

ESTETICISMO E PARTICIPAÇÃO

AS VANGUARDAS POÉTICAS NO CONTEXTO BRASILEIRO (1954-1969)

Iumna Maria Simon

O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
Carlos Drummond de Andrade

I

Tudo indica que está encerrado o ciclo daquilo que Mario de Andrade chamou de "atualização da inteligência artística brasileira", por ele considerada um dos princípios fundamentais do movimento modernista¹. Pode parecer estranho falarmos em fim de um princípio que é sinônimo da renovação constante e vital da criação artística e que configurou um dos momentos mais inconformistas da integração brasileira à modernidade literária. Mas é preciso lembrar que o requisito de atualização parece congenial à Literatura Brasileira e nela surge como um anseio cíclico, sempre com um caráter por assim dizer civilizatório, demarcando a diferença e o atraso da Colônia e do país novo em relação à cultura européia contemporânea e obrigando os escritores brasileiros a vencerem etapas e a se colocarem em igual plano e espaço². No Modernismo a atualização implicou um contato com o público no sentido de provocar estranhamento e revolucionar a sensibilidade, os modos de pensar e as formas de representação, de alterar convenções de beleza e padrões de gosto, enfim, foi fator decisivo na luta contra os valores estabelecidos pela tradição e pelo academicismo. Hoje ela deixou de ser um critério aplicável com força de lei à produção cultural, pois não se exige da arte e da literatura que sejam porta-vozes e mediadoras da informação atualizada, nem este atributo por si só é suficiente para justificá-las. Isto porque, de um lado, as relações de dependência se alteraram, internacionalizando-se, o que gerou a inserção onipresente do mundo contemporâneo em nossa vida cotidiana. Não só a modernidade se generalizou desigualmente em escala mundial, como também as inovações da tecnologia, da ciência, a própria demanda da sociedade de consumo, a publicidade e a informatização, estão modificando substancialmente a cada dia a experiência do presente. Após a moder-

(1) Mario de Andrade, "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4. ed., SP: Martins; Brasília: INL, 1972, pp. 231-235.

(2) Sirvo-me da interpretação e das noções formuladas por Antônio Cândido em seu clássico *Formação da Literatura Brasileira* (5. ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; SP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, 2 vols.).

nização conservadora, levada a cabo pelos governos militares, aquela função de ponta atribuída à arte foi perdendo sentido, ao mesmo tempo que o modernismo brasileiro se oficializava e se tornava uma referência rotineira. Desqualificada como meio de ruptura radical com a ordem dominante, a categoria do novo prevalece como força compulsiva na sociedade de consumo, divorciada da pesquisa formal originária da vanguarda. O que possibilita, por sua vez, o recalque da noção de crise da representação em novas modalidades e estatutos expressionais, agora vigentes em larga escala e com maior audiência. Tal categoria tornou-se inespecífica visto que não fornece critérios para se discernir entre a novidade artística autêntica e a novidade arbitrária do mercado^{2a}.

Por isso é importante revermos aqueles anos em que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil ainda representava um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização, assim atualizando (mais uma vez) o debate para intervir na perspectiva iminente de mudança, sem perder a referência da informação internacional. Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60: de um período de otimismo e crença nas transformações sociais a serem conduzidas pelo desenvolvimento econômico e tecnológico para um período de tensões ideológicas agudas, crises políticas sucessivas, conflitos sociais. Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à idéia de Revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo. Foi o que resultou na diversificação das propostas culturais, polarizadas entre tendências nacionalistas que privilegiavam a "arte popular revolucionária" e tendências ainda fiéis ao ideal construtivista da década anterior, este evidentemente já abalado pela ansiedade participante (política) que então vicejava no país. Na passagem de uma década para outra configurou-se uma situação curiosa para o desenvolvimento de novos movimentos de vanguarda no Brasil: o surto construtivista, que vindo dos anos 40 dominou a cena dos anos 50, ao mesmo tempo que representava a retomada do espírito revolucionário e combativo das vanguardas do início do século marcava a transição para o ciclo final das manifestações vanguardistas no contexto da cultura brasileira. A desagregação progressiva do projeto construtivo e a proliferação de tendências as mais variadas — *pop art*, *op art*, arte ambiental, *happenings*, informalismo, novo realismo, Nova Objetividade, Nova Figuração etc. —, bem como a adaptação heterodoxa e contraditória dos projetos anteriores a estas tendências novas, são sintomas evidentes da exaustão dos princípios vanguardistas³.

O fenômeno que se agrupou sob a bandeira do Tropicalismo e que animou o final dos anos 60 iria retomar as questões da vanguarda em no-

(2a) Esta questão é analisada por Peter Bürger com base nas reflexões adonianas sobre o sentido contraditório da categoria do "novo" na arte contemporânea. Ver *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. pp. 33-36.

(3) No campo das artes plásticas, o período de 1965-1969 chegou a ser considerado, ao contrário do que digo, como uma espécie de clímax das manifestações de vanguarda no Brasil, sobretudo porque representa a tomada de consciência de uma "vanguarda brasileira", cuja declaração de princípios foi feita em janeiro de 1967, seguida da mostra "Nova Objetividade" em abril do mesmo ano (MAM, Rio de Janeiro). Sobre este assunto, ver "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda" e o texto de Hélio Oiticica, "Esquema Geral da Nova Objetividade" (*In O Objeto na Arte. Brasil Anos '60*. Coord. de Daisy Valle Machado Peccinini. SP: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. pp. 73-81).

vo contexto, através da utilização dos meios de comunicação e de veículos mais tradicionais como a música popular. Já não é uma outra fase do processo de atualização artística, é antes uma especificação das linguagens abstratas e altamente formalizadas das vanguardas contra o fundo real da modernização brasileira. Em poucos anos, os rumos tomados pelo processo de transformação estariam à distância daqueles idealizados pela euforia desenvolvimentista dos anos 50 e pelo debate ideológico das esquerdas no início de 60. A partir de 70, no curso da modernização conservadora, com a ausência de espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, em virtude da falência das utopias de transformação, o debate sobre pesquisa formal tem o sentido modificado: vale agora como metáfora de desagregação, desesperança e loucura, ou seja, se psicologiza. Formas e procedimentos conquistados pela modernidade estão disponíveis e são ecleticamente utilizados; esvaziados porém de suas funções históricas limitam-se a negar a autonomia da forma em prol de uma maior aproximação existencial. Na verdade, a naturalização das linguagens modernas, a espontaneidade expressiva, o hedonismo autobastante, falsificam o encurtamento da distância entre arte e vida, de modo que a pesquisa formal passa a ser substituída pela informalidade de performances e pela busca de alternativas ao mercado editorial. E agora, nestes anos 80, a arte não precisa sequer se alçar a expressão nova das inquietações subjetivas ou ser experimental no sentido vanguardista; basta que se alegue competente, que seja bem feita, que demonstre um conhecimento acadêmico da linguagem, "perícia" no uso de recursos, que apresente variedade de técnicas e procedimentos de composição; enfim, basta que saiba revisitar, como se usa dizer hoje, obras e artistas modernos e de todos os tempos, e já terá cumprido seu papel e terá assegurado o apreço público⁴.

A questão da crise ou da morte das vanguardas vem sendo objeto de discussões e polêmicas inflamadas desde pelo menos os meados dos anos 50, não por acaso no momento em que elas voltam à cena em alguns países como o Brasil. Para certos teóricos e historiadores da arte o ciclo genuíno dos movimentos vanguardistas ocorreu entre os anos que antecedem a Primeira Guerra e os que antecedem a Segunda. Depois disso, não acontecem senão manifestações epigônicas, inócuas e de duração efêmera. Em artigo de 1956, Roland Barthes não só afirmava a morte da vanguarda, mas a definia como uma violência estética autorizada por procuração pela própria burguesia, visto que sua tarefa de subversão formal não tinha qualquer consequência política⁵. Em linhas gerais, a idéia que prevalece na maior parte das polêmicas é a absorção gradativa dos movimentos revolucionários à cultura dominante ou, como formulava Edoardo Sanguinetti, na vanguarda há estrutural e objetivamente a confusão de dois momentos: o heróico (querer se subtrair às leis do mercado) e o cínico (triumfar sobre a concorrência no mercado)⁶. De escândalo passam a norma exitosa, de "antimoda" chocante tornam-se, com o auxílio dos meios de comunicação, moda corrente. Seus procedimentos de choque e insulto convertem-se em clichês confortáveis e a burguesia descobre que os

(4) Para um confronto das mais recentes poéticas e obras de poesia, ver o artigo de Vinícius Dantas "A Nova Poesia Brasileira e a Poesia" (*In: Novos Estudos CEBRAP* n° 16, dez. 1986, pp. 40-53).

(5) Roland Barthes. *Essais Critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964. pp. 80-83.

