

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NOS ANOS 60: UM DESTAQUE À PROBLEMATIZAÇÃO DA PALAVRA NA POESIA CONCRETA

Sandra de Cássia Araújo Pelegrini¹

O movimento concretista esteve circunscrito a um dos mais acalorados debates sobre a viabilidade da renovação estética artística e do projeto de modernização do Brasil nos anos 50-60, tornando-se um dos referenciais básicos dos movimentos poéticos emergentes nos anos posteriores (pelo menos até 1970-71). O desejo de propor soluções para a expressão da arte inserida no mundo da industrialização e de acompanhar a modernidade alimentou os sonhos dessa geração. À luz do projeto de transformação social, esses artistas viveram intensamente um momento cultural que, em última instância, ancorava-se na busca de novas experiências e na incansável tentativa de superar os próprios limites. Dessa maneira, levaram adiante a proposta de descobrir e explorar inúmeras possibilidades no espaço e no tempo históricos.

Nessa linha interpretativa, o presente artigo destacará os impasses vivenciados pelos adeptos da poesia concreta, procurando observar as mutações pertinentes a um movimento artístico, mas especialmente literário, que tornou a sua produção uma expressão privilegiada de impasses políticos e estéticos. A abordagem proposta não pode ser dissociada das reflexões que acompanham a abertura da História à interdisciplinaridade, haja vista que tal procedimento implicou uma maior afluência de temáticas e uma conseqüente necessidade da ampliação do universo documental e da análise do historiador. O trato com as fontes também tem exigido do pesquisador acuidade para que este não venha a incorrer no erro de atribuir às fontes literárias e poéticas qualquer força messiânica ou sacraliza-

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP- 05508-000. Professora Adjunta I do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá - Paraná - 87020-900.

dora. Talvez o procedimento mais adequado implique uma abordagem cuja essência esteja centrada na tentativa de entender a poética enquanto uma *dimensão da historicidade*, e, como tal, não segregada aos horizontes da História da Literatura ou reduzidas cronologias, movimentos ou estilos.

Equacionando-se as colocações acima arroladas ao fato de que o Concretismo esteve circunscrito a um dos mais acalorados debates sobre a viabilidade do projeto de modernização do Brasil nos anos 50-60 e tornou-se um dos referenciais básicos dos movimentos poéticos emergentes nos anos posteriores (pelo menos até 1970-71), constata-se que o movimento constitui um objeto privilegiado de investigação².

Experimentações: Plasticidade semântica ou arte engajada?

O olhar atento sobre a produção artístico-cultural brasileira, entre 1956-1970, revela que, de modo geral, ela não dissimulou a intenção de, por um lado, desvendar os problemas do seu tempo e, por outro, propor estratégias supostamente capazes de promover o desenvolvimento da sociedade humana. No campo literário, os desdobramentos desse intento se fizeram presentes através de experimentações que, em maior ou menor grau, se privaram ou não de princípios estéticos. Algumas dessas manifestações, como é o caso do Concretismo, não se restringiram à aura mitificadora da palavra, enveredaram pelas sinuosas trilhas dos signos plásticos. Outras apostaram no poder transformador da arte engajada.

Em ambos os casos, observa-se que tais propostas estiveram articuladas às múltiplas conotações e sentidos assumidas pelos conceitos de modernização e cultura, no referido período. Em que pesem as variantes conceituais desses termos, percebe-se que duas tendências se destacaram nos embates acerca do papel histórico das atividades artístico-culturais no processo de modernização: a chamada formalista e a defensora do nacional-popular. Enquanto os primeiros empunhavam a *bandeira do moderno sem restrições*, considerando que o desenvolvimento tecnológico *fosse intrinsecamente bom* (independentemente de seu caráter de classe), os adeptos da segunda corrente voltavam-se para a busca das raízes da cultu-

² Cabe lembrar que entre dezembro de 1996 e fevereiro de 1997, por ocasião dos 40 anos do movimento concretista foi organizada a mostra **Desexp(I)as(ign)ição**, na Casa das Rosas, em São Paulo. A homenagem contou com a colaboração de vários artistas plásticos convidados para *transcreverem* os versos dos principais poetas do movimento Concreto: Augusto de Campos por ZeNetto, Haroldo de Campos por Marco Giannotti e Pignatari por ele mesmo.

ra brasileira e da libertação nacional - entendida como a superação do *arcaísmo explorador*, das oligarquias, dos supostos *resquícios feudais* nas relações de trabalho no campo e do *imperialismo norte-americano*³.

A literatura especializada aponta os limites teóricos das duas tendências, particularmente, no que diz respeito à avaliação que faziam do contexto político do País. A crítica chama a atenção para o fato de que, mesmo se autopostulando revolucionários, os adeptos do “nacional-popular” não propunham a ruptura com o capitalismo, mas sim a independência do *imperialismo cultural*. Assim, Paulo Sérgio Rouanet afirmaria que o modelo nacional-popular da década de 60 se resumia num *historicismo de esquerda*, no qual se percebia a defesa da identidade cultural autenticamente nacional a partir da *louvação ao povo* e da negação de qualquer influência artística do exterior⁴.

As memórias do período e alguns estudos recentes sobre a esquerda brasileira, no entanto, destacam a sua projeção na conjuntura política que precedeu o processo de acirramento da ditadura militar no Brasil, apontando a contribuição da chamada *arte engajada* na formação de uma visão crítica da realidade brasileira e sua influência nas práticas da militância de esquerda que levou sua atuação às últimas conseqüências⁵.

A coerência dessa assertiva torna-se evidente quando se detectam as vinculações, ora estreitas, ora contraditórias, que ambas as correntes citadas mantiveram com os preceitos brechtianos - cuja proposta envolvia definições sobre o caráter *popular* da cultura e implicava o compromisso com uma arte voltada para as massas. Esse *destino popular* da cultura estava vinculado também ao seu lado realista, qual seja a apresentação do *sistema da causalidade social*, circunscrita ao *ponto de vista da classe*

³ Marcelo Siqueira Ridente trabalha essas questões nos livros: **O Fantasma da Revolução Brasileira: raízes sociais das esquerdas armadas 1964-1974**, publicado em São Paulo, pela Edunesp, em 1994 e **Em busca do povo brasileiro**, publicado pela Editora Record, no Rio de Janeiro, no ano 2000.

