

# POESIA. ESTÉTICA. POLÍTICA

Anderson Pires da Silva (UFF)

## Resumo:

*A poesia brasileira, entre as décadas de 60 e 70, tenta responder um problema lançado pela geração anterior: a necessidade de se produzir uma arte política com consciência estética. Essa preocupação foi um dos elos entre a literatura e outras expressões artísticas, como o cinema e a arte popular. Glauber Rocha, no manifesto “Estética da fome”, expôs a ligação do Cinema Novo com o projeto moderno de uma literatura social. Esse arranjo, porém, é marcado mais por dissonâncias do que pela harmonia. A ruptura entre concretos e neoconcretos, as críticas trocadas entre tropicalistas e marxistas, as tendências divergentes entre poesia engajada e poética do desbunde irão convergir para um conflito. O que tentaremos expor é como desse impasse surge uma tendência em substituir a palavra “política” por “vida”, o que irá marcar a chegada de um discurso pós-moderno.*

**Palavras-chave:** pós-modernismo, vanguarda, imperialismo e experiência.

A poesia brasileira pós-golpe de 64, em retrospecto, problematiza o desafio da geração anterior: produzir uma arte política com consciência estética. Essa foi a luta do Modernismo e, para alguns, seu limite. Em um sentido geral, ao pensar o poético como um instrumento de reflexão e transformação da realidade, também estamos continuando o ancestral debate platônico sobre a utilidade do fazer poético. Como sabemos, para Platão, a poesia era algo muito importante sem nenhuma utilidade prática.

Mário de Andrade, em sua célebre conferência no Itamarati em 1942, terminara declarando que, apesar da vitoriosa transformação estética elaborada pela sua geração, de uma coisa não havia participado: o aprimoramento “político-social do homem”. O *mea culpa* era uma resposta implícita ao inquérito que Edgar Cavalheiro vinha submetendo os principais intelectuais do modernismo, como Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Jorge de Lima e Tristão de Ataíde. A eles, Cavalheiro endereçou uma carta solicitando um resumo de suas posições diante dos “problemas religiosos, políticos, artísticos e sociais”. Convidado a prestar seu depoimento, Mário preferiu calar, para se manifestar em sua conferência. A convicção de que ele e sua geração tinham sido hedonistas existencialmente e “abstencionistas” politicamente não significa, agora, somente uma crise de consciência – como os marioandradinos nos ensinaram – mas também uma crise entre vida, fazer poético e persona pública.

Em seus últimos textos, Mário se preocupou em elucidar a relação entre estética e política. Essa preocupação começou a se manifestar no ensaio “O artista e o artesão”. O problema seria colocado da seguinte forma: a obra de arte combina ambição pessoal e compromisso com as exigências do seu tempo. Para João Luiz Lafetá (2000, p. 212), o poeta procurava uma “atitude coerente entre o artista e o mundo, entre a realização da obra de arte e a vida social”. Mas logo tendeu a distinguir o compromisso ético do artista com seu fazer, isto é, a experimentação poética, e seu compromisso social. Em “Elegia de Abril”, conclamava que o “intelectual não podia mais ser um abstencionista”, pois:

[...] se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Ele não terá nem mesmo esse conformismo “de partido” tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é o mesmo, por excelência, o out-law, e tira talvez a sua maior força fecundante justa dessa imposição irremediável da “sua” verdade. (ANDRADE, 1974, p. 193).

A forma mais legítima de uma arte política, para o poeta da *Paulicéia*, era o inconformismo estético, a recusa em escravizar a linguagem literária ao conteúdo das causas sociais. Segundo Eduardo Jardim (2005, p. 88), Mário defendia “um conceito de arte social que combinava as exigências morais a que o artista devia atender com atenção aos critérios estéticos a que toda a arte se submetia”.

Desse posicionamento ético derivaria sua condição de independência traduzida na metáfora da “torre de marfim”. Para se compreender essa posição é preciso levar em conta sua atividade como funcionário público. Como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário elaborou, em parceria com Paulo Duarte, o projeto de lei sobre a preservação do patrimônio colonial, o que futuramente seria o SPHAN. Enquanto ocupou esse cargo, pôde realizar uma série de ações, como a criação de um Coral e de uma discoteca pública, que tinha por finalidade deselitizar a cultura, ou seja, realizar no campo político o projeto estético modernista. Destituído, assumiu outros cargos como diretor do Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal e membro do Instituto Nacional do Livro. Em cartas aos amigos mais íntimos, como Manuel Bandeira, revelava seu mal-estar com a burocracia estatal. Por volta de 1940, era cético em relação à literatura social, motivo do ruidoso debate com Jorge Amado, que o chamou de “omisso” na página da revista *Dom Casmurro*. Drummond anotou, em **O observador no escritório**, a decepção de Mário com o I Congresso dos Escritores, no qual participou de “forma silenciosa”.