(6) Edoardo Sanguinetti. "Sociologia de la Vanguardia" (*In: Roland Barthes et alii. Literatura y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1971. p. 15).

ataques contra seus valores podem ser cultivados como agradáveis entretenimentos⁷.

Para outra linha mais radical de pensamento, foram heróicos apenas os anos em torno de 1910, pois a partir da Primeira Guerra desaparecem as energias coletivas que haviam produzido as grandes renovações da arte européia e, na década de 20, acentuam-se os princípios sistemáticos para a criação, cuja ordem autolimitada se torna regra⁸. Este é o núcleo do argumento desenvolvido por T.W. Adorno em conciso ensaio de 1962, no qual ele diagnostica os problemas da arte contemporânea a partir das relações que ela mantém com as vanguardas do passado. Como sabemos, o pressuposto da teoria estética de Adorno é o risco constante da paralisação e recaída no conformismo a que está sujeita a produção artística e cultural "depois de Auschwitz". Mas na verdade tais riscos são, para ele, herança de uma ambigüidade característica dos anos 20, em cujos conflitos sociais internos já se prefiguram as catástrofes das décadas seguintes. Conseqüentemente, a ambigüidade é também a marca da arte produzida na época; a atitude ambivalente das vanguardas face à utopia de liberdade anterior à Primeira Guerra resultou nas restrições impostas pelos postulados de ordem surgidos após a guerra, os quais, para Adorno, não eram outra coisa que a "negação abstrata de um suposto caos demasiado temido para poder existir seriamente". Como deverá se comportar a arte contemporânea diante de tais ambigüidades, sobretudo depois da barbárie nazifascista. As alternativas são todas problemáticas: prosseguir os impulsos que todavia já haviam se paralisado ou evaporado nos próprios anos 20; retomar as representações de ordem ou sistema como o Dodecafonismo; ou então levar adiante o que fora interrompido. Como a relação do presente com essa época é incerta e condicionada pela descontinuidade histórica, Adorno considera compreensível que não se possa simplesmente levar a cabo o que fora interrompido pela história: "as obras mais significativas dessa época devem não pouco de sua força à fértil tensão com algo que lhes é heterogêneo, a tradição contra a qual foram engendradas. A tradição aparecia então como um poder opositor e justamente os artistas mais fecundos estavam impregnados dela. Com o desgaste dessa tradição desaparecera boa parte da necessidade que inspirou essas obras. A liberdade é completa, mas corre-se o risco de se cair no vazio por falta de um contrário dialético, dado que *não cabe manter voluntariamente esse contrário*"⁹. A partir desta formulação central Adorno caracteriza o difícil e contraditório terreno em que se move a arte atual. Irrenunciável é ainda o anticonvencionalismo, o protesto da forma artística, muito embora este protesto faça parte do "mundo administrado" que o contradiz e lhe opõe resistência. Insuportável é entregar-se ao fetiche do material, conforme leis formais puras e próprias, sem nada de heterogêneo, como se a existência da obra fosse devida a si mesma e se bastasse a si mesma. Neste caso, a falta de necessidade de ser do objeto criado é escamoteada por uma consciência abstrata do que se passa em sua época. Simplificando um pouco, o que Adorno quer mostrar é que "o conceito de radicalis-

(7) Um apanhado geral das polémicas sobre a crise das vanguardas pode ser lido no livro de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

(8) Para Adorno, as épocas heróicas foram as do cubismo sintético, o início do expressionismo alemão, o atonalismo livre de Schönberg e sua escola. A propósito, lembro a análise que Giulio Carlo Argan faz do cubismo, mostrando que, se a tendência a reduzir o seu alcance revolucionário já se manifestava no interior do próprio movimento, a Primeira Guerra Mundial contribuiu decisivamente para debilitar ainda mais essa carga revolucionária. Após a guerra, a "chamada à ordem" do manifesto "Après le Cubisme" (1918) significou a introdução da ordem clássica, de novas leis estruturais e canônicas. Com isso, renegou-se o espírito revolucionário do movimento e conservou-se seu espírito legalista. Ver *L'Arte Moderna. 1770-1970*, 2. ed., Florença: Sansoni Editore, 1986, pp. 371-77.

(9) T.W. Adorno, "Aquellos Años Veinte" (*In: Intervenciones*). Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 60. (Grifos meus).

mo transposto inteiramente ao terreno estético, tem algo de ideologia decadente, de mero consolo para a impotência efetiva do sujeito". Em suma, com a ausência de movimentos espirituais profundos no presente — o ensaio é de 1962, relembremos — a produção artística pode converter-se em mera cópia dos anos 20 e degradar-se em mercadoria cultural; para que isso não ocorra, e ela possa negar o que corresponde a essas mercadorias, precisaria ter consciência não só de seus problemas técnicos, mas das condições concretas de sua existência, isto é, do lugar social em que aparece.

II

É a poesia concreta quem inaugura o segundo ciclo vanguardista no contexto da modernidade literária brasileira. Ao entrar em cena, oficialmente em 1956, ela expressa sobretudo confiança na capacidade que a modernização, o progresso tecnológico e industrial têm de instaurar uma sociedade que desenvolverá às últimas conseqüências as experiências sensoriais que qualificam a arte moderna. Em seu afã de atualização e de pesquisa formal, os poetas concretistas não só repuseram em circulação o velho espírito da vanguarda, como exacerbaram seus procedimentos e técnicas com uma ortodoxia programática não encontrável no quadro do movimento concretista internacional, nem em nenhuma outra manifestação brasileira anterior. Se, conforme a reflexão adorniana, uma retomada desta espécie seria inconcebível, um absurdo nas circunstâncias do segundo pós-guerra, para Eugen Gomringer, um dos fundadores da nova poesia e chefe do movimento internacional, não é bem assim, porque a poesia concreta foi criada e lançada pioneiramente em países que não tiveram guerra e relativamente sem tradição (*sic*), como a Suíça e o Brasil, de modo que ela é uma visão positiva da união do mundo depois da guerra — uma poesia ecumênica¹⁰. Justamente esta face "mundial" do projeto é que os concretistas brasileiros fizeram questão de alardear, como se apenas ela fosse capaz de dar legitimidade à posição de vanguarda que adotaram em solo periférico e a seu produto de exportação. A ênfase no aspecto desenvolvido e internacional era tão grande que ficou subestimada (talvez recalçada) a ambiência brasileira, a qual por sua vez era igualmente favorável: o desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) congraçava os ânimos em torno da construção de um futuro promissor para o país e prometia uma saída para o subdesenvolvimento. Não é de estranhar pois que nos textos teóricos e programáticos divulgados até o final da década de 50, na fase mais combativa e polêmica do movimento, sejam raras, se não de todo ausentes, referências à circunstância histórica imediata; o que há de fato é a valorização do vasto horizonte da modernidade, um culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá". De um lado há

(10) Transcrevo de memória idéias expostas por Eugen Gomringer em conferência realizada no Instituto de Artes da UNICAMP (em 11/08/88).

(11) Os manifestos, textos teóricos e programáticos, escritos entre 1950 e 1964 estão reunidos no volume *Teoria da Poesia Concreta*, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2. ed., SP: Livraria Duas Cidades, 1975.) *Ai se encontra também uma bibliografia da produção dos principais poetas do grupo e uma sinopse minuciosa do movimento concretista.*

a modernização, de outro as conseqüências dela, as quais merecem ser exploradas pela poesia e sobretudo merecem uma arte à altura. Tudo se passa, enfim, no plano de grandes generalizações "estruturais", cujo contexto histórico-cultural é a "fisiognomia de nossa época": revolução industrial, técnicas jornalísticas, propaganda, ciência, filosofia, teoria da comunicação, cibernética etc. etc. São avatares de um mesmo espírito que exige ser explicitado por um estilo de época — a "arte geral da palavra" —, cuja síntese totalize a experiência da modernidade e aposente os hábitos mentais antiquados¹².

Em tais circunstâncias, quais os alvos do ataque vanguardista do grupo Noigandres? Em contraposição a que forças se definiu sua perspectiva? O aparecimento da poesia concreta não pode ser definido senão contra o pano-de-fundo especificamente artístico-literário no qual, segundo Haroldo de Campos em evocação recente, "a conservadora Geração de 45, com seus jogos florais era nossa adversária natural"¹³. Como privilegiasse a dicção elevada e os tons solenes, voltando ao cultivo de temas e formas classicizantes, entregue à magia lírica e verbal, a poesia da chamada Geração de 45 passara a representar um retrocesso para criadores empenhados em intensificar a participação contemporânea da poesia. Combatê-la era uma forma de recusar o tradicional e recuperar, sonhava-se, a radicalidade do momento mais "revolucionário" da poesia de 22 — a "poesia-minuto" de Oswald de Andrade. Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética. Em resumo, o programa de atualização vanguardista é concebido contra o convencionalismo modemo-estetizante e a tendência à especialização dominantes na poesia da época. Por isso os poetas do grupo Noigandres jogaram seus esforços em prol da desespecialização, querendo atualizar a concepção do poema conforme pesquisas mais recentes da ciência e da tecnologia e desse modo aumentando o alcance socializador da experiência criativa que perderia, assim, seu ranço de individualismo burguês. Desejavam alterar substancialmente o regime da produção e da comunicação poéticas: a poesia deveria ser deslocada de seu espaço tradicional de atuação, o espaço literário da expressão verbal, para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual, segundo eles o único socialmente condizente com as condições de vida impostas pela sociedade urbano-industrial. Como o estatuto tradicional do literário já vinha sendo abalado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, pelos processos industriais de

(12) O texto que mais se detém e mais aprofunda a compreensão que os concretistas tinham da relação entre o poema concreto e o contexto socio-cultural é "Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação", de Haroldo de Campos (*op. cit.*, pp. 70-85).

