

2

Nacionalismo Crítico e os Fundamentos de uma Poesia de Vanguarda

O problema da poesia *participante* – seus fundamentos, diretrizes, percursos e condições de efetivação almejadas pelas vertentes vanguardistas que emergiram no Brasil de meados dos anos 50, particularmente o grupo *Noigandres* de poesia concreta e a revista *Tendência* – está no centro do debate entre Décio Pignatari e Affonso Ávila ocorrido durante o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária em Assis, interior de São Paulo, em julho de 1961. Na ocasião, Pignatari apresenta seu relatório *A situação atual da poesia no Brasil*, seguido do parecer de Ávila. Além dos dois poetas, intervêm no debate outros críticos e poetas, tais como Affonso Romano de Sant’Anna, Roberto Schwarz, Augusto de Campos, Benedito Nunes e Anatol Rosenfeld.

No *relatório-manifesto*, Pignatari buscava traçar um panorama histórico da “crise da poesia”, que pudesse contribuir para o esclarecimento da situação decisiva, na qual se encontrava a poesia concreta – a melhor poesia que se fazia no Brasil naquele momento, segundo seu entendimento.¹ A dita crise da poesia, esclarecia logo de início, “em qualquer dos aspectos que se a tome corresponde isomorficamente – e simplesmente – à crise do verso”. Esta, seria uma parcela da crise mais vasta provocada pela revolução industrial (econômica, social e ideológica), que havia se manifestado e permanecia se manifestando em todos setores artísticos. Seria ingênuo pensar, adverte, que o advento do mundo burguês e industrial e todo o conjunto de transformações arrastadas consigo, como o

¹ Décio Pignatari, “Situação atual da poesia no Brasil”, in: *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, Assis (24-30 de julho de 1961), FFCL, 1963, p. 374. Affonso Romano de Sant’Anna chama atenção para o aspecto “panfletário” do ensaio no comentário imediato à apresentação: “faz afirmações que se antepõem às realizações, tece conjecturas sobre o campo de possíveis realidades, enquanto relatório, realmente, seria apenas o balanço das realizações”. Cf.: “Considerações ao relatório de Décio Pignatari”, *op. cit.*, 1963, p. 397. Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate corroborariam com essa avaliação julgando que o relatório tratava-se de um verdadeiro manifesto. Cf.: *Tendência: poesia y crítica en situación*, Belo Horizonte, Revista Tendência, 1965, p. 29.

avanço da ciência e da técnica e a conscientização da luta de classes deixassem intactos “por verdade superior e supra ou a-histórica, o verso e/ou a poesia, e a arte, e os seus conteúdos herdados”.²

Pignatari sustenta que na poesia contemporânea, toda vez que se colocou a preocupação com a autenticidade do fazer poético face à crise que lhe dissolvia, emergiram dilemas conteudístico-formais. Respeitadas as condições históricas de cada momento, tais questões levaram Mallarmé ao seu *Lance de Dados* (1897), Carlos Drummond de Andrade à tensão poesia participante/não participante de *A rosa do povo* (1945), bem como João Cabral de Melo Neto ao primeiro passo na direção da poesia de conteúdo-construção em *Psicologia da composição* (1947). No caso dos dois últimos, Pignatari realiza exame de seus experimentos poéticos à luz da tensão fracasso-êxito decorrente do conceito sartreano de *engajamento* na poesia, preparando, assim, sua tese do salto da “poesia onça”. Esta era a forma singular com que Décio Pignatari se reportava à poesia concreta. Segundo ele, a poesia concreta trazia na própria pele as suas pegadas. “Nela se reconhece o processo heurístico e fenomenológico da poesia-descoberta, da poesia-invenção, que vai dizendo a sua descoberta na medida mesma em que a faz.”³