O I Congresso dos Escritores de 1945 consagrou a literatura social, inclusive foi presidida por José Américo de Almeida, e também marcou a resistência dos escritores ao governo Vargas. Oswald de Andrade encerrou o Congresso, narrando sua trajetória de “palhaço da burguesia” à “casaca de ferro na Revolução proletária”. Oswald se filiara ao Partido Comunista na década de 30, depois que sua mulher, Pagu, lhe apresentou a Luis Carlos Prestes, com quem romperia quinze anos depois. Seu rompimento com Prestes, acusando-o de ter se amedrontado diante de Getúlio Vargas, seguiu-se ao desligamento do Partidão. Em suas memórias, Patrícia Galvão revela que os membros do partido comunista olhavam com desconfiança para Oswald, alguns nem o levavam a sério. Anos depois, Wilson Martins (1965, p. 249) diria que o socialismo em Oswald foi um “ressentimento de antigo moço rico”, uma “rebeldia sem causa”, pois seu romance social era uma “ressentida de lidar com a classe social burguesa”.

Na primeira edição de **Serafim Ponte Grande**, Oswald renegara praticamente toda sua obra, salvando apenas o “Manifesto antropófago”. No prefácio se desculparia por ter passado por Paris, conhecido Marinetti e ignorado Marx. O ato de renegação logo se demonstrou exagerado, pois defendeu com unhas e dentes a “poesia pau-Brasil” contra seus críticos. No artigo “Fraternidade com Jorge Amado”, o escritor confessava que, com

romance social, recomençaria sua carreira com uma “geração que valia a pena” (ANDRADE, 1976, p. 32).

João Luiz Lafetá (2000) aponta que “enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas”, nos anos trinta esse “projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes” (p. 28). Tal oscilação seria sintetizada pelo crítico no binômio “projeto estético” e “projeto ideológico”. Segundo Alfredo Bosi, o Estado Novo e a 2ª Guerra Mundial “exasperaram as tensões ideológicas”, gerando obras como **A rosa do povo** (Drummond) e **Memórias do cárcere** (Graciliano Ramos), que acabaram atingindo Mário e Oswald, “movidos por um desejo agônico de assumir uma ou outra postura pós-modernista” (2003, p. 222). Por um lado, eles não abandonam suas firmes posições estéticas; por outro, tentam conciliá-las com um conteúdo social. É essa “agonia” que as gerações seguintes herdaram e tentam superar.

## 1. Vanguarda ou subdesenvolvimento

A criação de uma cultura de massa brasileira, correspondente ao segundo surto de modernização a partir dos anos 50, reavivou os debates sobre a autonomia das culturas nacionais, visto que à importação da tecnologia de comunicação seguiu-se à divulgação dos produtos importados, como o rock’n’roll e as histórias em quadrinhos. O saber folclórico, no qual estava depositado o popular, confrontava-se com fenômenos populares de massa internacionais: O super-homem, Elvis e Beatles.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 114), no virulento ensaio “A indústria cultural”, escrito em 1944, durante o exílio nos EUA, afirmavam que a passagem do telefone ao rádio (por extensão, a cultura áudio-visual) nos transformou em espectadores submissos a um modelo de cultura falsamente universal. A idéia de McLuhan de que a TV tinha o caráter de participação coletiva encontra nos frankfurtianos sua refutação: o rádio, o cinema, a tv são partes de um sistema coerente, apesar da “ilusão” de diversidade devido às diferenças em suas programações e gêneros, que visam atender aos gostos mais diferenciados; sob o poder dos monopólios, “toda a cultura de massas é idêntica”, desse modo:

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. [...]. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia diferença entre a lógica da obra e a do sistema social.