(13) Haroldo de Campos, "Poesia e Modernidade: o Poema Pós-utópico" (II parte) (In: "Folhetim", *Folha de S. Paulo*, nº 404, 14/10/89).

produção e difusão, pelas mudanças de gosto e dos hábitos de leitura de um público menos hierarquizado e bastante heterogêneo, tais estratégias eram oportunas e lúcidas¹⁴. De imediato, a atitude antiliterária dos concretistas tinha esse mérito, já que manifestava a consciência da necessidade de alterações na relação obra-público e introduzia um ponto de vista abertamente contemporâneo de que a poesia brasileira estava carente. Como vimos, devia-se à presença tópica da Geração de 45 um dos antagonismos fundamentais da plataforma concretista, mas, para falarmos com Adorno, valeria ela como uma espécie de contrário dialético suficiente para configurar uma vanguarda à altura desse conceito? Os concretistas, nisso seguindo a própria lição de João Cabral¹⁵, tiveram de transformar o conflito particular da poesia brasileira em contradição geral da poesia moderna. Conseqüentemente, a estrutura mais representativa da poesia tornou-se o alvo do ataque: o verso. Visto como um anacronismo literário, ele representava a presença pertinaz da experiência da duração subjetiva e dos conteúdos enunciativos da linguagem. A desqualificação da linha temporalística do verso se fez em nome da qualificação e supervalorização do espaço gráfico-visual. Este novo espaço compositivo do poema resulta de uma operação antidiscursiva que combina técnicas de espacialização, serialização e padronização inspiradas em fontes as mais antigas e as mais modernas (método ideográfico, procedimentos abstrato-geométricos do construtivismo plástico, técnicas das recentes tendências musicais, publicidade, cartazística, *design*, mecanismos de repetição seriada etc. etc.). Passeando os olhos por alguns poemas representativos desta fase de reducionismo extremado (por exemplo, os publicados no quarto número da revista *Noigandres*, 1958), percebemos que de fato a superfície gráfico-visual impõe-se e formas geométricas simples trazem à tona um repertório restrito de palavras que, expondo os mecanismos internos de sua materialidade fônica e gráfica, adquirem configurações visuais imediatamente apreensíveis. Ficamos impressionados com a singeleza obtida por essa depuração formal tão assepticamente controlada, com o asseio de sua beleza despojada. Como organização interna, os poemas mantêm um refinamento formal e estético de certo modo estranho à idéia de arte popular, pronta para sair pelas ruas da cidade e ser compreendida pelos transeuntes assoberbados e distraídos. Os dispositivos modernizadores põem em funcionamento microestruturas formais (as chamadas estruturas "verbivocovisuais") que nada mais são do que a plenitude material dos eternos mecanismos poéticos. O poema concreto apresenta uma sistematização plástica dos procedimentos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos (rima, paronomásia, assonância, aliteração, anáfora, elipse, assíndeto, entre outros tantos). São as figuras clássicas do verso porém expostas a seco, de modo a prevalecerem em si mesmas e a evidenciarem o seu funcionamento; a forma visual e sintética converte-se numa espécie de estrutura anatômica da poesia tradicional, cujas microestruturas formais explicitam o funcionamento do trabalho poético. Aquele mesmo trabalho que está, digamos, em Homero, Dan-

(14) Em 1953, a crítica mais avançada da época já soubera perceber e anotar os efeitos das alterações socioculturais sobre o estatuto da literatura e sobre as relações entre o escritor e o público. Ver "Literatura e Cultura de 1900 a 1945" de Antônio Cândido (In: *Literatura e Sociedade*. 2. ed. SP: Companhia Editora Nacional, 1967), em especial a passagem decisiva das páginas 159-160.

(15) Ver a tese "Da Função Moderna da Poesia" (1954) de João Cabral de Melo Neto. (In: *Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais*. SP: Editora Anhembi, 1957, pp. 311-315).

te, Camões e na poesia concreta, só que esta paradoxalmente é a que mais o valoriza na medida em que dispensa tudo aquilo que não sejam evidências materiais do esplendor da função poética da linguagem.

Esta ambigüidade formal entre o mais moderno e o mais antigo cria uma dissonância curiosa no poema concreto. Como entender o fundamento de um plano de composição antiliterário que todavia se respalda no mais literário, no puro poético? Qual a funcionalidade das técnicas inovadoras que servem à imediatez comunicativa deste "poema-produto: objeto útil"? É para mostrar alegoricamente que o "simples ato de lançar sobre um papel a palavra *terra* poderia conotar toda uma geórgica"¹⁶? A economia forçada de recursos, a síntese verbal, as formas geométricas, implicam uma redução da linguagem da poesia ao mínimo que, no entanto, é o máximo de seu rendimento poético, pois no interior da fachada hipermodernizada o que se cultiva é um ideal inabalável de pureza artística. O poema cria, ao projetar um mundo de formas, um "mundo paralelo ao mundo das coisas"¹⁷, em cuja aparência entram em jogo correspondências com a sociedade urbano-industrial, a partir de fenômenos próprios à produção maquínica, tais como fragmentação, serialização, homogeneização, reiteração. A pertinência contemporânea do poema se efetiva através destes traços genéricos, os mais visíveis e superficiais da sociedade (moderna), numa espécie de mimetismo estrutural materializado em soluções poéticas que podem estar no achado da mesma letra em meia dúzia de palavras, num jogo paronomástico, num trocadilho tipográfico, num *private joke* qualquer. Tal plano fônico-óptico se autonomiza sem maior especificação ou elaboração da presença da realidade — "atualizada", "moderna", "urbano-industrial" —, embora o tratamento gráfico-visual não deixe de ser a consciência abstrata dessa realidade. Assim, o teórico concretista pode afirmar que a palavra *terra* conota toda uma geórgica... No "mundo paralelo" das formas a idealização do poético equivale à idealização das mudanças e inovações técnico-científicas do progresso, de maneira que, à pretendida imediatez da inserção histórico-social da poesia concreta e de suas estratégias de intervenção, sobrepõe-se uma concepção particular da autonomia estética — a qual se afirma tão mais autônoma quanto mais integrada na sociedade e na história se apresente.

Tal paradoxo vale para os futuros desdobramentos desta vanguarda, os quais representarão esforços teóricos diferentes no sentido de incorporar ao projeto e à prática criativa as mudanças políticas, sociais e culturais ocorridas no Brasil e no mundo nas três décadas que virão. Assim é que nos anos 60 a poesia concreta se propôs a ser participante, *pop*, semiótica, do mesmo modo que mais recentemente se deu ao luxo de se proclamar pós-utópica (pós-modernismo envergonhado?), contanto que sua linguagem fique preservada como um ideal absoluto e aistórico de modernidade¹⁸.

(16) Haroldo de Campos, "Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação", *op. cit.*, p. 74.

(17) *idem, ibidem*, p. 72.

(18) Tal interpretação generaliza uma formulação feita primeiramente em outro contexto e com alcance restrito, no artigo "Poesia Ruim, Sociedade Pior" de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas (*In: Novos Estudos Cebrap*, SP: Cebrap, nº 12, junho 1985, pp. 48-61).

III

Após a atuação do grupo Noigandres foi instaurado um paradigma para a poesia brasileira contemporânea, funcionando como uma espécie de matriz sócio-cultural em cujo âmbito os demais movimentos de vanguarda surgidos entre os anos 50 e 60 se situaram obrigatoriamente. Mesmo tendências de cunho antivanguardista em termos poéticos inscrevem-se nesse quadro em que as questões estão dadas assim:

- 1º) no plano teórico do estatuto da poesia na sociedade moderna:
 - consciência utilitária da criação
 - abertura da poesia à cultura dos meios de comunicação
 - alcance comunicativo do poema em termos de sensibilização de novos públicos (cf. formulação de João Cabral de Melo Neto na tese de 1954 "Da Função Moderna da Poesia")
 - mudança do espaço de fruição do poema
 - mudança da relação sujeito/objeto (desmitificação da expressão, máxima objetividade, superação da personalidade poética);
- 2º) no plano histórico-literário da atuação da poesia:
 - necessidade de construir um "paideuma" (elenco básico de autores), com a valorização de autores que fundassem a nova tradição (Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce etc.)
 - concepção de uma historiografia própria, na qual se inclui a revisão da Literatura Brasileira, com base na eficiência de certos procedimentos;
- 3º) no plano técnico dos recursos compositivos:
 - crise do verso
 - antidiscurividade
 - concisão e simplificação da linguagem
 - visualidade do espaço gráfico
 - planejamento racional.

