e a qualidade literária. Segundo Benjamin, a formulação desse problema quando dissociada em dois termos — por um lado o engajamento correto poli-

(4) Entrevista com Arnaldo Jabor concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 16/set/1978.

ticamente e por outro a desejável qualidade literária da obra — é de todo insuficiente e insatisfatória. Ela não dá conta das relações de interconexão existentes entre os dois pólos, qualidade e engajamento. Pode-se dizer, certamente, que uma obra engajada não requer qualquer outra qualidade, ou, ao contrário, que uma obra, apesar de politicamente engajada, deve apresentar qualidade literária. Entretanto, Benjamin demonstra que o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária. E é exatamente essa opção literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra.

Uma outra formulação do problema — a que indaga pela relação forma e conteúdo na literatura política — não é menos precária. Para Benjamin, trata-se de uma abordagem já completamente desacreditada (escrevia em 1934): uma tentativa típica de aproximação antidialética do problema.

O tratamento dialético da questão não deve prender-se ao livro, à novela ou à obra como coisas isoladas, mas referir-se a contextos sociais vivos. Essa referência não se faz, todavia, pela indagação das posições da obra a respeito das relações de produção socialmente dadas, mas sim pela pergunta de como ela se situa nessas relações. Essa pergunta, diz Benjamin, aponta imediatamente para a *função* da obra dentro das relações literárias de produção num determinado momento histórico. Ou, em outras palavras, aponta imediatamente para a *técnica literária* das obras. O conceito de *técnica literária* dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. Ou seja: em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo. A função política da obra — sua eficácia revolucionária — não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua autopromoção como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz — na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas.

É nesse sentido que podemos dizer que a poesia populista não desempenhava, apesar de seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária.

É importante lembrar, contudo, que a função desempenhada pela "arte popular revolucionária" correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje. A esse respeito, o cineasta Arnaldo Jabor, numa revisão de seu percurso intelectual, publicada no *Pasquim* em 1972, com muito amor e humor, nos diz:

O aspecto mais parnasiano do movimento cepecista foi justamente o atrelamento da obra ao pensamento grave europeu, a colocação da obra de arte como uma força auxiliar da política. A obra de arte como um serviço social.

Isso foi o lado parnasiano dos cepecistas. E o que ficou de bom, de original?

No meu modo de ver (e é o único modo de ver de que eu disponho), o que ficou de maravilhoso no período 61-64 da Cultura Brasiliensis foi justamente a doideira conscientizante que se apossou dos artistas. Como as esquerdas estavam próximas do Poder, montaram-se mil veículos de conscientização em massa do povo brasileiro. Aviões, caminhões, transformáveis em palco, circos, funâmbulos, etc... saíram pelo país afora numa louquíssima mam-bembice revolucionária, nunca vista na História das esquerdas próximas do Poder.

O povo olhava embasbacado aquela multidão de jovens que lhes ensinavam coisas de dedo em riste, lhes faziam equações, empurrões, gritos de estímulo, eias! sus! querendo transformar os operários e camponeses em revoadas de torsos heróicos. O que ficou foi esta inédita, incrível, infantil, generosa, genialmente ridícula crença nos poderes transformadores da arte. Nunca se acreditou tanto na arte como força política, no mundo! Ficou disto também um amor pela busca da realidade, uma fé, uma ambição de mudança que talvez seja a única marca registrada da Criação latino-americana, como aliás disse, parecidamente, Vargas Llosa, numa recente entrevista.

Nesta doideira paternalista, nesta tentativa de enfiar Engels por dentro da goela do Pavão Misterioso, se redescobriu (ainda muito bobamente) nossa paisagem social, que andava soterrada nos anos medíocres que se seguiram à Semana de Arte Moderna de 1922.

De novo, de um novo ângulo, voltou-se a olhar o Brasil: não mais a anta de 26, nem o tatu de 37, nem os índios, nem macunaíma, mas o povo, mal visto, desfocado, esquematizado, mas, afinal de contas, entrevisto, e foi então se compondo aquele pobre presépio de madeira de caixote, barro, palha, cana, bambu, farinha, couro de vaca, tuberculose, que é a nossa realidade no-campo. E foi se compondo o outro presépio mais industrial, feito de rodas dentadas, tijolos, operários em construção, marmitta, fumaça e favela que é a nossa realidade urbana. E ficou nesta atitude a ensinança de como se montar a escultura pop mais de hoje, com plástico, tergaís, sandálias japonesas, sapé e televisão, enxada e transistor, sob as luzes de mercúrio do sertão atual. Ficou uma herança de generosidade.⁵

A consciência e a elaboração desse percurso só virão a ter lugar algum tempo após o golpe, no processo de rearticulação dos movimentos de massa que culmina com as movimentações estudantis de 68. O discurso nacionalista e populista que fundamentava a ação política e cultural da esquerda no pré-golpe passará a ser discutido e a sofrer reformulações, definindo novas táticas de atuação.