⁴ Atitude semelhante tivera a ala direitista do Movimento Modernista de 1922, chamada verde-amarela. Cf. artigo Nacionalismo, populismo e historicismo, de Paulo Sérgio ROUANET, publicado no jornal **Folha de S. Paulo**, em 12.03.1988.

⁵ Para maiores informações sobre a arte engajada consultar o trabalho de Marcelo Siqueira Ridente, **O Fantasma da Revolução Brasileira: raízes sociais das esquerdas armadas 1964-1974**. op. cit.; a tese de doutoramento de Rosângela Patriota, publicada pela Companhia das Letras com o título **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**, em 1999; e os livros de Antônio CALLADO, **Bar Don Juan** e **Quarup** ambos publicados no Rio de Janeiro, pela Civilização Brasileira, o primeiro em 1971 e o segundo em 1973, de Fernando GABEIRA, **O que é isso, companheiro?**, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988; e Antonio MARCELO, **Ensaio Geral**, São Paulo, Alfa - Ômega, 1978.

*que propunha as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontrava a sociedade humana*⁶.

Embora não se possam visualizar marcos rígidos de proximidade e distanciamento entre os movimentos literários do período em questão, poder-se-ia afirmar que até meados dos anos 60 a vanguarda concretista e suas dissidências mais próximas tornaram-se os principais agentes da primeira corrente Neo-Concretismo e Instauração Práxis. Nos anos finais da segunda metade da década, os artistas ligados ao Poema Processo e ao Tropicalismo voltaram-se a semelhante postura. À segunda corrente alinhou-se o movimento do Violão de Rua, vinculado ao Centro Popular de Cultura da UNE (CPC)⁷. Nestas circunstâncias, torna-se relevante entender que leitura os concretos faziam da realidade brasileira e estudar as suas propostas e objetivos.

A utopia da modernização

Diante do pretense desenvolvimento industrial do Brasil dos anos 50, parcela considerável dos artistas brasileiros, entusiasmados com a idéia da modernização, manifestaram o desejo de criar novas formas de expressão, condizentes com o avanço da tecnologia então utilizada nos meios de comunicação de massa.

O país transpirava em seus poros o ardil da modernidade. Via-se, nesse período, tomar corpo a face desenvolvimentista proposta pelo governo de Juscelino Kubitschek. Em 1956, era inaugurada na capital paulista a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta. A esta seguir-se-ia a realização da segunda exposição, marcada pelo mesmo êxito, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, o fervilhar das Bienais, a abertura dos museus de

⁶ Cf. BRECHT, Bertolt. "O caracter popular da arte e arte realista", *In*: RAMOS, Joaquim José. **Teatro e Vanguarda**, Lisboa, Editorial Presença, 1973, pp. 9-10.

⁷ No âmbito da experiência cepecista, Violão de Rua foi uma tendência que surgiu na seqüência do Concretismo de (1956) e do Neo-Concretismo (1959), tendendo a manter uma postura vanguardista sem comprometimento com o formalismo estético. Sua postura política pode ser detectada no Manifesto do CPC (1962), no qual são expostas as pretensões do engajamento e o intento de proclamar uma arte pronta a servir aos ideais de conscientização e emancipação popular. Considerando que ao poeta caberia participar ativamente do processo histórico, essa tendência opta por uma poesia humanista, informada pelos ideais socialistas e pela abordagem de conteúdos históricos, fatos jornalísticos e episódios da vida política do Brasil. Sobre o assunto leia-se MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963; FÉLIX, Moacyr, **Violão de Rua**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962, 3 v., série Cadernos do Povo Brasileiro.

arte e o crescente reconhecimento acadêmico da Universidade de São Paulo seriam interpretados como sinais dessa modernidade. Nesse contexto, o Concretismo parece ter encontrado a atmosfera propícia para o florescimento de suas idéias, disseminando-as no campo da literatura, da escultura, da música e da pintura.

Como explica Philippe Buschinger⁸, a proposta concretista *nasce do encontro de um poeta suíço-boliviano, Eugen Gomringer, (...) com um membro do grupo “Noigrandes”* (criado em 1952), *o poeta brasileiro Décio Pignatari, que então viajava pela Europa a fim de estabelecer contato com artistas, poetas e músicos envolvidos em pesquisas experimentais*. Desse encontro resultariam as proposições de um movimento literário fundado oficialmente em 1956, que se estenderia por várias partes do mundo, gerando polêmicas até os dias atuais.

No entendimento de Buschinger, o próprio ato de fundação do movimento demonstra um sentido histórico marcante. *Primeiramente*, argumenta o autor, *por ter lugar na Alemanha (...) numa cidade castigada pela guerra* (II Guerra Mundial), em lenta reconstrução; *inserindo-se numa tentativa mais complexa de desnazificação poética*. Em segundo lugar, por ter surgido na Escola Superior de Estética Industrial Hochschule für Gestaltung, instituição que desde a sua fundação se tornou *símbolo de integridade moral e engajamento construtivo na Alemanha do pós-guerra*⁹.

Para Augusto Massi esse papel histórico do Concretismo deve ser relativizado, especialmente no âmbito do movimento literário brasileiro, pois, segundo sua concepção, por um lado, o movimento teria representado simultaneamente uma continuidade do modernismo e uma ruptura com a geração de 45¹⁰, entretanto, por outro, no plano da criação, não resistiria à comparação com obras-primas de 22 e com a antilira de João

⁸ Estudioso germanista, autor da tese **A poesia concreta nos países de língua alemã - Elementos de uma definição**, defendida no programa de pós-graduação da Sorbone/França.

⁹ Cf. SCHWARTZ, Adriano, Apaixonados e Furiosos. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, 08.12.1996.