Se o estabelecimento destas referências teve significado indubitável para a atualização do debate formal e literário, o maior mérito delas foi o de terem criado uma alternativa moderna e geral para o acanhamento do ideário nacionalista e esteticista. Mas como a militância teórico-doutrinária se sobrepôs à obra, o "projeto geral de criação" à própria criação, e os pressupostos se converteram em legislação, muitas das manifestações de vanguarda subseqüentes irão se desenvolver mais como uma batalha de poéticas do que pelo confronto formal de obras.

Não é por acaso que a primeira dissidência, ocorrida no interior do próprio grupo concretista, em 1957, foi deflagrada por um texto programático de Haroldo de Campos ("Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição") que anunciava justamente a radicalização da racionalidade construtiva por meio do planejamento matemático das estruturas compositivas do poema. A rebelião também se expressou sob a forma de manifesto ("Poesia Concreta: Experiência Intuitiva", assinado

por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos)¹⁹, em defesa da subjetividade, dos valores verbais expressivos, da natureza temporal da poesia — cujo espaço gráfico deve possibilitar que a linguagem se abra em duração, perdendo seu caráter de mera representação de estruturas ópticas. O intuito de devolver à palavra sua condição de verbo, de totalidade transcendente, e de reafirmar a independência da poesia como criação não só manifesta discordância com as premissas de reintegração imediata da poesia na vida social, como nega a funcionalidade da forma e o pragmatismo comunicativo. Explicitamente assume Ferreira Gullar no "Manifesto Neoconcreto": "É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)"²⁰. A experiência sensível e emocional deve ser privilegiada no ato de criação, de modo a estabelecer uma comunicação intersubjetiva com o leitor — uma comunicação menos transitiva e mais profunda. É o que levará, em suma, o neoconcretismo a reassumir atitudes românticas face ao fenômeno artístico, estando embora perpassado até o âmago de suas posições pela questão construtiva e modernizadora, a qual é de fato o ponto de partida de sua pesquisa formal e experimentação artística²¹. Abrindo mão da idéia de funcionalidade e de inserção na produção, este movimento desagrega o básico da vanguarda concretista. Como interpretar esse retorno abertamente favorável à intuição, à expressão, à obra ("um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos")²²? No seu recuo não haverá uma consciência razoável de que a vanguarda só pode ser uma linguagem artística, uma questão de forma, cuja efetividade independe de qualquer vínculo com um projeto de modernização e de atualização mais geral? Ou melhor, a modernização ansiada desvincula-se negativamente de uma intervenção social, de uma função definida, limitando-se, como quer um crítico, à "renovação da linguagem geométrica"²³. Como realização poética entretanto a proposta neoconcretista não pode ser equiparada à importância e à força individual alcançada por seus artistas plásticos. A obra de poesia mais representativa do movimento, os poemas neoconcretos de Ferreira Gullar, só são distinguíveis dos concretos pela presença de imagens naturais, adjetivos qualificativos mais subjetivos, resquícios líricos. A linguagem que "se abre em duração" é ainda a linguagem concretista ("orgânico-fisiognômica"), anterior à fase inaugurada pelo texto "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição", incapaz de formalizar o humanismo fenomenológico do recente programa com a mesma radicalidade de suas teses.

Enquanto tal situação de antagonismo favorecia o alastramento da polêmica vanguardista, alimentando a proliferação de manifestos e explicações defensivas, a realidade se modificava numa direção um tanto alheia ao que se passava na batalha interna de poéticas. Estamos agora em um momento em que a contingência histórica vai desidealizar o essencial das formulações da vanguarda proveniente do período desenvolvimentista:

(19) Estes dois manifestos foram reproduzidos lado a lado na mesma página do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 23 de junho de 1957).

(20) Ferreira Gullar, "Manifesto Neoconcreto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959.

(21) "É claro que numa certa medida, o Neoconcretismo deve ser sempre estudado com o par do Concretismo na ação das ideologias construtivas no Brasil. Mas é preciso não esquecê-lo como o ponto de rompimento dessas ideologias, nem reduzi-lo a seu aspecto de continuidade, recalçando o que talvez seja o seu principal interesse: o de ser uma produção da *crise* do projeto construtivo, um pensamento da crise, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a 'estetização' do meio industrial contemporâneo. O Neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam e denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo." (Ronaldo Brito, *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. RJ: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. p. 81.)

(22) Ferreira Gullar, *loc. cit.*

(23) Ronaldo Brito, *op. cit.*, p. 58. Vale ressaltar a importância inaugural do estudo do crítico carioca que desencadeou a revisão do neoconcretismo nas artes plásticas. Creio, no entanto, que sua tese merece ser discutida no essencial: até que ponto a transposição da proposta construtivista para a realidade brasileira não implica necessariamente contradições, as quais já se anunciavam no "sonho suíço" em São Paulo? Em outras palavras, a proposta construtivista no Brasil não terá sempre sido a de uma produção em crise e em ruptura com seus princípios euro-

antes a ideologia modernizadora se alinhava com o progresso, com a industrialização e com a racionalidade da máquina²⁴, nos anos 60 ela ganha configuração política urgente, porque entra em foco a transformação efetiva da sociedade. Surgem atores políticos novos para viabilizar e radicalizar o processo de mudança — do operariado da cidade ao campesinato, a classe média intelectualizada, as associações de estudantes e artistas, reunidos em núcleos de precária organização e representatividade limitada, como se comprovará por ocasião do golpe militar de 1964. Contudo, mesmo com a camisa de força do nacionalismo, baseado na aliança com os setores burgueses e progressistas e na luta contra os setores arcaicos (latifundiários), e mesmo com as limitações do pacto populista, estes temas foram capazes de fecundar o debate artístico e cultural, renovando substancialmente as formulações vigentes. À vanguarda concretista tornava-se cada vez mais difícil manter as abstrações geométricas e seus padrões de organização ótico-espacial; o rigoroso "realismo de formas" necessitava de uma redefinição que possibilitasse a acolhida desse debate. Mas a instrumentalização política da poesia concreta não era uma tarefa fácil, dada a essência não figurativa de seu mimetismo estrutural, conquistado, seja dito, pela luta contra os valores representacionais do tema, da mensagem, do conteúdo.

De afogadilho, os próceres concretistas conceberam novo programa a ser sobreposto ao anterior, sem prejuízo aparente para a idéia de engajamento da forma que sempre defenderam, desta feita justificada sob o signo de Maiakóvski — "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Os principais e escassos poemas concretistas produzidos na nova fase demonstram o que significou a abertura semântica para a inclusão de temas sociais e políticos: houve mobilização dos recursos panfletários da cartazística, com seu arsenal tipográfico, variações de cores e disposição de frases e *slogans* geralmente pró-Cuba. O primor esteticista da fatura desmancha a sombra da instrumentalização, à qual os poetas voluntariamente se dispuseram a sacrificar seus dotes mais íntimos. Aí, no entanto, a presença de signos alusivos ao contexto imediato ainda não dava acesso ao questionamento daquela visão idealizada da poesia e da modernização, como se a luta de classes e as investidas do imperialismo só ficassem bem mesmo nos isomorfismos do *designer* da linguagem. Nas hostes neoconcretistas as dificuldades eram da mesma ordem, com a vantagem que Ferreira Gullar tinha de poder passar da água para o vinho — do apolitismo esteticista de seus manifestos à defesa do surrado programa comunista. Em pouco tempo, o poeta neoconcreto empunhava a viola de cantador nordestino e escrevia páginas de comovente adesão ao destino sofrido do povo brasileiro, nas quais se jogava toda a culpa no agente externo, nos setores retrógrados da economia e no cosmopolitismo cultural²⁵.

Abertamente contrapostas ao experimentalismo das vanguardas, tendências nacionalistas dos recém-fundados movimentos de cultura popular passavam a promover uma "arte popular revolucionária", à qual esta nova fase de Gullar se vincula. Para estas correntes o que vale é a inten-

peus? Na configuração histórica desse período o ideal construtivista já não tinha um quê de anacrônico, o que o tornava inevitavelmente uma versão esteticista da matriz internacional?

(24) O poeta da "Bufoneira brasiliensis" assim justifica a racionalidade stakanovista de seu construtivismo temporário: "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 (...). O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e a pensar como a máquina lhe ensina". Décio Pignatari, "Construir e Expressar", *Teoria da Poesia Concreta*, p. 125.