A nível do processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores de cultura. Vejamos como esse processo se realiza, as diferenças que ele configura em relação ao período pré-64 e os caminhos que, em seu interior, serão percorridos pela produção poética.

(5) JABOR, Arnaldo. "Debaixo da Terra". *Pasquim*, 4/jan/1972. p. 12-14.

O efeito principal do golpe militar em relação ao processo cultural não se localizou, num primeiro momento, no impedimento da circulação das produções teóricas e culturais de esquerda. Ao contrário, como mostra Schwarz, no período imediatamente posterior aos acontecimentos de 64, "apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país". Esta anomalia será, segundo o mesmo Schwarz, o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Mas se a circulação do ideário e das manifestações culturais patrocinadas pela esquerda não é impedida, ela será, todavia, bloqueada em seu acesso às classes populares:

Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, o desemprego e exílio, foi poupada. Torturados, e longamente presos, foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castello Branco não impediu a circulação do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidadade.⁶

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema — teatro, cinema, disco — e a ser consumida por um público já "convertido" de intelectuais e estudantes da classe média.

A perda de contato político com o *povo* e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram num primeiro momento uma situação em que a produção

(6) SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 62.

artística preserva-se marcadamente didática e ingênua — apregoando obviedades para um público "culto" e, *grosso modo*, de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros *meetings* onde a *intelligentzia* renova entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção "revolucionária" uma opção "espiritual". Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos *yankees*, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura "revolucionária" — um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema. Como dizia Benjamin, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, de propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla. Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento do público.

Mas voltemos ao processo cultural do pós-64. Vejamos nele onde está a literatura, como ela sai do primeiro plano para refugiar-se em outras produções, como ela perde seu vigor nesse momento e deixa de corresponder às necessidades colocadas pela situação política.

Vimos como a perda de contato com o *povo* e a necessidade de impedir a desagregação — ameaça colocada pelo novo regime — canalizaram a ação cultural da esquerda para um circuito de espetáculo. Esse era talvez o único reduto onde algum público poderia ser aglutinado e onde tornava-se possível um simulacro de militância, com ruidosas e exaltadas manifestações, de resto um tanto limitadas.

Não que a literatura não continuasse a se fazer. A poesia de permanência (Cabral, Drummond etc.) e o surgimento de novos poetas desenvolvia-se paralelamente. O que nos interessa, entretanto, no momento, é a produção poética diretamente vinculada à prática cultural que se instalava de maneira audaciosa e original na busca de um contato efetivo com um

público novo, agora principalmente constituído pela classe média estudantil. Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura aparece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem de novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro. Como disse Glauber Rocha recentemente, reavaliando seu papel na época, "Quando escolhi fazer cinema, queria fugir dos círculos literários".⁷

Em dezembro de 1964, realiza-se no Rio de Janeiro o já mitológico show *Opinião*. O libreto com o texto do espetáculo explicita em sua introdução as intenções dos autores:

Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma, é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião — a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música.

.....

A segunda intenção do espetáculo refere-se ao teatro brasileiro. É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado — atravessando a crise geral que sofre

(7) ROCHA, Glauber. "A Embrafilme não é a grande mãe do cinema brasileiro". *Jornal do Brasil*, 30/out/1978. Caderno B, p. 10.

o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos.⁸

Como primeira tentativa de responder ao golpe, *Opinião* mantém intocado o ideário nacionalista e populista dos momentos antecedentes. Seus autores falam em "unidade e integrações nacionais", uma expressão que mais tarde irá transformar-se numa espécie de emblema ideológico do próprio regime militar.

É por essa época que surge a chamada "esquerda festiva" ou "geração Paissandú". Ainda que pareça ambígua a nomeação de uma esquerda como festiva — num momento em que a grave derrota política anterior não poderia ser motivo para festas — ou, ainda, o fato dessa esquerda deslocar-se para portas de cinemas da moda (Paissandú), é importante ver que essa ambigüidade traduz a própria novidade dessa nova geração que irá marcar o período: a festa é a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior. O princípio da festa e sua identificação como subversão provavelmente não estavam sendo percebidos quando a "velha esquerda", ortodoxa, julgava de forma pejorativa e moralista a prática da "nova esquerda" que se formava. A falta de acuidade em perceber o conteúdo da ambigüidade que une os termos *esquerda* + *festiva* é fatal, pois o discurso crítico produzido por essa nova geração irá constituir-se exatamente sob o signo da ambigüidade. Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60.

Ainda sobre o *Opinião* — que pode ser visto como um show de transição, pois se ainda preserva os principais traços do populismo imediatamente anterior, já mostra, por outro lado, uma cautelosa incerteza e uma incipiente ambigüidade. A colocação em cena de dois cantores representando o "povo"

(8) PONTES, Paulo et alii. *Opinião*. Rio de Janeiro, Val, 1965. p. 7.

ao lado de uma "menina de Copacabana" (João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão) é reveladora. Impossibilitado de acontecer politicamente, o contato artista de classe média/povo passa a realizar-se em espetáculo. Mas essa representação — que é a representação mesma do lugar do intelectual ao lado do povo — já começa a ser questionada e passa a ser vista como *incerta*, como *incerto* era o momento:

- VOZ — Nara, você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.
 NARA — Eu me viro (...)
 VOZ — Nara.
 NARA — Que é?
 VOZ — O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres, é?
 NL — Ah, não me picota a paciência.
 VOZ — Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?
 NL — Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sabe, canta.
 VOZ — Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?
 NL — Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.
 VOZ — Manera, Nara, manera.
 NL — Me deixa sossegada.
 VOZ — Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais seu amigo e...