¹⁰ A Geração 45 surgiu entre dois grandes movimentos: o Modernista (1922) e o Concretista (1956). Existem muitas controvérsias a respeito de sua contribuição na esfera literária. Parte significativa da crítica a tem considerado “reacionária” (José Guilherme Merquior) ou “antimodernista” (Afrânio Coutinho), argumentando que a mesma representou um recuo na esfera da literatura brasileira. Para maiores informações consultar as obras: **Razão do Poema**, de José Guilherme MERQUIOR, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 e **A literatura no Brasil**, de Afrânio COUTINHO, Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1970.

Cabral de Melo Neto¹¹. Comungando de semelhante opinião, o crítico e escritor Silviano Santiago admite que o movimento *trouxe para uma literatura que esclerosava nas formas canônicas dos anos 30 uma lufada de experimentalismo*, mas salienta que a proposta concretista acabou por transformar-se num projeto “provinciano”¹².

Polêmicas à parte, vale registrar que talvez a importância dos poetas concretos tenha sido maior do que a do próprio movimento, na medida em que eles propiciaram a internacionalização da crítica e da poesia brasileira, e estabeleceram uma ampla articulação entre as artes, dando os primeiros passos em direção a uma arte multimídia. A proximidade do movimento com as artes plásticas pode ser apreendida quando se observa, por exemplo, as produções de Hélio Oiticica ou de Geraldo de Barros. Na obra *Metaesquema* (1958), nota-se a tentativa de projetar uma *arte objetiva e geométrica*, avessa à *intervenção casual* ou *hedonística*¹³ e com formas nitidamente definidas. Tratava-se de uma produção artística “adequada” ao mundo industrial emergente no país. Funcional, sem superfluidades e arroubos de subjetividade, quase-*designer*, capaz de suplantiar a aura sacralizadora do objeto único e tornar-se matriz da serialização.

O projeto concretista se fazia sentir pela sua radicalidade. Ao artista plástico ou poeta interessava transformar o próprio “fazer-se”, interessava propor um estatuto alternativo capaz de permitir o refazer do seu repertório formal. Daí o fato de que na esfera literária, essa busca tenha-se traduzido no destaque aos recursos gráficos dos vocábulos e no desprezo pelo discurso tradicional da linguagem, aspecto que, em última instância, implicaria a proposta de problematização da palavra e a possibilidade de uma comunicação muito mais norteada pela visualização do que pela verbalização¹⁴.

Nesse sentido, seria interessante refletir sobre o teor do diálogo que estabeleceram com os movimentos que os precederam e que tipo de embate travaram com as vanguardas contemporâneas. Quais influências teriam sofrido? Qual o perfil do debate que estavam pretendendo provocar?

¹¹ Cf. MASSI, Augusto, “Continuidade e ruptura”. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, 08.12.1996, p. 6.

¹² Idem, p. 6.

¹³ Hedonística é uma referência ao Hedonismo, doutrina que considera que o prazer individual e imediato é o único bem possível, princípio e fim da vida moral.

¹⁴ Sobre os propósitos da poética concretista verificar: CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

O movimento e suas pesquisas estéticas

Por certo, o Movimento Concretista, como afirma Alfredo Bosi, firmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40, e também, repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e aderente às vanguardas europeias¹⁵. E, embora o Concretismo tivesse se imposto como expressão de vanguarda a partir de 1956, desde o início de 1950, os seus principais expoentes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, quando ainda formavam um grupo de escritores vinculados ao formalismo de 45, começaram a demonstrar certa desenvoltura auto-irônica e um maior desembaraço no trato de motivos eróticos¹⁶.

A própria conceituação de arte dos fundadores do movimento, Décio Pignatari e Eugen Gomringer, aponta pistas significativas pois assenta-se na definição de arte como *techné*, entendida como *atividade produtora* - aspecto revelador da influência do texto de Mallarmé, intitulado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897 (primeira construção poética na qual a comunicação ocorre no nível da estrutura verbo-visual). Além disso, são visíveis as influências do futurismo de Klebnikov, de Maiakovsky, de Marinetti, de Apollinaire, e dos poemas de João Cabral de Melo Neto, de Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa - linhagem, em termos de língua portuguesa, mais próxima dos concretistas.

Outros traços característicos podem ser apreendidos no *Plano Piloto para poesia concreta* (1958), onde são explicitadas as proposições do movimento e onde é nomeada uma das principais responsabilidades do artista concreto, qual seja a de centralizar a discussão no campo da relação que se estabelecia entre a produção e o consumo. Cabendo-lhe tornar-se o porta-voz de *um novo tempo*, um artesão a par dos padrões inovadores da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *outdoor*¹⁷.

¹⁵ Cf. BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 532.

¹⁶ A confecção de Exercício Findo (1968) também expressa essa tendência auto-irônica no trato de motivos eróticos. Sobre esse aspecto convém observar a coletânea **Poesia pois é poesia**, de Décio Pignatari, publicada pela Livraria Duas Cidades, em 1977.

¹⁷ Aliás, esse projeto não se restringiu à literatura. Ele foi comum a correntes experimentalistas de outras artes. Na pintura, é detectado na linha abstrata, e depois geométrica, de Picasso e Malévitch a Braque, Mondrian, Paul Klee e Volpi. No desenho industrial, traços do projeto concretista podem ser observados em alguns princípios básicos dos grupos de Bauhaus e ULM. E, no cinema, em Godard e Antonioni - apenas para citar algumas das expressões do Concretismo nas artes.

O *Plano* propõe que o poema concreto se livre da *alegoria metafórica* e se projete como (...) *objeto em e por si mesmo*, e não como *um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas*¹⁸. Nesses moldes, o fazer-se poético dos concretos exacerbava o imaginário e o lado inventivo do ser humano, tendendo a aproximar-se de processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo, e, em parte, o surrealismo. Os seus experimentos objetivavam atingir e explorar as camadas materiais do significante, ou seja, tratavam o som, a linha, a letra e o próprio espaço inerente à superfície da página como partes integrantes do poema. Assim, definia-se não a partir do tema, mas de sua própria estrutura verbivocovisual - aspecto responsável pela sua mobilidade em diferenciados campos artísticos.