(25) Em 1967, na apresentação-manifesto da mostra "Nova Objetividade", Hélio Oiticica chama a atenção para a "obra e as idéias de Ferreira Gullar no campo poético e teórico" como sendo aquelas que mais atuaram, nesse período, no sentido de criar uma "base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com característica e personalidade próprias". Na verdade, Oiticica valoriza-as como a única interlocução relevante em termos de participação política e artística nos anos 60: "Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêm no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atividade cultural" (ver "Esquema Geral da Nova Objetividade", in: *Objeto na Arte — Brasil Anos 60*, p. 80). Vale frisar que a influência de Gullar é antes devida às suas idéias políticas, aos textos de crítica e às suas atitudes como poeta do que propriamente à sua obra de poesia, o que é mais outro ingrediente dessa batalha de poéticas que assistimos.

cionalidade explícita do conteúdo e da função, dissociada de qualquer problematização formal. Nova batalha de poéticas se trava em torno da partilha entre forma e conteúdo, repondo em circulação velhas dicotomias: engajamento vs. alienação, cosmopolitismo vs. nacionalismo, arte de vanguarda vs. arte popular. Em matéria de poesia, as propostas e realizações resultantes do projeto CPC (Centro Popular de Cultura) estão representadas nos três volumes da coleção *Violão de Rua*, publicados entre 1962 e 1963. Neles se assume a crença no poder comunicativo e revolucionário da palavra poética de modo simples e se crê na poesia como "instrumento por excelência da humanização da vida". No centro do sentimentalismo revolucionário desses poetas está aquilo que o "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura" exigia como pré-condição do trabalho formal: o "compromisso de clareza"²⁶ para que se efetive uma comunicação tutelada. Essas mesmas preocupações com a referencialidade explícita da poesia aparecem no grupo Tendência, de Minas Gerais, que, a partir de 1961, dialogou com a vanguarda concretista, esta considerada por Affonso Ávila como "citação compulsória no levantamento do quadro conjuntural" em que se situava sua própria poesia. Contudo, mais interessado em poesia do que em política, este agrupamento de escritores mineiros buscava flexibilizar o nacionalismo das esquerdas e introduzir a participação em um tipo de poesia que não se isolasse da evolução das linguagens modernas. Incorporam-se, portanto, os princípios racionais de construção e planejamento do poema, não obstante a composição da "poesia referencial" depender de pesquisa, levantamento, seleção e elaboração de um "vocabulário de referência" que assegure objetividade e diretividade à linguagem²⁷. Igual pretensão aparece na Poesia-Praxis de Mário Chamie que por sua vez se propõe a ser uma correção de rota da poesia concretista. Vanguarda para acabar com toda vanguarda, Praxis se quer "vanguarda nova" e, de certa forma, é um projeto de semantização participante para a inespecificidade concretista. Para tanto, o poema-praxis "organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: a) o ato de compor; b) a área de levantamento da composição; c) o ato de consumir."²⁸ Por meio desses recursos, inspirados em técnicas quase antropolinguísticas de levantamento vocabular, M. Chamie aspira à totalização de uma dada situação social, a qual capacita a vanguarda participante como instrumento eficiente de transformação da realidade brasileira. Ao contrário do CPC, Praxis não deseja apenas que a massa se politize, mas quer ela própria encarnar um "sujeito da história" que idealmente representaria a emancipação do povo brasileiro. A verdadeira revolução se faz pela Praxis e se conclui pela leitura desses poemas que são os verdadeiros agentes da transformação: "A literatura-praxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem"²⁹. A batalha de poéticas chega aqui ao apogeu: proliferam manifestos, textos teóricos, exposições didáticas sem precedentes; mas o afã de normatizar o consumo da poesia e dirigir a leitura do poema é o mesmo das vanguardas anteriores. A poesia

(26) Carlos Estevam Martins, "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura" (1982). (*In: Arte em Revista*. SP: Kairos, Ano I, nº 1, jan-mar 1979, p. 76).

(27) Affonso Ávila, "Carta do Solo — poesia referencial". (*In: Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda. SP: Massao Ohno Ed., Ano I, nº 2, 2º trimestre de 1962, p. 56).

(28) Mário Chamie, "Poema-Praxis" (manifesto didático). *In: Instauração Praxis I*. Manifestos, plataformas, textos e documentos críticos — 1959 a 1972. SP: Edições Quíron, 1974, p. 21).

(29) *idem, ibidem*, p. 32.

sucumbe em meio à maçaroca de explicações e teses; torna-se no final das contas irrisória.

Como vemos, nestes primeiros anos do decênio de 60, afora birras e idiosincrasias de cada tendência, o choque de umas com outras deveu-se à incompatibilidade entre cada juízo de valor, cada cronologia, cada eleição de procedimentos, cada linha evolutiva, para não falarmos da altissonância obrigatória no lançamento de novas plataformas e manifestos, apregoando as maravilhas da própria eficácia. Todos acreditam que podem e já estão formulando um novo projeto para a poesia brasileira, o qual se coloca no centro de uma intervenção mais ampla na realidade político-social em mudança³⁰. Mas no balanço geral não se pode dizer que tais projetos, sejam as dissidências internas ao movimento de vanguarda, sejam os popular-nacionalistas, sejam as heterodoxias concretistas, tenham contribuído para o avanço da pesquisa formal e semântica da linguagem da poesia; quero dizer que nenhuma questão política ou social ganhou formalização à altura de uma poesia política que atendesse ao debate ideológico contemporâneo, isto é, não há poema algum desse período que tenha tocado no nervo das contradições históricas e dos conflitos sociais, dando um passinho que fosse além do esquematismo das palavras de ordem da esquerda, por todos assumido. Tenhamos em mente a complexidade estética do Cinema Novo, sobretudo dos filmes de Glauber Rocha, e da antilírica de João Cabral para avaliarmos os resultados dessa batalha. Por outro lado um fator inesperado invade a cena: depois do golpe militar de 1964 a viabilidade artístico-social dos projetos ou movimentos poéticos ficará comprometida, ainda que entre 65 e 69 aproximadamente tenhamos a presenciar novo surto de propostas artísticas e muita efervescência criativa. Ademais as coordenadas históricas são outras: a produção cultural se desincumbe da função de massa de apoio do movimento político e da Revolução futura; redefinem-se as relações arte e política, visto que os programas e tons afirmativos do engajamento e do utopismo vanguardista, concebidos desde a década anterior, haviam sido superados pelos fatos do presente. À arte e à literatura de vanguarda cabe fazer a crítica do novo regime e flagelar a sociedade que possibilitou o seu surgimento. Se o clima do populismo favorecera a aliança de classes privilegiando estereótipos positivos e negativos dos atores políticos dentro de um esquematismo particular, com o regime militar abre-se na produção cultural um novo flanco de classe: agora a crítica é dirigida para a classe média e, até que enfim, à própria arte como instituição³¹.

Com o influxo da *pop art* americana, entre outros fatores, novas formulações do conceito de antiarte ganham terreno em oposição ao esteticismo preso às noções de acabamento, clareza estrutural e assepsia de materiais, ao mesmo tempo que aqui no Brasil adquirem conotações nitidamente políticas diferenciando-se da neutralidade assumida pelos artistas norte-americanos face ao cotidiano da sociedade de consumo³². O significado político da atuação artística é pensado sobretudo com vistas à participação efetiva do espectador na experiência da criação, o qual terá chan-

(30) Acredito que a tendência de sempre se discutir o destino da poesia moderna, ou da poesia brasileira em particular, mediante um projeto salvador, reformista ou revolucionário, pode estar associada a uma circunstância geracional devida ao impacto da obra de João Cabral sobre as gerações seguintes. Sobressaindo em força — visto ser ele o último nome de peso da poesia brasileira contemporânea —, com uma poesia assumidamente metapoética na qual o refinamento das questões formais se dá conjuntamente com a sobrecarga do lastro de realidade do poema, o autor de *O Engenheiro* também teve duas raras mas decisivas intervenções programáticas (a conferência de 1952 "Poesia e Composição — A inspiração e o trabalho de arte" e a tese de 1954 "Da Função Moderna da Poesia"). Chego a me perguntar se muito do conteúdo da batalha de poéticas travada entre grupos vanguardistas e entre os nacionalistas já não se encontrava nesses dois textos fundamentais para a compreensão do debate poético no período.

(31) No campo das artes plásticas, assim uma historiadora da arte retrata o período: "(...) amadurecidos pela derrota e pondo de lado o tom exortativo e populista adotado na maior parte das manifestações 'engajadas' do início da década, os artistas em sua maioria, especialmente no setor das artes plásticas, vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística. Como ao tempo das vanguardas históricas, opunha-se a toda forma de esteticismo uma arte-vida-ação, não apenas conteúdos e discursos políticos. (...) Programa estético e programa de ação parecem coincidir. A obra substitui-se o projeto, ou o gesto — o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas". (Ofélia B. Fiori Arantes, "Depois das Vanguardas", *In: Arte em Revisão*, SP: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, Ano 5, n° 7, agosto de 1983, p. 51)

ce de poder vivenciá-la no sentido social, corporal, tátil, semântico — desse modo a noção sagrada de objeto de arte é afetada e se desagrega. Outro traço que dá a estas novas manifestações um caráter peculiar é o fato de manterem, no interior da proposta antiartística de recusa da arte como instituição, muitos dos ideais construtivistas das vanguardas anteriores (em especial do concretismo e do neoconcretismo) tanto no aspecto mais aparente da apresentação do objeto "antiartístico" quanto na "vontade construtiva geral"³³.