A indústria cultural é uma espécie de super-estrutura do capital industrial. Ou da idolatria do lucro, para citarmos Oswald. Assim como um carro da Ford se diferenciava pelo número de acessórios, porque a ideologia de produção tem sempre que produzir coisas novas para continuar vendendo carros; o filme de Hollywood só se diferenciava pelo custo da produção e o número de *stars*. O lado perverso da IC residia em produzir arte como se produz automóvel: em série. E as pessoas amam carros e filmes. A cultura de massa não

produz falsas necessidades, mas falseia necessidades verdadeiras. A classe média, em seu legítimo direito ao lazer e diversão, encontrou no cinema e na música radiofônica um ombro amigo, pois a vanguarda existia para confrontá-la, desafiá-la, deixá-la solitária.

A fundação de uma indústria cultural brasileira era mais um passo para manter-se no concerto das nações, o que significou, no primeiro estágio, ser um mercado importador de tecnologia. Chateaubriand comprando dos americanos a aparelhagem – e também os aparelhos – para a primeira exibição de televisão. Indústria cultural e cultura de massa fundiam-se numa coisa única: americanização.

No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (1985, p. 145), depois de creditar ao analfabetismo parte do isolamento do escritor com a massa, especulava se os “modernos recursos audiovisuais” não poderiam motivar uma mudança nos “processos de criação e nos meios de comunicação”, a ponto de as grandes massas, “quando chegarem à instrução”, não “buscar fora dos livros os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia”. O temor do ensaísta brotava da incerteza sobre o destino da “massa alfabetizada”, uma vez que o ensino público era outra prioridade da modernização do Estado. Fora do “alcance da literatura erudita” e ainda mergulhada numa “etapa folclórica da comunicação oral”, as massas “quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa”.

Através da exportação do *know how* tecnológico e de sua produção simbólica, os países desenvolvidos, na leitura de Candido, agiam “anormalmente” na formação cultural dos países subdesenvolvidos, inculcando “atitudes e idéias” identificadas aos seus interesses políticos e econômicos. Se no tempo de “consciência amena” do atraso, os escritores seguiram a ideologia *ilustrada*, fundada na crença de que a educação era um valor fundamental da civilização moderna, fazendo da literatura um meio de “humanização e progresso da sociedade”; agora, substituído o positivismo pelo receituário socialista, a luta pela autonomia cultural, entendida como combate ao imperialismo cultural norte-americano, aparecia como a tarefa do intelectual brasileiro.

Nos anos 60, argumenta Candido (2004, p. 224) em “Uma palavra instável”, o nacionalismo libertário dos anos 20 converteu-se em “nacionalismo progressista”, a partir da esfera política, com a luta pela defesa das riquezas nacionais e a resistência “aos aspectos mais agressivos do imperialismo”, culminando, na esfera cultural, com a música de protesto, o cinema novo, o teatro e a poesia engajada.

[...] tanto na busca de uma cultura vinculada ao povo, quanto na politização da inteligência e da arte, tudo englobado na luta contra a servidão econômica em relação ao imperialismo (em nosso caso, sobretudo norte-americano), e a favor da incorporação efetiva à vida nacional das populações marginalizadas e espoliadas.

Em Candido, portanto, cultura popular e cultura de massa não são similares; numa está a identificação com o povo; noutra, sua alienação. A questão, no entanto, encobre o fato de a cultura massificada, na sociedade urbana, substituir o repertório popular/folclórico no qual os modernistas haviam localizado os repositórios da autonomia nacional. Foi no gosto do povo que a indústria cultural brasileira demarcou seu campo de atuação.

Para que a cultura popular funcionasse como resistência ao imperialismo capitalista deveria descolar-se dos setores populares? Esta desvinculação foi proposta por Ferreira Gullar (*apud*: FÁVERO, 1983, p. 52) no ensaio “Cultura Popular”. Para tanto, primeiro o poeta precisou ressemantizar o conceito de “cultura popular”. Ao invés de uma

manifestação do povo, pensava-se em uma “cultura a serviço do povo” e dos “interesses efetivos do país”, o que implicava colocar a “responsabilidade social do intelectual”. Deste modo, cultura popular era: a) consciência da realidade brasileira; b) compreensão do analfabetismo; c) luta contra o imperialismo econômico; d) consciência revolucionária. Neste conceito, o artesão não é o agente da cultura popular, porque ela não é um objeto, é um discurso. Assim para ser funcional, concluiu o presidente do CPC, teria que se “apoiar fundamentalmente na classe estudantil e na classe operária, como também nas organizações camponesas”.