O poema *Psiu (hush!)*, de Augusto de Campos, é um exemplo da fase predominantemente visual, na qual os poetas, tais quais os dadaístas do início do século, incorporam ao texto partes de jornais e informes publicitários. Na construção poética de Augusto de Campos, como noutras experiências plásticas de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azevedo e José Lino Gruenewald, observam-se dois aspectos característicos do movimento: a tentativa de produzir um texto como um objeto e o aceno para um espaço gráfico entendido como *agente estrutural* da mensagem.

Do ponto de vista estético, percebe-se que o poema concreto reitera a experiência futurista e cubista, e quiçá modernista, procurando superar a poética metafórico-musical do Simbolismo¹⁹. O emprego da palavra ilhada e da sintaxe espacial potencializava o sentido e a forma, denotando uma tentativa de superação das barreiras entre a própria lingüística e as artes sonoras e plásticas.

O concreto, no plano lingüístico, visava à substituição da estrutura frásica do verso por estruturas nominais, que estabelecessem relações estratégicas e não-lineares com os espaços em branco (horizontal/vertical/diagonal). No campo topográfico e sintático, optava pela utilização da *constelação*, a ausência de pontuação, a atomização das partes do discurso, sua justaposição e redistribuição de elementos, às vezes com apelo a polissemia e ideogramas. Os neologismos, o uso de siglas e termos plurilíngües foram recursos léxicos comuns a poesia projetada techni-

¹⁸ Palavras do Plano Piloto para Poesia Concreta, publicadas em **Noigrandes**, v. 4, 1958.

¹⁹ Escola poética do fim do século XIX, surgida na França, como reação contrária ao parnasianismo, e caracterizada pela visão subjetiva e espiritual do mundo, adotou novas formas de expressão com intensa preocupação estética.

camente. Esses elementos podem ser visualizados e sentidos em *Cristal*, de Haroldo de Campos e *Perturbações Intestinais*, de Décio Pignatari²⁰, entre outros.

A visualização da construção desses poemas aponta uma explícita exploração das semelhanças sonoras e da sintaxe visual, observada especialmente pela relação entre a forma, a cor e o fundo. O poema *Perturbações Intestinais* se propõe tecnicamente qualificado e projetado, corrói a imagem da indústria farmacêutica e desnuda o *infortúnio* da enfermidade, mas acaba configurando como parte integrante da linguagem do sistema de consumo e do próprio objeto criticado. A desmontagem dos signos pode ser verificada também em *Coca-Cola* e a subsequente mensagem negativa do produto referido a *cloaca* resulta em uma espécie de propaganda corrosiva²¹.

cristal
 cristal
 fome
 cristal
 cristal
 fome de forma
 cristal
 cristal
 forma de forma
 cristal
 cristal
 forma de fome
 cristal
 cristal
 forma

Figura 1 - Haroldo de Campos - *Cristal*

²⁰ Nas reproduções que se seguem procurou-se preservar as dimensões originais dos poemas, o tamanho das páginas, as proporções das letras, tipos e cores (branco/preto).

²¹ Cf. Heloísa Buarque de HOLLANDA. **Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 40.

PERTURBAÇÕES INTESTINAIS

N PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F**

EN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F** **C**

SEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F** **O** **F**

ISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F** **O** **R** **I**

DISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F** **O** **R** **M**

DISENFÓRMIO

Neomicina
Antibiótico de pequena absorção e de poderosa ação no combate aos diferentes agentes da infecção intestinal.

Ftalilsulfatiazol
Salz de baixa solubilidade e de grande utilidade na redução da flora patogénica.

Sulfadiazina
Completa a terapêutica atingindo os locais de origem das infecções intestinais, bem como os bacilos disenterícos localizados profundamente na mucosa intestinal.

Pectina
Hidrato de carbono obtido de frutas cítricas de efeito antitóxico (diminui a absorção de toxinas) e antiespasmódico (atua como constipante).

Homatropina
Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

Disenfórmio pediátrico
Neomicina 25 mg; Ftalilsulfatiazol 125 mg; Sulfadiazina 125 mg; Pectina 20 mg; Homatropina 0,1 mg; Veículo para 5 cm³.

Disenfórmio comprimidos
Neomicina 50 mg; Ftalilsulfatiazol 250 mg; Sulfadiazina 250 mg; Pectina 30 mg; Homatropina 0,5 mg.



Prociencx
Instituto Farmacêutico de Produtos Científicos Xavier
João Gomes Xavier & Cia. Ltda.