Se a politização das correntes artísticas então se efetivou com o sinal quase Dada de "antiarte", as vanguardas poéticas não deixam de apresentar correspondências nesse rumo. Do lado da poesia concreta, tanto a formulação do "poema-código," ou "semiótico" por D. Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, quanto as colagens de Augusto de Campos, denominadas "popcretos", apontam para uma limitação básica da leitura concretista destas novas linguagens, o que, por sua vez, pode perfeitamente ser generalizado a boa parte da produção poética do período. A noção de "antiarte" esbarra no pendor purista do artefato verbivocovisual do poema concretista; este só se desagrega até certo ponto, ou melhor, só se desagrega à medida que gera novas configurações fonéticas, óticas ou estruturais. Não encontramos na poesia uma problematização tão aguda e radical da criação poética e de sua relação com o público, tornada dolorosa e agressiva, como a existente nos detritos, no humor feroz e nas estratégias antiartísticas das obras da Nova Objetividade. Contudo, a abstração geometrizar se situa por força do contexto numa realidade específica em que a confiança na lógica do progresso e do desenvolvimento tecno-científico é desmentida pela experiência histórica cotidiana. Não custa sugerir que foi pela mencionada dificuldade que a poesia teve de levar às últimas consequências tal processo de politização, o fato de ela, que até então estivera no centro da cena vanguardista, ir recuando para o segundo plano, enquanto o cinema, a música popular, o teatro e as artes plásticas eram capazes de encarnar a violência antiartística e antiinstitucional com maior audiência e engajamento profundo. Nesse segundo plano se localiza a última das manifestações de vanguarda no campo da poesia. Surgindo em 1967, o poema-processo retoma diretamente a vertente do poema-código ou semiótico e, envolvido pelo debate da época, deseja ampliar o papel do leitor. Wladimir Dias-Pino, o principal idealizador da corrente, é um programador visual, bastante marcado pela consciência do poema de vanguarda como "antiobjeto" sem aura, sem verso e sem palavras, capaz de desencadear a produção de outros poemas. De modo que o ato comunicativo torna-se mais importante que a obra: esta deve ser o início de um processo que detona outros processos, e assim indefinidamente. O poema-processo é uma leitura politizada da poesia concreta, na qual se mesclam a teoria dos meios de comunicação de Décio Pignatari, semiótica, McLuhan, Althusser, maoísmo, estruturalismo carioca, ecos da agitação estudantil e política. Tanto o pendor para a teorização esdrúxula quanto muitos de seus pressupostos são herança e dão continuidade à matriz concretista desse deba-

(32) Ver a descrição que Otilia B.F. Arames faz da assimilação da *pop* no Brasil (*Idem, ibidem*, p. 7). A transformação da *pop art* em linguagem crítica e politizada ocorreu igualmente em outros países como, por exemplo, na Alemanha. Para este caso, ver o ensaio de Andreas Huyssen, "The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany" (*In: New German Critique*, n. 4, winter 1975, pp. 77-97).

(33) Os impasses dessa dualidade estão admiravelmente inscritos nas posições assumidas por Hélio Oiticica no período. Ver, por exemplo, o "Esquema Geral da Nova Objetividade" (*loc. cit.*), os textos transcritos em *Arte em Revista* (SP: Kairos, ano 3, nº 5, maio de 1981, pp. 43-54) e os reunidos no livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (RJ: Rocco, 1986). A desagregação do ideário construtivista e nacionalista deste artista-símbolo chega ao máximo de desespero e patetismo com a declaração de 1973, sintomaticamente chamada "Brasil Diarréia", onde se lê: "(...) quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu, ama o Brasil!) tem que (...) mergulhar na merda". (*In: Arte em Revista*, p. 44).

te, só que agora o poema-processo pretende dinamizar as estruturas estáticas da vanguarda anterior. As estruturas criadas são efêmeras e servem apenas de matrizes operatórias para a produção de outras múltiplas versões, sempre inconclusas. "Processo: auto-superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e o exceda"³⁴. É em suma uma proposta de socialização prática e coletiva do poema de vanguarda, querendo fazer do leitor um co-autor e integrando o poema à cultura de massas.

Do "mundo paralelo" das formas concretistas à ambígua selvageria consumista do poema-processo, o ciclo da batalha de poéticas se encerra.

(34) Wladimir Dias-Pino, "Processo — leitura do projeto". (In: *Processo: Linguagem e Comunicação*, 2. ed., Petrópolis: Ed. Vozes, 1973).

IV

Chegando até aqui o leitor seguramente reteve o espanto: esta exposição apresenta um percurso vanguardista em que declarações de autonomia da forma estão quase sempre acompanhadas de propostas de inserção — mais e menos funcional, mais e menos engajada — na vida e no cotidiano de uma sociedade moderna. Até meados dos anos 60, no Brasil a vanguarda se empenhara na atualização da pesquisa formal, envolvendo-se com o debate literário e rompendo laços com a literatura e o beletrismo anteriores — sua fantasia tecnicista alimentava a ilusão de estar na dianteira de um processo histórico-social, visto que a sociedade brasileira hesitava adentrar de uma vez por todas na modernidade e se consumia em crises políticas, conflitos sociais e ideológicos (os quais, seja dito, permanecem até hoje). A questão concretista (e, por reflexo e/ou afinidade, dos demais agrupamentos) era modernizar antes que a sociedade se modernizasse, por isso este debate está tão fortemente impregnado de idealizações, ou para sermos mais polidos, de utopia, sobretudo porque a modernização em jogo era uma incógnita, viesse ela do populismo, do socialismo e dos capitalismo mais ou menos perversos. De fato, houve no vanguardismo brasileiro uma antecipação idealizadora de uma problemática que só se tornaria conhecida e palpável com a modernização conservadora instaurada pelo desenvolvimentismo das ditaduras militares. A partir de então a realidade muda de figura: a experiência progressiva e concreta da modernização acentuou a necessidade de a produção cultural apresentar posição *crítica* face a uma realidade que já não comportava idealizações. Progresso industrial, avanço tecnológico, planejamento total e racional da vida são no fim das contas chavões vazios se forem meramente vinculados à "fisiognomia" de uma época, e é o que eles se tornaram quando à modernização sonhada sobreveio a modernidade da pobreza, da desigualdade social, da privatização da esfera pública, dos mecanismos de exclusão próprios a uma sociedade de consumo sem generalização do con-

sumo. Quem vai refutar aquele "programa geral de beleza" será agora a realidade miserável e moderna do presente, pois todos os termos pelos quais a modernidade fora idealizada se desmancham face aos resultados concretos dessa modernização truncada. São tais particularidades da vanguarda no Brasil que dificultam até mesmo uma denominação apropriada: "retomada" ou "ressurgimento" do espírito vanguardista, novo surto de vanguardas, segundo ciclo de manifestações vanguardistas, como temos até agora designado o fenômeno em pauta. É por isso que valeria a pena um cotejo com a teoria que se deteve na questão, sem que tenhamos de adotar suas distinções e terminologia para discernir entre as vanguardas das primeiras décadas do século XX (hoje chamadas "heróicas" e "históricas") e as surgidas no segundo pós-guerra — "novas vanguardas", "neovanguardas", "experimentalismo", "especialização vanguardista", assim por diante, porque todos estes termos têm alguma impropriedade para o nosso caso.

Se nos servíssemos da teoria da vanguarda de Peter Bürger que estabelece nítidas diferenciações entre a modernidade esteticista do final do século XIX e as vanguardas do início deste, precisando categorias, conceitos e procedimentos específicos a cada um desses momentos, ainda assim seria temerário enquadrar nossas vanguardas, dadas as particularidades de suas formas e estratégias de atuação em solo periférico. Para Bürger³⁵, o Esteticismo representa o pleno desenvolvimento da arte como instituição na sociedade burguesa, cujo apogeu se dá pela ruptura radical com a sociedade e a conseqüente constituição de um subsistema autônomo. O conteúdo essencial da obra passa a ser exatamente tal disjunção, de modo que, tornando-se problemática para si mesma e cética no que diz respeito à sua própria linguagem e recursos, a obra de arte faz da forma seu conteúdo preferencial, isto é, volta-se para si mesma e chama a atenção para o material que a configura. A não-funcionalidade da arte torna-se manifesta, da mesma maneira como se reforça o caráter especializado e individual da produção artística.