Já para Sartre, a poesia teria como característica elementar mais *representar* do que expressar significado.⁴ Dentro da divisão proposta pelo filósofo existencialista, a poesia estaria ao lado da música, da pintura e da escultura como *arte não significante*, ao contrário, a prosa se constituiria como *arte significante*. Nesse sentido, embora prosa e poesia estejam conectadas à linguagem impõe-se à poesia a dificuldade do engajamento, tal como ocorrido na prosa, pois antes de tudo, o poeta ambiciona a beleza da composição das palavras e não a comunicação. O poeta não se serve da palavra como “*signo* de um aspecto do mundo, vê nela a *imagem* de um desses aspectos”.⁵ O seu engajamento, *grosso modo*, reveste-se de uma intencionalidade formal. Por outro lado, o engajamento do prosador o projeta para fora da língua fazendo com que ele maneje a realidade do mundo em texto, em linguagem crítica acerca do estado de coisas com o qual se defronta. Assim, a prosa é sempre significante, pois visa à comunicação

² Décio Pignatari, *op. cit.*, 1963, p. 372.

³ *Ibidem*, p. 374.

⁴ Jean Paul Sartre, *Que é a literatura?* 3ª ed., São Paulo, Ática, 2004, p. 15. (Publicado originalmente em 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*)

⁵ *Ibidem*, p. 14.

fazendo uso utilitário das palavras no discurso. É a condição de linguagem-signo que conecta a prosa completamente ao engajamento.⁶

O problema da poesia *participante* na situação brasileira de começo dos anos 1960 estava em aberto. A leitura sartreana sobre engajamento mostrava as especificidades da poesia (contemporânea) em relação à prosa. Com isso, Décio Pignatari trazia Sartre, de certa maneira, para o lado do programa experimental da poesia concreta. Procurava justificar o percurso dos poetas concretos até aquele ponto, no qual tentavam manter distância do *êxito* prosaico do poema em verso.⁷ Por essa via, adotavam um modo específico de engajamento, o compromisso com a investigação formal da linguagem. Pignatari buscava, assim, se armar contra as críticas de que o concretismo se alienaria da realidade brasileira, portanto da experiência participante, como avaliaria Affonso Ávila na sequência da apresentação do relatório. Na perspectiva do poeta paulista, a poesia concreta se constituiria como uma primeira etapa técnica de uma síntese dialética que se concretizaria com o salto “conteudístico-semântico-participante” demandado pela situação presente.

A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás, para o êxito do verso? Ou conseguirá levantar a maldição sartreana, o suficiente, pelo menos, para prenunciar o fim da ‘poesia contemporânea’ (e este pode ser o grande desafio ao seu poder de invenção)? A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando – e quem – não se sabe. Nem se será percebido, numa sociedade onde a poesia, sobre ser gratuita, é clandestina. De qualquer forma, é preciso jogar os dados novamente. O projeto é coletivo também no tempo.⁸

A questão subjacente era: como seria possível a poesia concreta se manter radical na divisão de águas entre poesia e prosa – ou, melhor dizendo, poema em verso (prosaico) e poema concreto –, mas superando a maldição sartreana, que recaía sobre o poeta engajado? Impondo esse esquema, por exemplo, na análise de Drummond, Pignatari demonstra que esse conflito pulsava de diversas formas na

⁶ “O prosador, porque nomeia, age: sua prosa é ação, é uma certa atividade; nomeando um objeto, uma parte do mundo, não o refletimos simplesmente, nós o alteramos, isto é, nós agimos. Portanto, desvelar uma situação é também construí-la. Daí simplesmente porque a prosa não é neutra, nem pura contemplação: as palavras são ‘pistolas carregadas’; quando fala, o prosador atira. [...] Sartre observa ao prosador: desde que escreves, já estás engajado.” Thana Mara de Souza, *Sartre e a literatura engajada*, São Paulo, Edusp, 2008, p. 14.

⁷ A noção de *êxito* prosaico – dentro do esquema sartreano fracasso x êxito na poesia, do qual os concretos se utilizam para contrapor a poesia prosaica (poema em verso) à poesia concreta –, aponta para a aquisição de um caráter discursivo da poesia. Já o *fracasso* em poesia indicava a preservação do seu caráter não-discursivo, portanto, autêntico do fazer poético.