Figura 2 - Décio Pignatari – *Pertubações Intestinais*

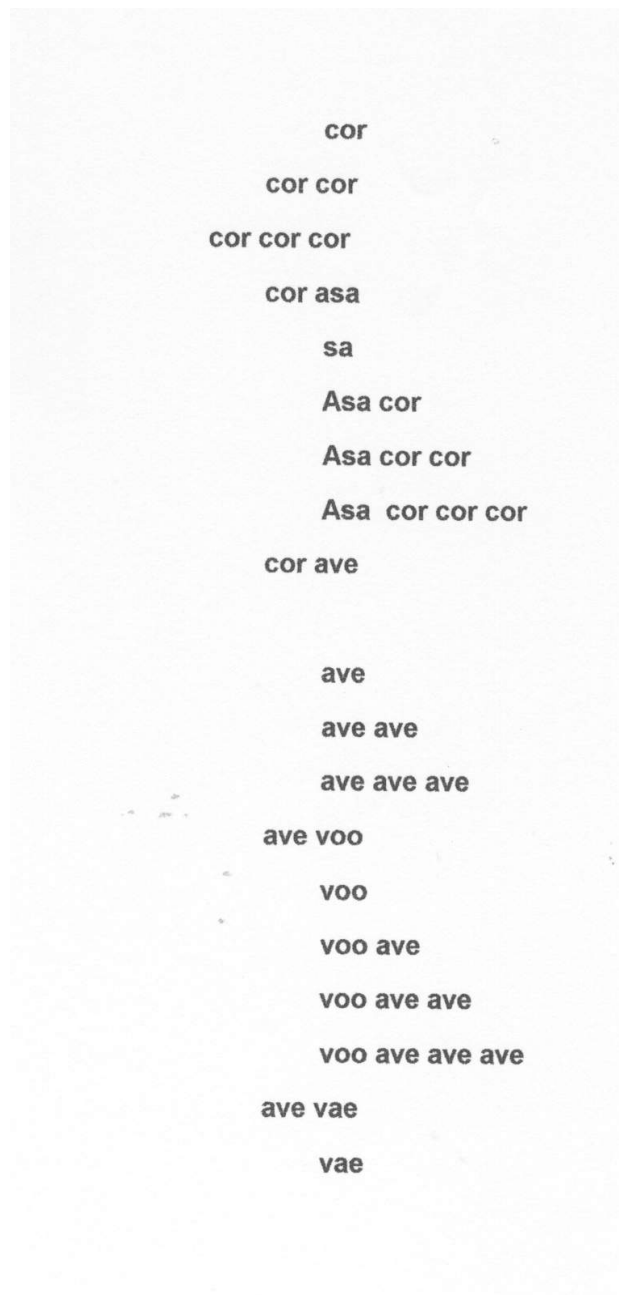


Figura 3 - Wladimir Dias Pinto – *A Ave*

Nesse poema de Wladimir Dias Pinto, denominado *A Ave*, observa-se que a atomização dos vocábulos e a representação gráfica de sua acepção e movimento tornaram-se temas do repertório concreto²². Essas formas plásticas da poética concretista trazem à tona o movimento que pressupõe seu próprio *mot*. No caso de *A Ave*, o formato do poema sugere contornos das asas no movimento do vôo, utiliza a paronomásia e a sintaxe visual.

Mais pela opção da exploração rítmica e plástico-visual dos vocábulos do que pela dicção elevada, percebe-se nessas construções o tom simbólico e a tentativa de enveredar pela *aventura plástica* proclamada por Pignatari em seus depoimentos. Assim, no plano lingüístico, percebe-se a tentativa de substituição da estrutura frásica do verso por estruturas nominais, que estabelecessem relações estratégicas com o espaço (horizontal/vertical). Esta estrutura, por sua vez, opta pela exploração das semelhanças sonoras (paronomásia) e a sintaxe visual (relação entre a forma e o fundo).

Um dado novo: o salto participante e a semiótica

Os concretistas passaram por diversas fases, como explicita Affonso Romano de Sant'Anna: em torno de 1956 se caracterizou por *uma poesia concreta ortodoxa formalista*; a partir de 1961, buscou a *participação social e política*; em 1965, optou por experimentos semióticos vinculados à *Teoria da Informação*; de 1967 até meados de 1969-70, procurou um *contato crescente com a música popular*²³. Da fase predominantemente semiótica destacar-se-iam, entre outros, poemas como *Chave Léxica*, de Pignatari, no qual o poeta adota padrões de comunicabilidade da Teoria da Informação, que incluem textos em língua estrangeira (inglês) e não dispensa a ironia e a crítica que vinham sendo incorporadas desde meados de 1961.

A inclinação política expressa pelos concretos, no início da década de sessenta, acabou por imprimir uma maior comunicabilidade ao poema. Essa mudança esteve diretamente relacionada à concepção de que existia um "povo alienado", ávido por ser "iluminado" – tarefa que caberia aos estudantes, artistas e intelectuais de esquerda executar. Desse

²² Wladimir Dias Pinto participou da exposição concretista de 1956.

²³ SANT' ANNA, Affonso Romano **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 141.

ponto de vista, "iluminar o povo" significava propiciar-lhe meios de compreensão da realidade e formas de atuação visando a transformá-la²⁴.

Objetivando, então, revolucionar a forma e o conteúdo, os concretistas acabam por aderir à máxima de Maiakovsky e por optar pela criação de uma poética ainda menos hermética, capaz de atingir maior legibilidade e de assumir um intenso compromisso com a realidade que a rodeava. Esse deslocamento das proposições do movimento seria interpretado como um salto *conteudístico-participante* e implicaria a manutenção de princípios estéticos básicos do movimento, mas com maior abertura política.

Com meio retorno ao verso e à palavra, o poema *Servidão de Passagem*, de Haroldo de Campos, é um exemplo marcante desse *salto participante*:

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem
pronome em lugar do nome

homem em lugar de poesia
nome em lugar de pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio da fome

nomeio a fome

Figura 4 - Haroldo de Campos – *Servidão de Passagem*²⁵

²⁴ Postura decorrente da orientação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), cujas bases remontam à teoria revolucionária de Lenin, defendida na III Internacional. Cf. ULIANOV, Vladimir Ilich. "Que fazer?", *In: Obras Escolhidas*, São Paulo: Alfa-Ômega, 1979, p. 242.

²⁵ Poema publicado em *Noígrandes 5*, no ano de 1962.

O intuito de denunciar a “fome” do “homem”, no seu duplo sentido (material e cultural), estava inscrito na perspectiva de que o subdesenvolvimento brasileiro fosse apenas uma etapa para se alcançar o desenvolvimento. Essa interpretação impediria os concretos de perceberem que o processo de modernização do país, por eles defendido, iria apenas representar uma etapa da dependência regida pelo capital monopolista internacional.

Mesmo adotando o chamado salto participante e partilhando das idéias revolucionárias de esquerda, os concretistas não abriram mão de determinados preceitos estéticos, como o fizeram os poetas do Violão de Rua, ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE²⁶. Mas, a partir do crescente cerceamento imposto pelo regime militar, haveria uma certa retração das manifestações literárias, inclusive formalistas e conseqüentemente uma maior aproximação com a música.