Nesse instante a voz é interrompida por Nara que canta a *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* de Vinicius de Moraes e Carlos Lira ("E no entanto é preciso cantar / Mais que nunca é preciso cantar / É preciso cantar e alegrar a cidade / A tristeza que a gente tem / Qualquer dia vai se acabar..."). É importante observar que a letra da marcha se referia origi-

nalmente ao fim do carnaval. Entretanto sua inserção num momento oportuno da peça a investe de um sentido político que lhe dá nova conotação, sem esvaziá-la em seu sentido original. Esse procedimento, que poderia ser interpretado de um ponto de vista simplista apenas como um artifício esperto na relação com uma possível censura, revela-se, mais que isso, como novo princípio constitutivo de uma dicção mais relativizada e, portanto, mais crítica. Uma certa desconfiança se instala de maneira definitiva e progressiva em relação aos discursos fechados e simbólicos das Certezas, Verdades e Palavras de Ordem.

Show *Opinião*: dado novo: alegria, euforia, festa. No entanto a articulação entre as partes do show não deixa cair o sentido didático: no que a alegria ameaça tomar conta, no que o envolvimento festivo ganha pé, estabelece-se rapidamente um corte para a explicação, a diluição objetiva, o empenho didático. De uma maneira geral, o movimento é oscilante: soltar o elemento novo (a alegria) e prendê-lo em seguida (a lição).

Lembro-me de ter assistido várias vezes ao show, de pé, arrepiada de emoção cívica. Era um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A platéia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em "casa", sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro informulado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava.

Teria sido possível à literatura ritualizar-se a tal ponto e produzir tais efeitos? Nesse exato momento, em que a práxis cultural empenha-se basicamente na mobilização de um público, a literatura como tal evidencia uma falha tática e permite uma evasão de valores novos para outras linguagens.

Essa evasão não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia vai se fazer na música popular ou no cinema, mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores.

É assim que no Cinema Novo a palavra passa a ser alvo de uma importante e sugestiva valorização. Em Glauber

Rocha — cineasta principal do novo grupo — a tematização da crise da palavra enquanto práxis política vai sendo privilegiada progressivamente até tornar-se a questão central de *Terra em Transe*: fazendo uma crítica explosiva ao populismo, às alianças de classe e aos próprios artistas de esquerda, o filme discute a problemática da eficácia revolucionária da palavra. Nele, a palavra poética é confrontada diretamente com a palavra política, revelando, num primeiro momento, o limite e a impotência de ambas e constituindo, a seguir, um relato de como a palavra impotente pode ser transcendida ainda que virtualmente. No personagem Paulo Martins, poeta, a palavra política o faz porta-voz de seus líderes e a palavra poética assume uma função crítica e de comentário. Uma crítica a outra e diante do real ambas alternam-se como privilegiadas. Revendo sua vida, no momento da morte, Paulo Martins diz que “a poesia e a política são demais para um só homem”.

Além de em Glauber Rocha, essa contradição aparece valorizada em filmes como *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, e *O Desafio*, de Paulo Cesar Sarraceni. Além desses casos específicos, onde a palavra é tematizada como questão central, o compromisso com a literatura atravessa toda a primeira fase do Cinema Novo, quer no grande número de adaptações de obras literárias, quer pela opção por uma dicção poética e até mesmo épica na maior parte de seus filmes.

Na música popular, por sua vez, os compositores jovens revelados nos festivais promovidos pela TV passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. A letra passa a exigir um certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento. Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Hollanda, cuja complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária.

Isso não significa que a nova poesia passe a ser a letra da música popular, mas indica que a produção poética propriamente dita, enquanto manifestação jovem e eufórica, ainda se expressava numa linguagem insatisfatória e superada.

Não há dúvida, entretanto, que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Essa tendência que já aparecia nos festivais, em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil etc., irá explodir com o Tropicalismo, no ano de 67 a 68 (adotamos a periodização “oficial” do movimento, segundo declaração de seus participantes), junto a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período.

O engajamento experimentalista

A outra forma de engajamento que marca o período diz respeito à atuação das vanguardas. Desde meados dos anos 50, a partir da eclosão do movimento concretista, vêm-se consolidando propostas de maior rigor formal, de adequação (e mesmo superação) da palavra às técnicas de comunicação próprias às sociedades urbano-industriais e a reivindicação da modernidade no centro do discurso poético. Hoje me parece que talvez tenha sido exatamente do casamento entre o CPC e as vanguardas, que sugere uma aparente incompatibilidade de gênios, que a produção cultural brasileira pôde aprofundar suas questões mais graves. Supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto a das tendências mais recentes.