Foram as vanguardas do início deste século que tornaram reconhecíveis todos esses traços do Esteticismo, dos quais partiram para negar o estatuto de autonomia — rompendo com o sistema representacional da tradição e propondo a reintegração da arte na sociedade. Trata-se, porém, de uma negação determinada no sentido hegeliano do termo, sem pretender a abolição ou a destruição da arte, mas sim sua transferência para a prática da vida onde seria preservada, ainda que de forma alterada. "Os vanguardistas adotaram um elemento essencial do Esteticismo que fez da distância da prática da vida o conteúdo das obras. A prática da vida referida e negada pelo Esteticismo é a racionalidade dos meios e fins do cotidiano burguês. Além do que os vanguardistas não tiveram como objetivo integrar a arte nessa prática; ao contrário, eles concordam com a rejeição esteticista do mundo ordenado pela racionalidade dos meios e fins. O que os distingue dessa forma de rejeição é a tentativa de organizar uma nova

(35) A partir daqui até o final do próximo parágrafo passo a resumir, em linhas gerais, algumas das principais teses de *Theory of the Avant-Garde* de Peter Bürger.

prática da vida a partir de uma base na arte. Neste sentido, o Esteticismo aparece também como a precondition necessária para o intento vanguardista. Somente uma arte cujos conteúdos das obras individuais sejam completamente distintos da prática (má) da sociedade existente pode ser o centro, a partir do qual possa ser organizada uma nova prática da vida"³⁶. Por outro lado, a intenção de eliminar a distância entre arte e vida ainda demonstrava o *pathos* do progresso histórico a seu lado, mas logo a Indústria Cultural trouxe à tona a falsa eliminação daquela distância, confundindo tudo e expondo a contraditoriedade do empreendimento vanguardista. De sorte que a posterior retomada da tradição destes movimentos pelas assim chamadas "neovanguardas" tornou-se duplamente contraditória: 1º) porque elas não podem sequer reter o mesmo valor de protesto nem produzir efeitos de choque, conquanto possam até ser melhor executadas do que os primeiros em termos de fatura; 2º) porque tanto a negação da arte quanto sua inserção na prática da vida de fato não ocorreram, o que não implica subestimar o significado decisivo que as vanguardas tiveram para os desenvolvimentos posteriores da criação artística na sociedade burguesa. Quer dizer: apesar de as intenções políticas (a reorganização da prática da vida através da arte) não terem sido realizadas, o impacto revolucionário dos movimentos de vanguarda no campo artístico é indubitável. Entretanto, num contexto mudado, reassumir as intenções vanguardistas com os meios que lhes eram próprios não pode ter nem mesmo a efetividade limitada que aqueles movimentos tiveram. Como os meios e procedimentos artísticos que antes serviam à negação da arte adquiriram eles mesmos estatuto de artisticidade (daí o fato de as vanguardas do início do século serem designadas como "históricas"), o ideal de que a prática da vida deve ser renovada não pode mais ser legitimamente vinculado ao emprego desses meios. Em suma, segundo Peter Bürger, a "neovanguarda" acaba institucionalizando a vanguarda como arte, negando assim por completo as intenções originárias, do que resulta o ressurgimento da "arte" e da categoria da "obra de arte" na produção contemporânea. Ele toma como exemplo da problemática neovanguardista a retomada da antiarte pela *pop art*, bem como a dissolução da contundência dadaísta pelos *happenings* dos anos 60.

(36) *Idem, ibidem*, pp. 49-50.

Tendo em mente tais questões, em que medida poderíamos caracterizar as novas manifestações poéticas ocorridas no Brasil entre os anos 50 e 60 como vanguardas, sem nos esquecermos de seu apego esteticista aos valores de pureza e autonomia da linguagem da poesia e sua adesão neovanguardista, digamos assim, aos valores institucionais (porém antiliterários) de uma "arte geral da palavra" para ficarmos no fundamental paradigma concretista?

"A postulação já clássica: 'a forma segue a função', envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, 'et pour cause', a produção artesanal

é posta fora de circulação, por antieconômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do *planejamento*, em todos os sentidos, níveis e escalas³⁷. Com esta formulação Décio Pignatari identifica nos resíduos de artesanato existentes na própria noção de obra de arte o sinal de sua inutilidade e anacronismo. Caberia portanto ao artista, além de se libertar pragmaticamente da má-fé, não se deixar ultrapassar pelo desenvolvimento das forças produtivas. Servindo como preposto do progresso industrial e capitalista, ele pode alegar com espírito prático que o artesanato é antieconômico, pois a dissolução da arte é um processo inexorável da própria sociedade e do mercado; resta agora aos velhos artistas descobrirem um campo inteiramente novo no qual possam se afirmar em termos funcionais e produtivos. Diferentemente da vanguarda histórica, no conceito de Peter Bürger, a racionalidade que se busca é, na aparência, a mesma do processo produtivo industrial; no entanto, este processo interessa muito mais por suas conseqüências estéticas e projeções imaginárias do que pelas transformações histórico-sociais que desencadeia. Destas o poeta de vanguarda no Brasil pode até fazer pouco caso e cultivar sua condição "maldita" e de marginalidade, ao mesmo tempo que se devota do fundo de sua alma ao mito das conquistas científico-tecnológicas³⁸. A própria noção de mercadoria é idealizada, isto é, os "objetos-bens-de-consumo" só podem valer como tais no "âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários"³⁹. O poeta e crítico inglês Michael Hamburger viu em certos jogos verbais e nos métodos cientificistas da poesia concreta uma rara exceção no quadro da poesia moderna, cuja regra tem sido a crítica do progresso industrial e da modernização, a revelação de seus impasses e de seus recalques, ao contrário da mimetização de processos industriais⁴⁰. Na poesia concreta, a relação da poesia com a sociedade realmente está invertida pois poeta e poema são transformados em porta-vozes da modernização. O essencial desta inversão, convém reiterar, está na estetização do processo, na verdade é o seu momento forte: a referência que vale para a vanguarda brasileira não é a da modernização concreta de seu horizonte histórico imediato, é antes um simulacro esteticista dela, ativador dos ânimos, desejos e confusões. Meu argumento é que sem o quadro do atraso social próprio ao subdesenvolvimento tal posição seria inimaginável, o que não a isenta de quixotismo. Numa sociedade em que a incipiência técnica e econômica da nova era da máquina⁴¹ podia gerar expectativas promissoras — dado o desconhecimento das condições reais e desiguais dessa modernização e sobretudo por não ser generalizada a presença opressiva da massificação e da industrialização —, restou à vanguarda idealizar uma espécie de mundo dos sonhos, produtivista, coletivizado e racional. Esteticismo e participação sempre estiveram juntos e estarão juntos ao longo dessas décadas, e sua rede de tensões se expande a um plano tal que não cabe detalhar aqui⁴².

Mas até onde vai a integração funcional em termos sociais, ou me-

(37) Décio Pignatari, "Forma, Função e Projeto Geral". In: *Teoria da Poesia Concreta*, p. 109.

(38) Sobre as relações entre vanguarda, ciência e tecnologia, ver o livro de Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Nova York, Londres: Icon Editions, 1971), em especial o capítulo "Technology and the Avant-Garde", onde o autor mostra o quanto os artistas e pensadores de vanguarda foram suscetíveis antes ao mito da ciência do que à ciência propriamente.

(39) Décio Pignatari, *loc. cit.*, p. 110.

(40) "Como sublinhou David Wright, a poesia da natureza do Romantismo inglês era também uma reação à revolução industrial e aos modos de pensar consoantes com ela. Até mesmo aqueles poetas do século vinte, que romperam completamente com as premissas romântico-simbolistas, deram-se conta da impossibilidade de aceitar avanços técnicos que levassem à destruição da natureza, e de toda civilização, neste planeta —, o melhor que possuímos", como Günter Kunert o qualificou em seu sardônico epigrama *Laika*. Isso é verdadeiro mesmo para os poetas pós-1945, mais avançados politicamente e informados cientificamente, com a possível exceção de alguns poetas concretos, cujos próprios métodos são científicos ou mecanicistas visto que eles fazem experiências com a matéria verbal ao mesmo tempo moralmente neutra e semanticamente fortuita, como se aspirando à condição de computadores". (Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*. Nova York: A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1969, p. 269).