O contato dos concretos com a música popular ocorreria, portanto, após o Golpe Militar de 1964 - num momento em que o regime mostrava sua predisposição autoritária e os postulados norteadores da prática político-cultural da esquerda brasileira sofriam alterações - aspecto que levaria a militância e os artistas a ela vinculados a reformularem estratégias e formas de atuação. Cabe lembrar que, desde meados de 1962, a esquerda brasileira vinha se fragmentando entre várias tendências: o Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Comunista do Brasil (PC do B), Ação Popular (AP), Política Operária (POLOP), entre outros. O eixo principal dessas divergências ideológicas da esquerda estava centrado no combate ao PCB, devido à defesa da ideologia nacional-reformista e ao apoio político que o partido oferecia ao governo Goulart. Condenavam a estratégia propugnada pelo PCB de promover uma aliança entre o proletariado e a *fração progressista* da burguesia brasileira, como "necessidade histórica" para a consolidação da *revolução democrático-burguesa*²⁷.

²⁶ Convém lembrar que a concepção de arte manifesta pelo CPC restringia de certa maneira o próprio sentido de sua produção: a arte era concebida enquanto instrumento de tomada de poder. A dimensão desse entendimento seria sistematicamente abordada a partir da definição do conceito de *arte popular revolucionária*, considerada coletiva e problematizadora do social. Leia-se: PELEGRINI, Sandra C. A. Os anos 60: um projeto político-cultural em debate, in: **História**. São Paulo: Edunesp, 1991; PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989 e BERLINK, Manoel T. **O Centro popular de cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.

²⁷ Na interpretação política demarcada pelo PCB, a "Revolução Brasileira" era concebida como uma Revolução Democrático-burguesa, ou seja, como uma das etapas necessárias para o proletariado chegar ao poder. Esta se efetivaria pacificamente pela via eleitoral para depois vir a ser socialista numa etapa consecutiva, quando as forças produtivas capi-

Todas essas críticas se acirraram após a deflagração do Golpe de 64, levando à formação de inúmeras organizações de esquerda.

A frustração da Revolução Brasileira implicaria o deslocamento da poesia para o plano teatral, cinematográfico e musical, na medida em que a produção poética parecia não mais corresponder às necessidades e aspirações impostas pela chamada “situação” histórica. A arte engajada carecia nesse momento de manifestações mais acessíveis e convincentes em termos de mobilização. Talvez por esta razão, as formas literárias tenham acabado por atuar de forma intermediária, aglutinando-se em torno de manifestações artísticas diversificadas.

Diluída em canais não propriamente literários, a poesia manteve-se nas sombras do debate cultural. Somente três anos após a instauração da ditadura militar, a vanguarda poética retomaria sua posição no cenário brasileiro. Por volta de 1967, tal qual haviam experimentado os concretos na sua fase mais radicalmente semiótica, a vanguarda do poema-processo radicalizaria suas posições frente à questão da comunicabilidade da linguagem poética, imprimindo uma maior verticalização nas propostas visuais e não discursivas da vanguarda concretista²⁸.

Enquanto esse gesto mais radical da poesia viria contribuir para a consolidação da poesia visual ou do poema-objeto como algo descartável e consumível, as demais vanguardas artísticas continuavam indecisas quanto à perspectiva de provocar (ou não) uma interação maior entre a comunicação e a participação política, sem com isso professar o empobrecimento estético nem rechaçar a técnica.

No desenrolar dessa trajetória tornou-se egrégio o surgimento de um grupo de artistas que, diante dos impasses do processo cultural do país e, de certa forma, influenciado pelos movimentos político-culturais eclodidos na Europa e nos Estados Unidos, lançaram uma nova proposta. As inquietudes resultantes do questionamento dos padrões de moral, de política e de relacionamento humano - inclusive do próprio exercício da autoridade, convergiram para a eclosão de *movimentos sociais* em várias

talistas estivessem plenamente desenvolvidas. Cf. GORENDER, Jacob, **Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987, p. 20-32.

²⁸ Apesar de sua menor repercussão em relação ao Concretismo e à Práxis, o poema processo evidenciou uma maior permanência na produção jovem atual sob várias formas do neoproceto chegando em alguns momentos, a se situar bem próximo da novíssima poesia marginal. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde*, op. cit., pp. 51 e FREITAS FILHO, Armando, *Poesia vírgula viva*, in: *Anos 70 - Literatura*, op. cit., pp. 89.

partes do mundo. Adotando *diferentes padrões de atuação e diversas referências (...) que, de uma forma ou de outra, colocavam em xeque a ordem instituída*, esses movimentos reuniram, em 1968, estudantes, presidiários, homossexuais, negros e mulheres. E tiveram repercussão nos mais diversos campos artísticos, impulsionando o desenvolvimento de novos conceitos, temáticas e linguagens²⁹.

A vanguarda tropicalista, desde meados de 1965-66, explicitava seu descontentamento frente à euforia nacional-desenvolvimentista que assolava as mentes da intelectualidade, demonstrando certa descrença nos discursos militantes veiculados pela esquerda. Em comum com os concretos, os tropicalistas tinham a proposta de uma arte visual, a valorização da técnica, a veleidade de alcançar a modernização através do desenvolvimento da indústria cultural. A isso acrescentavam o questionamento da sociedade de consumo e a denúncia à repressão considerada inerente à sociedade capitalista.

Em 1967, a aproximação formal entre alguns poetas concretos e letristas do movimento tropicalista passaria pela definição da palavra como *ferramenta industrial do Brasil moderno*. São visíveis e incontáveis as influências de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos nos textos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, entre outros³⁰. Mas, no ano subsequente, a radicalização da crítica comportamental e o intuito de provocar a intervenção, somados às informações decorrentes da contracultura recém-chegadas ao Brasil, suscitaram, novamente, o deslocamento do eixo das discussões no campo artístico. O chamado desbunde tropical incluiria uma intensa rejeição ao tema político, especialmente, de linhagem marxista, dando lugar ao debate sobre as drogas, a psicanálise, o corpo, o rock e circuitos alternativos de veiculação artística³¹.