Ainda que guardando sérias diferenças em relação à orientação cepecista, ambos atualizam e participam de um mesmo debate: há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja história de vida, em

muitos casos, se submetida a um exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda, às quais muitas vezes estiveram integrados; eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial.

A respeito do movimento concretista, em 1959, dizia Décio Pignatari no prefácio a "Fluxograma" de Jorge Medauar:

Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas: constrói super-luxuosos aviões e sabe que nunca poderá voar neles. E sabe também que só poderá acabar com as injustiças sociais através de idéias e ações claras e conjugadas.

Mais uma vez o intelectual quer estar *ao lado* do proletariado e se outorga o direito de falar em nome dos interesses das classes populares. Se a *intelligentzia* reformista e populista dizia a necessidade de uma revolução nacional e democrática para libertar o "povo", seus contemporâneos vanguarda distinguem nesse povo o operário. Essa distinção se é conceitualmente mais apurada — pois não incorre na dissimulação das contradições e diferenças de classe como ocorre no uso indiscriminado da expressão *povo* —, não deixa, contudo, de ser perigosa: o operário é visto como a expressão mais moderna das sociedades industriais, dele depende e a ele está ligado o que pode haver de novo, o que pode haver de transformação. E é em nome desse operário moderno, consciente de sua situação na sociedade capitalista, que a vanguarda concretista tenta justificar a pertinência de sua produção:

O operário quer um poema racional, que lhe ensine a pensar como a máquina lhe ensina — e se gosta de rosas há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva.

O poema é comparado à máquina, sua realidade deve ser a do operário, a realidade do contato com a técnica, do

contato com a ferramenta mecânica, moderna, industrial. Não há lugar para rosas alegóricas, a racionalidade e a precisão são imperativos.

Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de escrever poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos.

Para o poema racional da vanguarda a tematização de problemas pessoais está interdita; tais problemas devem ser resolvidos "na prática", pois o operário não está disposto a ouvir do poeta

... choramingas cômodas e parasitárias, emitidas de dentro de um apartamento duplex da casca do ovo de seu desnascimento.

O concretismo — segundo o *Plano-piloto para a poesia concreta* (1958) — pretende então falar a linguagem de um novo tempo. Diante do horizonte técnico da sociedade industrial, dos novos padrões da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *out-door*, do cartaz, o poema deve livrar-se da "alienação metafórica", para ser projetado como um

... objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.

O poema/objeto industrial do concretismo pretende comunicar "sua própria estrutura": seu problema é o das funções e relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ético-acústica do poema, proporcionando a exploração de uma sintaxe visual onde o conflito forma e fundo, elemento da psicologia gestaltista, passa a ter um papel fundamental e construtivo.

O poema concreto é "objeto útil" e o princípio de utilidade não disfarça também uma preocupação pedagógica:

beba coca cola
 babe cola
 beba
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

Beba, babe, cola, coca, caco — uma desmontagem dos signos da Coca-Cola — e, finalmente, a síntese desses elementos sonoros em cloaca, cujo conteúdo é fossa, coleta de esgoto, latrina, lugar imundo. A interferência desses elementos no espaço branco pretende checar a estrutura visual do anúncio de publicidade tornando negativa sua mensagem e pretendendo assim constituir-se em crítica suficiente ao processo de consumo. Uma espécie de propaganda industrial corrosiva. Entretanto, a estetização mesma do poema que se quer técnico, limpo e qualificado como a própria linguagem do sistema o reverte em objeto de consumo.

forma
 reforma
 disforma
 transforma
 conforma
 informa
 forma

“Um poema didático?” pergunta Haroldo de Campos e ele mesmo responde:

poderia ser entendido assim, caso se pensasse numa didática em ação ou de ações.⁹

A intenção didática do concretismo passa a ser mais evidente a partir do início da década de 60, quando a preocu-

(9) CAMPOS, Haroldo de. “Dois novos poemas concretos”. In: CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta*. S. Paulo, Duas Cidades, 1975. p. 126.

pação da vanguarda com o engajamento político passa a ser explícita e de certa forma “exigida” pelo compromisso com a militância no momento. Em junho de 1961, a poesia concreta pretende estar dando o seu salto participante — o “salto da onça”.

Mas nem a convivência com o populismo nem o salto participante da vanguarda chegam a provocar alterações significativas; seus princípios estéticos continuam fundamentalmente os mesmos, explicitando-se apenas uma inclinação engajada, política, que de resto já estava presente.