(41) Segundo Perry Anderson, uma das três coordenadas que contribuem para o surgimento

lhor, a que prática da vida e a que idéia de funcionalidade atende esta vanguarda? Como pensar uma prática da vida, nos temos de Bürger, em que a vanguarda poética no Brasil consiga extrapolar seu âmbito artístico de atuação, rompendo o espaço literário tradicional e intervindo na experiência cotidiana? Sabemos que a poesia concreta, por exemplo, foi concebida como uma linguagem tão acessível e comunicativa quanto a da publicidade, exatamente com tal intuito de intervenção. Por outro lado, sua elaboração formal tem um caráter esteticista — sem que isto signifique assumir a negatividade inerente a uma tradição que vem de Mallarmé a Valéry, de George a Hoffmannsthal, autores imprescindíveis ao conceito de esteticismo de Peter Bürger —, o qual mantém valores eidéticos e autônomos sob a fachada modernizada das estruturas geométrico-visuais. Até hoje, os concretistas têm se apegado com tal veemência à autonomia da arte da palavra (à qual a lingüística jakobsoniana veio, nos anos 60, dar carradas de motivações fonético-morfológicas) que o peso do esteticismo se sobrepôs à pretendida intervenção vanguardista. Ou, segundo uma formulação das mais agudas: "Por um desses paradoxos do subdesenvolvimento, a Poesia Concreta tanto se assumiu como poesia da linguagem que se esqueceu que era poesia do espaço urbano-industrial"⁴³. É o que me leva a sugerir o quanto a inserção dos poetas na prática da vida foi limitada, restrita que ficou ao meio artístico e intelectual, entre criadores cultivando narcisicamente sua condição maldita e integrada. Esteticista à sua maneira, a intervenção da vanguarda no Brasil se efetivou muito mais através do empenho didático-pedagógico (que, como vimos atrás, se manifesta em todos os agrupamentos enfocados), cuja energia alimentou a mencionada batalha de poéticas. É verdade que, em grande medida, este aspecto didático-social inspira-se no ideário funcionalista da matriz internacional, em particular da pedagogia da forma da Bauhaus e da Escola de Ulm⁴⁴. Contudo, o empenho civilizador da vanguarda brasileira tem raízes e ressonâncias nacionais igualmente significativas. Mais do que qualquer congênere internacional, o concretismo aqui se apoiou numa política incansável de manifestos, programas, planos pilotos, ataques e contra-ataques, fundada em uma militância ortodoxa que foi copiada por sua descendência direta em versões cada vez mais exageradas. Assim, surgiram um "paideuma" histórico-estético, uma legislação teórica e programática implacável, um evolucionismo morfocultural ("linha evolutiva" da poesia moderna), baseados na retórica persuasiva, na presença maciça na imprensa, na organização de pequenas publicações muito ativas, no trânsito fácil e instigador com muitas áreas da produção cultural. Visto retrospectivamente o peso desta batalha sobrepuja a importância individual das obras que nunca mereceram ou obtiveram a mesma repercussão das questões de doutrina (a não ser talvez neste último decênio). A batalha de poéticas servia antes de mais nada para a conquista de legitimidade, para ampliar o âmbito de divulgação, como comprovação do fundamento teórico e erudito, para pedir, enfim, reconhecimento ao sistema literário. A vanguarda tinha portanto um aspecto a favor tão pronunciado quanto o que tinha

do modernismo (termo que na crítica de língua inglesa inclui a vanguarda) como campo cultural de forças e lhe conferem vitalidade é a emergência ainda incipiente e nova das tecnologias ou invenções-chave da segunda Revolução Industrial. As energias e os atrativos de uma nova era da máquina atuavam como estímulo poderoso à imaginação dos artistas cubistas, futuristas e construtivistas em especial, enquanto o padrão sócio-econômico de modernização era imprevisível, o que ainda possibilitava que técnicas e artefatos fossem abstraídos das relações sociais de produção que os criavam. ("Modernidade e Revolução". In: *Novos Estudos Cebrap*. SP: Cebrap, n° 14, fev. 1986, pp. 8-9).

(42) Estas questões foram desenvolvidas no artigo "A Poesia Concreta e a Tradição da Modernidade Poética no Brasil" (não publicado), onde estudo em especial a produção poética da fase ortodoxa do concretismo (1958-1960).

(43) Vinicius Dantas, *loc. cit.*, p. 43.

(44) A respeito do aspecto didático-pedagógico da Bauhaus, ver o capítulo extraordinário "A Pedagogia Formal da Bauhaus" do livro *Walter Gropius e a Bauhaus* de Giulio Carlo Argan (Lisboa: Editora Presença, 1984, pp. 20-56).

(45) "A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre." (Haroldo de Campos, "Contexto de uma Vanguarda", *Teoria da Poesia Concreta*, p. 154).

(46) "Quero me referir à definição da nossa literatura como eminentemente interessada. Não quero dizer que seja 'social', nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve,

de *contra*. A poesia concreta em particular intensificou seu empenho didático por meio de um expressivo revisionismo historiográfico da Literatura Brasileira e uma extensiva atividade de tradução de autores modernos e antigos, assim criando uma alternativa à tradição. Em outras palavras, uma tradição nova e competente (de "qualidade e rigor" como dizem) que moralizasse o baixo nível da literatura pátria, da mesma forma que a divulgação de poetas estrangeiros através de recriações bem cuidadas certamente contribuiu para o alargamento das possibilidades expressivas da poesia brasileira⁴⁵.

Com este estilo de atuação a vanguarda intencionalmente tomou a si uma missão civilizatória que acabou representando um projeto nacional de modernidade e, assim, pôde se constituir virtualmente em agente daquilo que Antônio Cândido formulou como a tradição empenhada da Literatura Brasileira, cuja latitude de sentido deve ser atribuída à função social que o artista tem sido obrigado a desempenhar nas condições do subdesenvolvimento, ao longo das várias estações do atraso brasileiro⁴⁶. Senão, como explicar o fato de que a poesia mais radical de sua época desejasse estar na dianteira da sociedade, no que estava sendo fiel ao espírito e aos procedimentos da vanguarda, expurgando porém o caráter revolucionário de suas estratégias de agressão, choque e de negação da sociedade burguesa. Afinal, a vanguarda no Brasil intenciona, além de modernizar a sociedade, também obter o apoio dela, ser reconhecida e até institucionalizada como uma arte de massa. Escrevendo sobre o Futurismo italiano, Giulio Carlo Argan observou que "as vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente atrasados; seu esforço, ainda que intencionalmente revolucionário, reduz-se quase sempre a um extremismo polêmico. (...) A revolução a que se aspira é, na realidade, a revolução industrial ou tecnológica, ou seja, uma revolução ainda burguesa"⁴⁷. Nos termos adornianos, isto significaria que o lugar da aparição social da vanguarda restringe sua radicalidade, por ela se encontrar associada ao processo de modernização como um todo. Mas estará toda vanguarda surgida nos contextos do atraso e do subdesenvolvimento neutralizada e, por conseguinte, fadada a desconhecer seu lugar social "conforme uma pura lei formal própria, sem nada de heterogêneo"?⁴⁸. Ou tal perda de potência crítica se deve antes e sobretudo à sua incapacidade de pôr a nu o processo no qual se acha entranhada, pelo fato de sua aposta imediata ser a modernização?

Se, nos anos 50 e 60, todavia as vanguardas foram fatores decisivos para a atualização da pesquisa formal no contexto da Literatura Brasileira, cumpre por fim arriscar uma enésima indagação. Na medida em que o princípio de atualização vai perdendo ressonância na dinâmica de nossa modernidade literária e dele se prescinde já que a natureza da inserção contemporânea na sociedade de consumo o suplanta, quando não o esmigalha, não estará se encerrando com ele o longo ciclo da tradição empenhada? Ou, até que ponto esta tradição permanece como uma sentença irre-

contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional. Os arcades, sobretudo Cláudio Manuel, Durão, Basílio da Gama, Silva Avarenga, tinham a noção mais ou menos definida de que ilustravam o país produzindo literatura; e, de outro lado, levavam à Europa a sua mensagem. Não é um julgamento de valor que estabeleço, mas uma verificação dos fatos. Mesmo porque acho que esta participação foi frequentemente um empecilho, do ponto de vista estético, tanto quanto foi, noutros casos, uma inestimável vantagem. A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura." (Antônio Cândido, "Prefácio da segunda edição", *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., vol 1, p. 18).

(47) Ver Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna*, p. 379. Valeria comparar o ceticismo crítico, razoavelmente realista, deste autor com a interpretação de Perry Anderson que vê a emergência da vanguarda da perspectiva da "proximidade imaginativa da revolução social" pois: "O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito do outro modo, ele surgiu na intersecção de uma ordem capitalista semi-aristocrática, uma economia semi-industrializada e um movimento operário semi-emergente ou semi-insurgente". (*loc. cit.*, p. 9).

(48) T.W. Adorno, art. cit., p. 60.

Iumna Maria Simon é professora de Teoria Literária da Unicamp e da FFLCH da USP. Já publicou nesta revista, em co-autoria com Vinícius Dantas, "Poesia Ruim, Sociedade Pior" (Nº 12).

corrível enquanto houver atraso, enquanto a modernização não tiver de fato se completado? Ou ela está mesmo morta, como nos idos de 40 o último grande representante do individualismo burguês de nossa poesia já vislumbrara em seu horizonte:

*Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 26, março de 1990
pp. 120-140