⁸ Décio Pignatari, *op. cit.*, 1963, p. 388.

alteração do “índice” participante do poeta. Quando o índice participante era crescente, crescia a prosa, aumentava o êxito e a vontade de ação se voltava para o presente. Quando o *animus* participante do poeta era decrescente, a prosa regredia, se exibia o fracasso e a contemplação fitava o eterno (enraizado no passado).⁹ Para ser autêntica (ou seja, preservar a forma de comunicação não-discursiva), a poesia estaria destinada ao *fracasso*. Como afirma Sartre “o poeta autêntico escolhe perder a ponto de morrer para ganhar”.¹⁰ Essa ideia de fracasso, portanto, representava a função social do poeta contemporâneo. Alcançar o *êxito* dentro do conceito sartreano de poesia engajada seria passar da margem não-discursiva para a margem discursiva, logo, prosaica. No plano traçado por Pignatari, o salto “conteudístico-semântico-participante” representaria a radicalidade do “poema-produto”, pensado dentro dos preceitos das novas técnicas de composição poética desenvolvidas pelos concretos. Uma poesia não prosaica, contra a poesia de expressão e subjetiva. Ao mesmo tempo, uma poesia aberta para a experiência participante e conteudística, conforme pregava o grupo de *Tendência*.¹¹

No parecer de Affonso Ávila sobre *Situação atual da poesia no Brasil*, embora reconheça a seriedade da contribuição, no seu conceito, corajosa e honesta, procura dar relevo à linha de evolução do processo poético brasileiro impressa no texto. Segundo ele, Pignatari traçava uma linha arbitrária, de validade discutível, porque seu raciocínio crítico se construía sobre equívocos que não o conduziram para uma conclusão feliz e convincente. A primeira objeção feita se refere ao ponto de vista adotado. Considerava-o unilateral, excessivamente dogmático. Faltava uma visão de conjunto mais extensa, que abarcasse o panorama poético nacional na sua totalidade e complexidade. Ávila explica que, ao se fiar no rigor doutrinário da poesia concreta, Pignatari perdia esse olhar horizontal, que comportaria um leque maior de indecisões e contrastes definidores daquele instante de crise. Outros, além dos concretos, encaravam aquela “fase de transição, o nebuloso mundo de experiências e pesquisas” para o qual ainda não

⁹ Décio Pignatari, *op. cit.*, 1963, p. 381.

¹⁰ Jean Paul Sartre, *op. cit.*, 2004, p. 32.

¹¹ A questão da natureza da experiência participante na poesia brasileira estará no centro do debate de *Tendência 4*, em 1962. Do lado de uma expressão comprometida com o que se convencionou chamar aspecto conteudístico, ou temático, na poesia participante encontram-se os textos de Fábio Lucas, Rui Mourão e Laís Corrêa de Araújo. Já nos textos de Haroldo de Campos e José Lino Grünewald, forma-se uma linha de defesa da experiência participante enquanto renovação técnica da criação poética.

estava aberta “a clareira vivificadora da criação”.¹² Em resumo, Ávila preparava terreno para o argumento subsequente, no qual acusava Pignatari de negligenciar a contribuição do grupo da revista *Tendência* que, desde seu primeiro número em 1957, propugnava o comprometimento do artista com a desmistificação da realidade nacional como uma via autêntica de renovação da literatura no Brasil. Talvez, por isso, sublinharia o poeta mineiro, passavam despercebidos do relator certos experimentos poéticos de ascendência participante desenvolvidos por ele em *Carta do solo*, publicada logo no início de 1961.¹³

Quanto aos apontamentos de Affonso Ávila sobre a linha arbitrária adotada por Pignatari na investigação da poesia brasileira, o poeta paulista se defende lembrando da ressalva feita por ele no início do relatório de que “iria se ater ao ponto em que seus olhos vissem mais claro, o que não impediria que as outras ramificações desse setor permanecessem em órbita, ainda que fora de foco”.¹⁴ A restrição de foco a que se refere – Drummond, Cabral e poetas concretos – se justificaria, a seu ver, não por dogmatismo, mas para tentar fazer emergir o problema do conflito fracasso-êxito, poesia-prosa no campo da poesia participante. Logo, não seria um levantamento exaustivo de toda a poesia participante, mas do problema em si da sua construção. Admitia a omissão em seu relatório da contribuição do grupo mineiro de *Tendência* à poesia “engagée”. Mas discordava da provocação feita por Ávila de que caberia aos concretistas uma confissão de erro de perspectiva, somente corrigido naquele instante, com a introdução do problema da participação.