O poema concreto segue exato, preciso, industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação. E a idéia de que a poesia brasileira estaria capacitada para ingressar, segundo Haroldo de Campos, “numa fase de exportação”¹⁰ é reveladora. Ela se trai quando deixa patente a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade da demanda cultural do país. Ou seja: o padrão internacional é guiado pela realidade das economias capitalistas centrais, desenvolvidas, modernas. E aqui o mais grave equívoco do concretismo: a crença no subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento. O cálculo político-econômico da vanguarda concretista não percebe o caráter estrutural do subdesenvolvimento no sentido de sua integração ao sistema capitalista internacional. Não consegue, portanto, pensar o subdesenvolvimento como relação. Não se dá conta que a racionalidade desse sistema estabelece uma relação de dependência entre as economias periféricas (subdesenvolvidas) e as centrais (desenvolvidas). Caía então a vanguarda na armadilha desenvolvimentista: a crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. A modernização que de fato ocorria — mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista — era mal avaliada e mitificada. Nesse sentido, podemos dizer que a

(10) CAMPOS, Haroldo de. “Contexto de uma vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta*. S. Paulo, Duas Cidades, 1975. p. 153.

revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora. Suas declarações de intenção revolucionária caíam por terra em sua práxis cultural que se mostrava completamente integrada às relações de produção do sistema, cujo movimento de modernização e integração a uma nova etapa de dependência o concretismo acompanhava. O poema concreto lançava mão da linguagem do sistema mas mostrava-se incapaz de tocá-lo criticamente.

A utopia desenvolvimentista marcou profundamente a atuação do concretismo. Seu movimento era o de atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas. Mas ainda que movida por um equívoco — a suposição de que esta informação estaria atuando para uma atualização do desenvolvimento, para a formação de um ambiente cultural adequado à realidade de um país prestes a tornar-se desenvolvido —, a ação da vanguarda concretista foi de fundamental importância para o debate cultural brasileiro. O concretismo, como preocupação e produção teórica, abriu um espaço de discussão inédito, interdito, inclusive, pelo populismo. A atuação didático-informativa na imprensa — *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, página "Invenção" do *Correio Paulistano* e *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* — permitia o acesso dos produtores de cultura a autores da importância de Ezra Pound, Cummings, Joyce, Mallarmé, enfim, de todo *paideuma* (nome para o alcance de autores que informa o movimento). Lembro-me de ter lido, relido e fichado o *Suplemento Dominical* dessa época com o mesmo entusiasmo com que participaria, mais tarde, do ritual das passeatas. A novidade que me oferecia o concretismo e a sua exigência de maior rigor estimulavam minha reflexão teórica e me levavam a ministrar, na Universidade, vários cursos sobre as vanguardas profundamente identificadas com suas propostas, paideumas e inovações. Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo. Quando menciono um exemplo pessoal, faço-o consciente de que ele é um sintoma expressivo de um debate e de uma adesão mais geral no quadro de produtores da cultura daquele momento.

Sem dúvida, a atuação da vanguarda concretista instalou definitivamente a necessidade de pensar não só a modernidade, mas também as relações do processo cultural brasileiro com a informação cultural estrangeira. Definitivamente, instalou-se um debate que vai desenvolver-se, de várias formas, até nossos dias: a questão mesma da modernidade. Isso apesar de a resposta da vanguarda para o problema que lançava ter sido fundamentalmente equivocada. O reconhecimento da importância da discussão que o concretismo desencadeia parece-me hoje particularmente pertinente, num momento em que, ao se perceber uma correspondência ideológica entre a vanguarda e o desenvolvimento, se faz vista grossa para suas contribuições e se taxa, *in totum*, sua atuação como equivocada, alienante, colonizadora, estéril etc. É importante lembrar que a valorização dos meios de comunicação de massa, a necessidade de ser moderno, a utilização de elementos nacionais e estrangeiros que marcam o tropicalismo, já consciente do processo de dependência cultural, retomam o debate a partir do equívoco mesmo do concretismo, mas não desprezam sua informação.

Além do concretismo, dois outros movimentos de vanguarda participam do debate que marca o período: o poema-práxis e o poema-processo. Unem os três uma mesma inclinação revolucionária. Guardam, todavia, diferenças quanto aos caminhos que a poesia deve tomar para alcançar essa eficácia.

O engajamento da vanguarda práxis é declarado já em seu primeiro documento teórico e crítico, o *Manifesto Didático*, publicado como prefácio do livro *Lavra Lavra* de Mário Chamie, em 1962, no texto "Poema-Práxis" (manifesto didático) e posfácio do livro *Lavra Lavra*:

Os grupos se socializam, os povos se socializam; a história caminha para um coletivismo total. Nessa coletivização, o indivíduo, como tal, conta cada vez menos e, enquanto integrante de uma sociedade, conta cada vez mais.

.....

O indivíduo passa a ser a consciência dele. Não fosse assim, a coletividade seria um código exterior de obrigações e deveres, onde o indivíduo seria o mito de si mesmo em luta com o mito da abstração social.

.....

Paralelamente, o autor, como indivíduo, quanto mais integrado na coletividade de leitores (reais ou virtuais) tanto mais se integra na consciência de leitura. A literatura práxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem.