²⁹ Cf. REIS FILHO, Daniel A. **1968 - A paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

³⁰ Segundo Sant'Anna, *esses e outros compositores (...) apropriaram-se também da expressão "geléia geral" que os concretistas repetiram ad nauseam: "na geléia geral brasileira alguém tem que exercer as funções de medula e osso"* (revista *Invenção*, no. 6, SP, 1967) - aspas do autor. E mais, revela que nos textos da Tropicália (Caetano Veloso) e Geléia Geral (Torquato Neto) foram usados efeitos e formações estruturais absorvidas de Haroldo de Campos. Cf. Affonso Romano de SANT'ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*, op. cit., pp. 242-244.

³¹ Embora duvidasse da racionalidade e propusesse a desagregação, o pós-tropicalismo valia-se da tática da resistência cultural através da atitude deliberada de *forçar a barra*, mas cultivava o desejo de transformação. Contudo, a articulação entre arte e sociedade, bem como, a intervenção resultante da interação entre ambas era concebida como resul-

Na virada da década as balizas impostas pelo Ato Institucional no. 5 e pela censura prévia acabaram por cercear a produção cultural e dispersar os movimentos de resistência à ditadura (pelo menos aparentemente)³². Diante da institucionalização da violência³³ e da impossibilidade de socialização de posturas e práticas coletivas, a revolução individual e a postura contracultural, sugeridas pelo tropicalismo, tomaram força. A crítica à organização da família e a adesão a novas experiências comportamentais, que incluíram desde as transgressões pelas drogas até a marginalização, se contrapunham ao espetáculo de modernização e do *milagre brasileiro*. Todavia, quanto mais se acirravam a repressão e a censura, mais se estimulava a busca de novas alternativas políticas e estéticas, principalmente das iniciativas marginais. A linguagem enviesada e metafórica foi uma das saídas adotadas pela produção cultural.

Críticas e cisões: respostas à repreensão estética

Com efeito, no decorrer de toda a década de sessenta, se fizeram sentir os embates entre os adeptos da tendência formalista, os expoentes da corrente nacional-popular e os não-filiados a nenhuma dessas vanguardas. Além desses desentendimentos, surgiram cisões entre vanguardas vinculadas a uma mesma tendência. No decorrer da sua trajetória o movimento concretista passou por inúmeras cisões, a começar pelo desentendimento entre o grupo do Rio de Janeiro e o de São Paulo, a partir do qual surgiria o Neo-Concretismo – vanguarda que privilegiaria uma abertura metafísica e esotérica. Ao contrário da proposta concretista que encarava a poesia como um sinal gráfico objetivo, os neo-concretistas

tante das relações cotidianas, livres das amarras dos grandes projetos didático-pedagógicos e dos fabulosos planos de tomada do poder. O rock seria assumido pelos adeptos do pós-tropicalismo como práxis sócio-comportamental e interiorizado enquanto elemento libertário. Associado a experimentações emocionais e sensoriais, concorria para uma maior proximidade de sensações extremadas. A morte e a loucura não raro povoavam os textos e a própria vivência dos seus artistas. *Cogito* é um poema de Torquato Neto expressivo no sentido das experiências limites do Pós-Tropicalismo. Cf. Heloísa Buarque de HOLLANDA. Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde, op. cit., pp. 70-73.

³² O Ato Institucional nº 5, promulgado em 13.12.1968, pela ditadura militar, estancou oficialmente a vida política do Brasil, promoveu cassações e aposentadorias forçadas, criou um clima de terror e de delação.

³³ Sobre o assunto, consultar os artigos A institucionalização da violência: embates entre militares e universitários no Brasil, de Sandra C. A Pelegrini e Expressões da violência brasileira: lições da cartilha – cartilha e antiguerrilha no pós 64, de Maria de Fátima Cunha, ambos publicados em **Cultura e Cidadania**, v. 1, Londrina, Anpuh PR/CNPq, 1996.

procuravam aquilo que denominavam o *verbo humano*, repondo o *eu* subjetivo do artista no poema. A obra seria considerada como expressão e como *organismo vivo*, aspecto que situaria o poema fora do circuito utilitário - anteriormente sugerido e adotado pelos concretistas, mas procuraria manter certa fusão com a pintura, a escultura, o balé e a gravura³⁴.

Posteriormente, o Concretismo enfrentaria a dissidência da Instauração Práxis, que, em 1962, havia polemizado as suas perspectivas estéticas e políticas e aproximava-se da arte engajada e esteticamente despojada proposta pelo CPC. A apreciação negativa da Práxis assentava-se numa dupla acusação: o movimento estaria impregnado de escolas e mitos literários e teria adotado uma perspectiva verticalmente consumista. Apesar dessas celeumas, tal qual o movimento concretista, a vanguarda Práxis terminaria conferindo certa onipotência ao signo poético, considerando-o capaz de refletir o “real” na sua totalidade, e conseqüentemente de interferir nele, transformando-o³⁵.

Os concretos enfrentaram também as críticas da Marginália que, nos anos 70, embora distante das concepções que informaram as práticas cepecistas e praxistas, também se opôs às vanguardas formalistas. A prática poética expressa mediante a lírica denominada marginal e aparentemente arbitrária consolidaria seus propósitos no campo da sátira e da paródia, com certa dose de anarquia. A linguagem utilizada nos poemas era diversificada e assumia predominantemente um tom coloquial. Seus textos surgem em forma de prosa e verso. Vinculada a vetores tropicalistas e ingenuamente neo-românticos, a poesia marginal foi encarada como o resultado da *curtição* existencial, de experiências esotéricas e místicas. Assim como o tropicalismo, manifestou-se em forma de *happenings* comungando da idéia de que a poesia deveria ser incorporada ao espetáculo de voz e corpo. Na busca de uma abertura estética e política organizaram-se manifestações como Expoesias, Poemação, I Feira Paulista de Poesia e Arte, entre outras. Ao aderir ao subjetivo, anedótico, discursivo e ao humor da proposta modernista, sugeria aquilo que para os formalistas se

³⁴ Em entrevista recente ao Caderno Mais, do jornal **Folha de S. Paulo** (08.12.1996), o poeta e crítico Ferreira Gullar (um dos fundadores do movimento) comentou o seu rompimento com o grupo concretista de São Paulo, nessa ocasião revelou que as divergências ocorreram muito mais no campo estético, do que no político. Apesar da declarada dispersão teórica, poucas diferenças são constatadas nos poemas derivados do Neo-Concretismo.