Nesse momento, Ferreira Gullar, rompido com a vanguarda, no poema “Agosto 1964”, escrevia:

O ônibus sacoleja. Adeus Rimbaud/relógio de lilases,  
concretismo/neconcretismo, ficções da juventude, adeus/.../Digo adeus à  
ilusão/ mas não à vida/meu reduto e meu reino/do salário injusto/da  
punição injusta/da humilhação, da tortura, do terror/retiramos algo e com  
ele construímos um artefato/um poema/uma bandeira.

Fica claro no poema a ruptura com a vanguarda, uma “ficção de juventude”, e o compromisso do poeta com “a vida”, cuja matéria dolorosa deve se redimir através da poesia. Há um traço comum entre esse poema e “A flor e a náusea” de Drummond. Ambos situam o poeta como um observador atônito diante dos acontecimentos – o golpe de 64 e a 2ª guerra. Em Drummond: “O tempo pobre, o poeta pobre/fundem-se no mesmo impasse”. Ao final, há a visão redentora e otimista da poesia, a flor que fura o asfalto e ódio. Gullar, nos anos 60, irá manter a estrutura poética de vanguarda, mas ideologicamente irá apontar nas formas retóricas da metapoesia concretista uma forma de não participação política e descompromisso com os símbolos da alienação: o mimetismo do estrangeiro, a miséria e o analfabetismo.

Esses temas seriam problematizados por Glauber Rocha (1981, p. 31) no manifesto “Uma eztetyka da fome”, apresentado em 1965, em Gênova, durante a retrospectiva do cinema latino-americano, foi ao mesmo tempo uma síntese brutal e uma com o discurso do CPC do qual Ferreira Gullar era ideólogo. Enquadra a “miséria” como um discurso historicamente consciente, fosse pelo aspecto de “denúncia social” do romance de 30, fosse pelo seu aspecto político no cinema novo.

De Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, [...], personagens sujas, feias, escuras [...].

A exposição da fome, internamente, manchava a imagem do país projetada pelo Estado e pelos filmes comerciais da Vera Cruz/Atlântida – “filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais” - enfim, a imagem convencional de alegria, embalada pela bossa digestiva, constituída em nacionalismo de consumo. Imagem hoje reciclada no sorriso sem dentes do faxineiro na campanha publicitária “O brasileiro não desiste nunca”. Externamente, Glauber apontava, a miséria saciava o saudosismo europeu pelo “primitivismo”, também reciclador da ancestral busca pelo prazer atualmente mapeado pelo turismo sexual.

A ruptura consistia em assumir a miséria como violência revolucionária ao invés de crise de consciência, traduzida no paternalismo e na piedade colonialista, que terminavam por pedir dinheiro aos países desenvolvidos para “construir escolas, sem professor, casas sem dar trabalho, ensinar o ofício sem ensinar o alfabeto” (ROCHA, 1981, p. 32). Glauber

anunciava um cinema em que a precariedade técnica – pobreza também – era elemento de originalidade dentro da cultura internacional, substituindo a pedagogia pela violência estética.

A estética da violência preconizada no manifesto glauberiano encontraria seu correlato na montagem de *O rei da vela*, de Zé Celso, que não só inaugurou o teatro oswaldiano – já que em vida suas peças não foram montadas – como pôs suas idéias em circulação dentro da vanguarda contracultural.

Na peça, originalmente escrita em 1933, Oswald de Andrade narrava o casamento por interesse da falida aristocracia rural – representada pela personagem Heloísa de Lesbos – com a nascente burguesia – representada por Aberlado I, fabricante de vela, explorador ou beneficiário do catolicismo. Heloísa tornava-se amante do representante do capital estrangeiro, Mr. Jones. Logo, encenava-se o destino do país, a aristocracia rural unida à burguesia nacional servindo ao capital estrangeiro. Outro personagem importante é o intelectual Pinote, ex-futurista, escritor profissional, autor de biografias de ilustres, com horror a gente que cheira mal, laçao da burguesia.

No contexto dos anos 60, este conteúdo associava-se fácil à recusa ao imperialismo norte-americano predominante nas propostas do CPC, do Cinema Novo e da música de protesto. A montagem de Zé Celso, segundo Victor Hugo A. Pereira (*apud* . DUARTE e NAVES, 2003, p. 220), tomou o “espírito aglutinante da antropofagia” para conciliar Artaud e Brecht, e ainda de quebra criar uma zona de atrito internacional com o Living Theatre .