Mas enquanto não se pode estabelecer definitivamente como fazer histórico, o poema-práxis — uma expressão da literatura-práxis — abre alternativas. É nesse sentido o empenho em revelar as contradições de setores da realidade social ou do que chama de “áreas de levantamento”. Como dizia Mário Chamie em 1966,

Se a questão era estar dentro dos acontecimentos e exteriorizar em textos a dinâmica de suas contradições, só nos restava pôr em prática essa proposta. Foi o que fizemos e fazemos.

Para o escritor-práxis, não há tema. O poema deve ser trabalhado a partir de áreas, a partir de setores da realidade, fatos emocionais ou sociais. Optando por uma área, o poeta deve proceder a uma espécie de inventário ou levantamento dos “elementos sensíveis que lhe conferem realidade e existência”. Como explica Chamie, esses elementos são primordialmente

... o vocabulário da área (não o ensejado pela subjetividade dominadora do autor); as sintaxes que a manipulação desse vocabulário engendra; a semântica implícita em toda sintaxe organizada; a pragmática que daí decorre, de vez que, na mesma medida em que o autor partiu da área o seu vocabulário para chegar a um texto,

o leitor pode praticar o mesmo processamento a partir do texto (agora uma nova área) e redimensionar o trabalho, promovendo outros níveis significativos de comunicação.

Obedecendo a esse processamento, o poema-práxis pretende ser um produto que produz, adequado a uma arte vista como “objeto e argumento de uso”, um “instrumento que constrói”, “útil dentro e fora da literatura”. Como projeto de totalização — “a única totalização válida e não alienada da consciência poética contemporânea” — ele recusa a história da literatura, embora admita que dela faça parte por uma “fatalidade cronológica”. A vanguarda práxis espera que no futuro, com as transformações revolucionárias da sociedade, a literatura-práxis instale-se definitivamente, “abolindo a história da literatura escrita e de autores”. De posse dessa recusa à tradição literária discursiva e de autor, a vanguarda práxis desenvolve uma severa crítica ao concretismo. Segundo o *Manifesto Didático*, os concretistas estariam presos ao “mito literário”, numa opção — a mesma que marca historicamente a atuação das vanguardas — pela constituição em equipe, em escola literária. Nesse sentido o concretismo estaria incorrendo numa “alienação do autor”, quer pela

compensação feminina e onívora da pesquisa que produz mais experiências de comprovação (objetos pesquisados) do que obras;

quer pelo “ritual da bibliografia”, o “ritual do autor pelo autor”, de que o *paideuma* concretista seria uma expressão evidente.

Ainda em relação ao concretismo, a vanguarda práxis rejeita sua intervenção que privilegia a área de consumo, onde o poema — ainda que procurando fazê-lo criticamente — acaba reproduzindo-se como objeto industrial ou “propaganda”, repetindo um efeito de consumo. O poema-práxis opta, então — e o faz enquanto opção política —, por abandonar o trabalho na área de consumo, que considera apenas um efeito, em favor de “áreas de levantamento” ligadas ao modo e às relações de produção, cujas contradições, essas

sim, deveriam ser superadas. É dessa forma que os poemas passam a atuar na área ligada à situação do homem do campo (e, num segundo momento, na área da produção industrial):

Cava,
então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cava.

Joga,
então não pensa.
Semente; grão de poda larga a palma
de lado
a seca: rês, rês de malha.
Cava.

Calca
e não relembra.
Demência; mão de louco planta o vau
de perto
e talha; três, três de paus.
Cova.

Molha.
Adubo; pó de esterco mancha o rego
de longe
a forma; nó, nó de resmo.
Joga.

Troca,
então condena.
Contrato; quê de paga perde o ganho
de hora
e troça: mais, mais de ano
Calca.

Cova,
e não se espanta.
Plantio; fé e safra sofre o homem
de morte
e morre: rês, rês de fome
Cava.

Diz Chamie:

Como se pode observar, 'cava' é uma intensidade significativa que no contexto do poema limita-se a si mesma; ela é condição imperativa do plantio; ao seu redor nada mais deve existir e a sua posição no espaço é central, a semelhança de 'Cova' — sua imanência explícita.

A estrutura geométrica exterior do poema é determinada pela prolação de cada intensidade significativa, seguindo "um jogo de forças centrípetas e centrífugas" que contrai ou estende a fisionomia de cada campo de defesa. Organizando o vocabulário da área de levantamento, fornecendo-lhe uma sintaxe e uma semântica, o poema-práxis pretende estar colocando, em seu "espaço em preto", as contradições mesmas do modo e das relações de produção. O poema é como se fosse sua área, que transparece como tal, sem a intervenção da subjetividade do poeta. Todavia, as contradições se não são resolvidas no poema aparecem negativamente comentadas pelo autor que intervém com indicações que lembram, de certa forma, um impulso didático: "e morre rês, rês de fome" é a conclusão que denuncia a miséria, a vida "em vão" do lavrador submetido às relações de produção do sistema. Ainda que anunciando fortes diferenças, pode-se notar, nesse impulso, uma certa semelhança com o movimento do poema concretista em que o elemento "cloaca" aparecia para comentar negativamente o *slogan* "beba coca-cola". Há em ambos uma certa inclinação pedagógica, uma intenção de denúncia própria da atitude engajada. Por outro lado, a crença de que no poema a situação do homem do campo, submetido às relações de produção capitalistas, transparece em sua realidade traz à cena um outro procedimento comum às vanguar-

das, seja a práxis ou a concretista. Tal procedimento diz respeito a uma suposta onipotência da palavra que, superinvestida, é tomada como capaz de dizer o real "como ele é" e de se fazer instrumento de transformação desse real. Essa crença no poder e na onipotência da palavra, quando levada a extremos, termina — por revelar-se em impotência — provocando a chamada "crise das vanguardas", que promove violentas crises e revisões em muitos de seus integrantes.