³⁵ Cf. Affonso Romano de SANT’ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*, op. cit., pp.149 e Heloísa Buarque de HOLLANDA, *Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde*, op. cit., pp.44.

traduzia numa arte suja, repleta de impurezas visuais e sonoras, inclusive gírias e palavras obscenas, especialmente quando se tratava de potencializar as descrições de cenas eróticas³⁶.

Não foi por acaso que ao sair da proteção da música popular, a poesia retornou ao texto e assumiu uma linguagem politicamente agressiva, numa sintaxe esquizofrênica – como se vê no poema *Manifesto para soltar os bichos*, de Flávio Nascimento:

Abaixo o concretismo
 Acima a Fantasia
 Abaixo os tecnocratas da palavra
 Acima os mágicos do verbo
 Stop o parnasianismo
 de Bilac
 de 45
 de 60
 Importa é que
 as palavras e as portas
 pouco importam. (...)

Figura 5 – Flávio Nascimento – *Manifesto para soltar os bichos*³⁷

³⁶ Sobre este aspecto é interessante lembrar que : a) a divulgação da poesia marginal ocorreu em geral a nível artesanal, através de textos mimeografados, veiculados de mão em mão pelos autores e seus amigos. Mas também ocupou espaço de divulgação como o *Jornal da Poesia* - suplemento do *Jornal do Brasil* (setembro à novembro de 1973); *Suplemento Literário de Minas Gerais* - da Imprensa Oficial de Belo Horizonte (13.07.1974); *Anima* (Rio de Janeiro, abril e maio de 1976); entre outros. Cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*, op. cit., pp. 65-166; b) os pós-tropicalistas chegaram a desferir críticas contra a proliferação de formas espontâneas da poesia marginal, censurando inclusive o caráter artesanal de sua confecção e a sua suposta precariedade teórica. Cf. Heloísa Buarque de HOLLANDA. *Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde*, op. cit., pp. 81.

³⁷ Poema transcrito do livro de Affonso Romano de SANT'ANNA, *Música popular e moderna poesia brasileira*, op. cit., pp.166.

Considerações Finais

Para concluir, vale lembrar que no *front* cultural os concretos re-colocaram a objetividade na poesia, reaproximando-a do *mundo real* - disposição reafirmada a partir da opção por participar das lutas político-sociais que então se travavam no Brasil. Embalados pela proximidade *imaginativa* da revolução social, os concretos, assim como os demais movimentos artísticos, de uma forma ou de outra, com maior ou menor intensidade, apostaram no poder transformador do signo poético.

Se, por um lado, o rigor formal tão caro aos concretistas, predominante entre 1956 e 1960, acabou sendo redimensionado nos anos posteriores, por outro, no início da década de sessenta, as temáticas da revolução, do desenvolvimento e do nacionalismo contribuíram para a mitificação do alcance revolucionário da palavra ou do signo poético, constituindo os principais eixos das discussões entre as vanguardas literárias. No limiar desses anos e sob o regime ditatorial, a produção cultural de caráter crítico foi tomada de assalto pela censura, que se tornou, com o passar do tempo, ainda mais violenta. A repressão disseminada em múltiplas esferas do social não conseguiu silenciar totalmente as expressões de descontentamento. Mas seu projeto reduziu a utopia da modernização dos concretos (e também tropicalistas) ao desenvolvimento da indústria cultural, que por sua vez, condicionada a ingerências do Estado e do mercado, balizou a liberdade criadora do artista.

Enfim, como se quis demonstrar, a poesia concreta, enquanto uma das manifestações culturais mais intensas desse período (1956-1970), tratou das questões que envolveram o momento histórico-social no qual emergiu, interagiu com ele, tornando-se espaço privilegiado de ficção e debate.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERLINK, Manoel T. **O Centro popular de cultura da UNE**, Campinas: Papyrus, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio . **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1959.
- FÉLIX, Moacyr (org.) **Violão de Rua**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962 (Série Cadernos do Povo Brasileiro).
- Folha de S. Paulo**. 08.12.1996 e 12.03.1988.
- FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. In: **Anos 70 - Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LANGLOIS, C. & SEIGNOBOS, C. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.
- LE GOFF, Jacques e NORA, P. **Historia: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- Noigrandes**. v. 4, 1958.
- Noigrandes**. v. 5, 1962.
- PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989
- PELEGRINI, Sandra C. A. Os anos 60: um projeto político-cultural em debate. In: **História**. São Paulo: Edunesp, 1991.
- _____. **A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 2.000.
- _____. **A UNE nos anos 60. Utopias e práticas políticas no Brasil**. Londrina: EDUEL, 1998.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- REIS FILHO, Daniel A. **1968 - A paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

RIDENTE, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira: raízes sociais das esquerdas armadas 1964-1974**. São Paulo: Edunesp, 1994.

_____. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2.000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980.

TOIANOVICH, T. **French Historical Method: The Annales Paradigm**. Ithaca, 1976.

ULIANOV, Vladimir Ilich. Que fazer? In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

RESUMO

Manifestações culturais nos anos 60 – um destaque à problematização da palavra na poesia concreta

Este trabalho trata do Concretismo, movimento literário que surgiu no Brasil, numa época em que artistas e intelectuais fizeram da sua produção a propagação de ideais políticos e projetos revolucionários, voltados para o desenvolvimento e a modernização da sociedade brasileira. A proposta tem como objetivo mais amplo apreender as relações que se estabeleceram entre a poesia, a política e a história.

Palavras-Chave: História Política, História Cultural, História da Literatura no Brasil.

ABSTRACT

Cultural manifestations in the 60th – distinguishing the word problematization in concrete poetry

This work talking about the Concretism, movement that emerge in the Brazil in an age that artists and intellectuals make their production the propagation of freedom politics-revolutionaries, linked at the development and modernization of the Brazilian society. The wider purpose is to understand the kind of relations that linked poetry, politics and History.

Key Words: Political History, Cultural History, History of Brazilian Literature.