Em entrevista à revista *Aparte*, durante a temporada da peça, Zé Celso declarava ter descoberto o poder de subversão da forma e do conteúdo, e anunciava: “Uma arte brasileira violenta vem aí, isto é certo. E Oswald de Andrade é inevitavelmente um dos seus precursores” (*apud*: CALADO, 1997, p. 134). *Rei da vela* foi dedicada a Glauber Rocha.

A trinca Oswald- Zé-Glauber será a principal inspiração para o Tropicalismo impor a “estética da agressão” na música popular. Ao mesmo tempo, através da orientação intelectual dos concretistas, os tropicalistas tensionaram os limites entre a esfera literária e a cultura de massa. O conceito de antropofagia, mal digerido pela cultura literária e pela esquerda socialista, tornou-se uma estratégia cultural para Caetano Veloso não apenas confrontar a canção engajada, mas também para legitimar historicamente a lógica tropicalista. Em entrevista a Augusto de Campos (1993, p. 204), Caetano declarava que Oswald de Andrade lhe proporcionava “argumentos novos para discutir e continuar criando”. Em sua autobiografia, em passagem já rotineira nos estudos sobre o Tropicalismo, revelava que “a idéia de canibalismo cultural” traduzia o que faziam com “Beatles e Jimi Hendrix”, que Gilberto Gil chamava de “música universal” (VELOSO, 1997, p. 248).

Segundo Caetano Veloso, o nome “tropicalismo” fora sugerido pelo empresário Guilherme Araújo, após visitar a instalação de Hélio Oiticica “Tropicália”, exposta no MAM, em 1967. Em texto posterior, Hélio argumentou que, com *Tropicália*, queria “criar o mito da miscigenação”, porque “somos índios, negros e brancos, tudo ao mesmo tempo”. A criação de uma “verdadeira cultura brasileira”, como potência expressiva, dependia de absorção antropofágica da “herança maldita européia e americana” (*apud*, CALADO, 1996, p. 63).

A televisão foi o principal canal de consagração dos tropicalistas junto ao público. Os festivais da tv Record anunciaram as canções emblemáticas do movimento, como “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”. A tv consagrara a Jovem Guarda como fenômeno de

massa, assim como veiculara o “fino da bossa”. A relação com os meios de comunicação não era recalcada como na música engajada, isto é, a eficiência política de uma canção de Geraldo Vandré dependia da força do seu conteúdo em ocultar que ele era um artista contratado pela *Philips records*, sucursal brasileira da imperialista EMI. O meio não podia ser a mensagem.

A relação com a cultura de massa, para Roberto Schwarz (2001, pp. 31-2), transformava o Tropicalismo num problema teórico, atuando numa divisa entre “sensibilidade e oportunismo”, “crítica e integração”, que obscurecia seu “lugar social”. Se para o crítico marxista, a matriz oswaldiana reproduzia os desejos frustrados de plasmar os signos do atraso em visão otimista do país, a filial tropicalista repetia as mesmas limitações, adotando como modelo de modernização a cópia das modas estrangeiras, as quais não superaram pela proposição alegórica arcaico/moderno, antes revelavam uma postura comodista diante da realidade brasileira. Em comparação com a “estética da fome”, os tropicalistas substituíam o “impulso revolucionário”, derivado da distância mantida com o “aparelho ideológico e econômico” da industrial cultural, por uma adesão irônica ao “atraso nacional”:

No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa.

A estética tropicalista, assim como a poética oswaldiana, era aparentemente subversiva em sua ironia e deboche ao tratar os repertórios populares e de vanguarda, fundindo-os numa visão alegórica do país, mas incapaz de propor uma solução para seus problemas centrais, constituindo-se numa “trucagem de linguagem”, retrógrada em relação aos movimentos progressistas, como o método Paulo Freire, em que também estão presentes o arcaico e o moderno.

[...] entretanto, a despeito desta conjunção, nada menos tropicalista do que o método. Por quê? Porque a oposição entre os termos não é insolúvel: pode haver alfabetização. Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo [...] componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se refere a melancolia e o humor deste estilo. (SCHWARZ, 2001, p. 31).

A posição de Schwarz, historicamente, reproduzia a desconfiança, também histórica, em relação ao instrumental da vanguarda servir como lugar de reflexão/transformação da cultura nacional, porque, ao seu ver, é impossível ascender à posição de “exportador” sem superar os sintomas do atraso e da dependência econômica. Como o Tropicalismo se realizava numa esfera internacionalizante, seu diálogo com as “modas internacionais” se dava pela via institucionalizada de uma cultura de consumo. Mas era justamente aqui que a antropofagia atuava, permitindo a operação consciente dos elementos da tradição e da modernidade.