A propósito, é inevitável a lembrança da curva literária de Ferreira Gullar, o poeta que de maneira mais próxima vive e põe em questão as crises e os impasses do desenvolvimento do debate que procuramos descrever neste trabalho.

Um Pouco Acima do Chão (1954), seu primeiro livro, traz a marca de uma visão idealista do mundo e da poesia. Já em *Luta Corporal* (1954) é exatamente o caminho da idealização e da disposição de se deixar "encantar" que vai ser o centro de suas preocupações. O poeta deixa de celebrar as virtualidades da linguagem para pô-las à mostra, num discurso mais lógico e orgânico, pela consciência de que é necessário agir com precisão. Os últimos poemas de *Luta Corporal* já denunciam a crise do discursivo — identificado como ilusão — e o integram no grupo concretista levando-o a um não menos intenso sentimento de impotência:

Chego outra vez ao silêncio, e agora a uma distância fantástica de toda e qualquer linguagem verbal. Minha necessidade de expressar o que me parecia ser a única realidade poética possível, levava-me à destruição de meus próprios meios de expressão e à quase total incommunicabilidade.

A esta altura, cumpre indagar que força me impelira, através de tantas crises e perplexidades, a um silêncio que, de certa altura em diante, eu já não podia deixar de ver como o ponto de chegada de minha aventura.¹¹

(11) GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1965. p. 123.

A reconciliação com a poesia discursiva faz-se com a percepção de que a recusa da linguagem conceitual seria a rejeição mesma de pensar o mundo. E mais ainda, no sentimento da falência da concepção de poesia que coloca o poeta diante da seguinte opção: a obra ou a vida. Escolhendo a obra e a vida, escreve *João Boa Morte* (1962) e *Quem Matou Aparecida?* (1962) — vinculados à produção populista e à série *Violão de Rua* — onde o sentido da vida é identificado diretamente com a participação engajada e com a militância política. A crítica dos aspectos esquemáticos e mecânicos da literatura político-didática faz-se em seguida pelo aprofundamento da relação vida e obra na poesia mais subjetiva de *Dentro da Noite Veloz* (1975) e, finalmente, no *Poema Sujo* (1976), um poema extraordinariamente "sujo" pela vida e pela subjetividade que, à sua maneira, integram alguns traços das propostas mais recentes da nova poesia dos 70.

Voltando à história e aos impasses da produção vanguardista no Brasil, é importante perceber o papel que o movimento práxis desempenha no debate que se trava no período. Num momento em que as tendências de caráter populista, apesar de hegemônicas, já demonstravam sinais de sua ineficácia como opção política e literária e em que o concretismo aparecia como uma alternativa preocupada com a linguagem e a modernidade, mas colada na ideologia desenvolvimentista, o poema-práxis ficou sendo uma terceira opção: uma alternativa para os que não se satisfaziam com o didatismo populista e os que recusavam o "tecnocratismo" da vanguarda concretista. Diz o poeta Armando Freitas Filho:

Naquele tempo o pessoal que fazia o *Violão de Rua* era um pessoal muito mais velho, Moacir Félix, Geir Campos, etc. e o fato é que eles não davam muita bola pra gente. Achavam que a gente estava errada em termos de linguagem, achavam que a gente tinha que fazer como o Ferreira Gullar fez em *João Boa Morte*, partindo de um formalismo extremo para uma poesia que eu não podia fazer. Eu não sei fazer uma poesia de cordel, tecnicamente eu sei, mas não podia, pois seria adotar uma lin-

guagem pronta, acabada e abandonar minha própria linguagem que eu a muito custo ia fazendo.¹²

Entre o "formalismo exagerado" e a opção populista, restava para os jovens poetas a *Revista Práxis* que se mostrava, ao contrário do JB que "só publicava concretismo", receptiva a novas produções. O movimento práxis significava, então, uma opção engajada — com uma avaliação política do momento mais apurada que a do concretismo — e preocupada com a linguagem — ao contrário do populismo que exigia do poeta uma opção por uma linguagem pronta, estática. O movimento práxis tornava-se uma opção possível e desejável. Em termos do debate da época ela passou a representar uma espécie de tentativa de superação dos impasses — a necessidade de contribuir para a revolução brasileira, a preocupação com a linguagem, ou, como diz Mário Chamie, o debate que o movimento propunha,

permitiria a práxis da produção de discursos livres e equidistantes de duas limitações históricas: a tradição condicionante e repetitiva e o vanguardismo livresco e laboratorial.¹³