Já em seu parecer, Ávila afirma:

Décio Pignatari, para reparar o erro de perspectiva do concretismo, a alienação de que só agora procura redimir-se, utiliza o exemplo da experiência participante de Carlos Drummond de Andrade e do verso engajado de João Cabral de Melo Neto para preparar o que ele chama ‘o pulo da onça’. Ora, sabemos todos nós que o concretismo, do qual publicamente

¹² Affonso Ávila, “Considerações sobre o Relatório de Décio Pignatari”, in: *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, Assis (24-30 de julho de 1961), FFCL, 1963, p. 395.

¹³ Publicado em janeiro de 1961, pela Imprensa Oficial de Minas Gerais para a revista *Tendência*, *Carta do solo* teve tiragem de mil exemplares, fora de comércio. O livro se divide entre os poemas de *Carta do solo*, representativos da fase dita *referencial* (com os painéis “Carta do solo”, “Morte em Efigie”, “Bezerro de ferro e sinal”, “Os anciãos” e “Os Híbridos”) e *Outra Poesia* (“O boi e o presidente”, “As viúvas de Caragoatá”, “Os negros de Itaverava”, “Concílio dos plantadores de café” e “Glosa da primavera”). Ver nos anexos, capa do livro e dedicatória a Haroldo de Campos – figura 6.

¹⁴ Décio Pignatari, “Resposta às considerações de Affonso Ávila”, *op. cit.*, 1963, p. 396.

reconhecemos a procedência de muitas das formulações críticas, encaradas é claro no plano da pesquisa em torno da linguagem poética, jamais se preocupou com o valor conteudístico da poesia, com a criação-**situação** no tempo e na realidade brasileira. Não seremos nós, propugnadores de uma expressão literária nacional autônoma e portanto participante, que iremos subestimar a importância dos novos propósitos do grupo concreto de São Paulo.¹⁵

Como se pode perceber nesse trecho, Ávila deixa entrever as diferenças entre os grupos vanguardistas mineiro e paulista. Os concretos, admite, vinham se destacando no campo da pesquisa em torno da linguagem poética. Avançavam, sobretudo, nos experimentos em torno da dimensão visual do poema aliada à “responsabilidade histórica e estética para com o progresso da língua, no sentido de sua clarificação”.¹⁶ Contudo, não se dedicavam com igual comprometimento ao aspecto conteudístico, assentado numa crítica estética da realidade nacional, preocupação declarada do grupo de intelectuais da revista *Tendência*.

Independente da diversidade de posturas, ambas as vertentes da poesia brasileira daquele período enxergavam em João Cabral de Melo Neto um ponto de partida para a renovação criadora. Affonso Ávila sublinha isso ao afirmar que todos eles, poetas surgidos depois de Cabral, trabalhavam com olhos voltados para a investigação da linguagem poética nacional em um simultâneo “jogo de dados”.¹⁷ Cada um dos grupos respondia, parcialmente, ao problema da relação poeta e leitor levantado pelo mestre pernambucano em *Da função moderna da poesia*, ensaio apresentado no Congresso Internacional de Escritores, realizado em 1954, por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Segundo Cabral, por um lado, a inovação da poesia contemporânea só se efetivaria com o aproveitamento dos meios de comunicação de massa, capazes de tornar o poema mais funcional; por outro, haveria a necessidade de adequação da matéria poética ao interesse e às condições da existência do leitor moderno, por isso, com abertura para a apreensão da realidade em sua dinâmica contraditória.¹⁸

¹⁵ Affonso Ávila, *op. cit.*, 1963, p. 395, grifo do original.

¹⁶ Benedito Nunes, “Trinta anos depois”, in: *A chave do poético*, São Paulo, Cia das Letras, 2009, p.182.

¹⁷ Affonso Ávila, *op. cit.*, 1963, p.396.

¹⁸ João Cabral de Melo Neto, “Da função moderna da poesia”, in: Benedito Nunes (org.) *João Cabral de Melo Neto* (nota bibliográfica, introdução crítica, antologia, bibliografia), Coleção Poetas Modernos do Brasil, (coord.) Affonso Ávila, 2º ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1974, p. 196-201.