## 2. Poesia e existência

Silviano Santiago (2000), no ensaio “O assassinato de Mallarmé”, questiona quando e por que os poetas dos anos 70 passam a ser interessar pelo discurso antropofágico, ao

mesmo tempo, saltando por cima do referencial concretista. Em relação à poesia engajada do CPC, a nova geração assume os signos “alienados”: o rock’n’roll, o tropicalismo, as drogas. Nesse sentido, o referencial oswaldiano funciona muito mais como uma “atitude”, isto é, trata-se de um projeto poético em que o elemento vivido funciona como resistência ao *establisment*. Nesse sentido, o conteúdo social, que vinha marcando a relação entre estética e política, começa a ser substituído por um conteúdo existencial. Uma das entradas para esse novo caminho é dada por Paulo Leminski:

en la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas

Os poemas curtos de Leminski instantaneamente foram associados aos “poemas-minuto” de Oswald de Andrade. Aliás, em sua apresentação na revista **Invenção**, Décio Pignatari sublinha que o poeta combinava “a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldeano de humor”. Em relação ao poema citado, a escolha pela língua hispânica metaforiza a Revolução Cubana de Fidel e Che Guevara. A dimensão propriamente política é ampliada para o campo existencial.

Poetas como Chacal e Wally Sailormoon têm francamente uma escrita em linha com o experimentalismo de vanguarda, porém vão além do traço estilístico, e também da pedagogia concretista, pois o que lhes interessa são os aspectos confrontativos da poesia. É comum tanto em um quanto o outro às referências à alta cultura e a cultura de massa, o uso de expressões típicas do rock como “baby”, as citações em inglês. Neles notamos um descontentamento com o ideário marxista que vinha animando a poesia brasileira desde os anos 40. A própria assimilação da contracultura já era um indício. Em Wally, lemos:

não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas sofridas por um velho comunista de 70 anos que leva a sério um sonho frustrado de tomada de poder. não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas: gênios se castram por si. velho. comunista. e mentiroso. nada de novo pode surgir daí. e se por um texto bastante ambíguo eu for chamado para depor?

A poética do desbunde busca não só inspiração no cotidiano – sua ligação com a poética modernista – mas também estende a noção de poesia para o comportamento. A poesia, paulatinamente, vai deixando de ser lugar de reflexão das causas sociais, no qual buscava sua legitimidade política, para tornar-se registro de experiências. Podemos perceber esse aspecto, com toda sua força, nos escritos de Ana Cristina César: “O tempo fecha/Sou fiel aos acontecimentos biográficos/Mais do que fiel, oh, tão presa!”.

Ana Cristina radicaliza o aspecto confessional, algo impensável para o poeta engajado, cujos sentimentos, e a própria vida, se calam diante de sua missão de iluminar as massas. Um poema como “Simulacro de uma solidão”, escrito em forma de diário, mas cujo título, espertamente, ironiza o aspecto de “verdade”, se apresentava como uma inovação, e hoje parece uma tendência. Se há algo na poesia de Wally, Torquato, Chacal e Ana Cristina que soa diferente da tradição modernista, e da geração dos 50/60, é a afirmação sem culpa de suas individualidades.

O projeto de uma arte política sem ou com consciência estética, desde ou antes do Modernismo, foi pensado como um movimento coletivo. Os problemas com os quais se defrontavam Mário, Oswald, Drummond, eram questões coletivas. Ou problema de todos. Macro-política no final das contas. Com a geração de 70, por mais que seja pensada como



um movimento coletivo, cresce uma tendência ao individualismo, motivada por uma desconfiança em relação aos projetos coletivos. Uma geração louca por soluções individuais e marcada por mortes e suicídios.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CALADO, Carlos. **Tropicália** – a história de uma revolução musical. São Paulo: ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CANDIDO, ANTONIO. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza CAMBRAIA (orgs). **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade** – a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu** – uma autobiográfica precoce. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GULLAR, Ferreira. **Dentro da noite veloz/poema sujo**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Cultura popular** In: FÁVERO, Osmar (org). **Cultura popular e educação popular** – memórias dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LEMINSKI, Paulo. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 2001.
- MARTINS, Wilson. **O modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1965.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.