Daí, certamente, a proximidade do próprio Chamie com pessoas ligadas ao Cinema Novo e ao teatro de Arena que, como já vimos, também absorvem criticamente temas do engajamento populista e da preocupação vanguardista com a modernidade. Prossegue Chamie:

Nessas conclusões estavam os germens de uma mudança e de um acréscimo de discursos para a prática de uma cultura crítica brasileira. Por aí, Diegues (e outros interlocutores que, a essa altura, estavam no circuito, a exemplo de Glauber Rocha) estava delineando os fundamentos do Cinema Novo, pronto para entrar em cena; e eu

(12) Entrevista com Armando Freitas Filho concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ, em 9/mai/1977.

(13) Entrevista com Mário Chamie concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 16/abr/1977.

preparava o terreno para a proposta de uma vanguarda nova. Ao mesmo tempo, o teatro de Guarniere, Boal e outros, ao lado de compositores de música popular brasileira pós-bossa nova, confluíam para esse tipo de reflexão.

De certa forma, esse tipo de abertura, essa vontade de "acréscimo de discursos", conferiu ao movimento práxis uma certa heterogeneidade, onde Chamie aparecia como o unificador e principal teórico do movimento. Essa heterogeneidade acaba por levar o movimento a um processo de perda de organicidade, exatamente quando a situação cultural revela sua crise, ao findar da década de 60. Ainda assim, parece-me que as questões levantadas pela Instauração Práxis não encontraram ainda espaço suficiente, nem mesmo no campo da própria crítica literária, para uma avaliação mais conseqüente dos problemas que, sem dúvida, colocou.

Toma parte ainda nos debates desse período, a vanguarda processo. Radicalizando as sugestões visuais e não-discursivas do concretismo, a vanguarda processo parte para uma valorização da leitura e da construção visual de seus poemas. Para ela — como mostra o texto-manifesto *Processo — leitura do projeto* — "só o consumo é a lógica", "só o reprodutível atende no momento exato as necessidades da comunicação e informação das massas." O poema-processo pretende ser um poema sem poesia: "não há poesia-processo" pois há apenas produto. Como diz seu próprio manifesto, "o poema-processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda"; e acrescenta: "é preciso espantar pela radicalidade".

Valorizando radicalmente a civilização técnica, o poema-processo acaba por reproduzir tão-somente a técnica e os esquemas de consumo do sistema, com experiências até certo ponto semelhantes às do concretismo, com quem, aliás, não rompeu, mas radicalizou.

Mais do que suas propostas radicais e revolucionárias — a leitura processual, a apropriação e divulgação teórica da linguagem das histórias em quadrinhos — a grande novidade da vanguarda processo diz respeito à intervenção de seus participantes. Realmente "espantaram pela radicalidade".

Entre outros feitos (como a produção de poemas comestíveis de vários sabores), num protesto contra a discursividade e a retórica literária, em grande espetáculo público, chegaram a picar Drummond em pedaços — não o poeta, mas seus livros —, nas escadarias do Teatro Municipal num belo dia de verão carioca. Essa saída para as ruas é, contudo, um novo dado em relação ao "gabinetismo" das vanguardas. Realizada dessa forma agressiva, ela correspondia a uma tática de *happening* que estava sendo testada em outros setores da produção cultural do momento e que absorviam as reformulações tácticas das esquerdas a nível internacional, agora privilegiando a guerrilha revolucionária. Nesse sentido a vanguarda processo de alguma forma se articula com a atitude mais bem sucedida nos outros canais, como já foi visto anteriormente, de interferência enquanto atuação e mobilização de público pela via do espetáculo agressivo.

Talvez seja por esse motivo que, apesar de sua menor repercussão em relação ao concretismo e à práxis, ela tenha conhecido a maior permanência na produção jovem atual sob as várias formas do neoprocasso que chega, em alguns momentos, a se situar bem próximo da novíssima poesia marginal.

Ao contrário do que dizem alguns setores da crítica, quando rejeitam a postura das vanguardas como alienada e elitista, hoje posso perceber, ainda que criticando suas contradições fundamentais, a importância do papel que as vanguardas desempenham no sentido da colocação de questões fundamentais para a produção cultural e, em contrapartida, a atualização da crise de uma linguagem. É importante ainda lembrar que o lugar privilegiado que as vanguardas ocupam por mais de uma década na cultura brasileira vai progressivamente perdendo prestígio na medida em que a ideologia desenvolvimentista vai sendo questionada, a partir do entendimento de seu papel e de sua integração ao projeto político-econômico pós-64. Assim sendo, a descrença na significação e na linguagem desenvolvimentista coloca em debate o problema das relações de dependência, acirrado pelo projeto econômico vigente. E é no aprofundamento dessa questão que se empenha a crítica realizada pelo tropicalismo e seus desdobramentos.