Enquanto o primeiro aspecto da tese cabralina coincidia com o concretismo, não restavam dúvidas de que o braço poético de *Tendência* vinha avançando sobre o segundo. Ávila salienta que era preciso reconhecer “a modesta contribuição da experiência participante do grupo [...], o qual não tenta o ‘pulo da onça’, porquanto há muito nos engajamos na responsabilidade social e humana do artista, para usarmos uma expressão de Décio Pignatari”.¹⁹ Procurava deixar claro que levantava tal questão, porque acreditava que qualquer esforço no sentido de uma poética “conteúdo-construção” deveria passar por uma conjugação das linhas programáticas dos dois grupos de vanguarda.

Outro elemento que chama atenção no comentário de Affonso Ávila é a reivindicação para os propósitos de *Tendência* da concepção dialética de *projeto* desenvolvida por Sartre em *Questão de Método* (1957). Décio Pignatari cita trecho em que Sartre denomina o que seja projeto e Ávila retoma-o na construção de seu argumento de que o propósito de *Tendência* dialogava com aquela concepção.

[...] a conduta mais rudimentar deve ser determinada ao mesmo tempo em relação aos fatores reais e presentes que a condicionam e em relação a certo objeto a vir, que ela tenta fazer nascer. [...] Simultaneamente fuga e salto para a frente, recusa e realização, o projeto retém e revela a realidade superada, recusada pelo movimento mesmo que a supera: assim, o conhecimento é um momento da *práxis*, mesmo da mais rudimentar.²⁰

Na avaliação de Ávila, os textos de crítica de Fábio Lucas e Rui Mourão, bem como as polêmicas em que haviam se envolvido, já indicavam uma coerência com aquela noção, também reivindicada por Pignatari. A fim de reforçar a posição de *Tendência* como projeto intelectual situado, participante, Ávila julgava pertinente revelar que mantendo contato com Sartre durante sua passagem por Belo Horizonte no ano anterior, o filósofo francês havia considerado legítimos os postulados da revista. Em complemento, dizia não saber qual o conceito de Sartre sobre a poesia concreta. Como se percebe, havia uma disputa teórica e prática entre as duas vertentes de poesia de vanguarda em torno do conceito de projeto, correlato ao de engajamento. Mas esse conflito conservava, antes de tudo, uma voz comum geracional, cuja perspectiva de mundo era transformadora.

¹⁹ Affonso Ávila, *op. cit.*, 1963, p. 395.

²⁰ Jean Paul Sartre, *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de Método*, (Os Pensadores), 3ª ed., São Paulo, Nova Cultura, 1987, p. 152.

Benedito Nunes explica que a ascendência da palavra projeto entre os poetas e críticos daquela geração de vanguarda era o resultado de um imperativo utópico entre eles. A criação poética era afetada pela urgência de futuro, pela necessidade de descoberta de novas soluções condizentes com as experiências presentes inspiradoras de um despertar revolucionário.²¹ No âmbito político, por exemplo, a Revolução Cubana (1959) simbolizava a esperança de libertação do jugo imperialista. No campo social, a reforma agrária era vista como indispensável para a superação da desigualdade de classes no Brasil, estruturalmente assentada no latifúndio. Na esfera intelectual, além do impacto, já destacado, do existencialismo sartreano, o marxismo e a fenomenologia vinham contribuindo para a renovação das linhas teóricas do pensamento social brasileiro, com destaque para a sociologia de Alberto Guerreiro Ramos e a filosofia política de Álvaro Vieira Pinto, ambos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A realidade brasileira era tomada como objeto de inquirição com a finalidade de fazer surgir um pensamento essencialmente nacional, autônomo e crítico, *pari passo* à fase de transição econômica industrial do país, classificada como desenvolvimentista. Por fim, no campo da estética a máxima de Maiakóvski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” orientava o programa concretista contra a poesia em verso.²²

Desse modo, os dois grupos vanguardistas buscavam responder às pressões do tempo. A disposição participante de que tanto tratavam encontrava-se intimamente relacionada à tomada de consciência do ser no mundo. Benedito Nunes esclarece que, no caso do poeta, sua responsabilidade ética e estética perante a linguagem o impulsiona para um “jogo extremamente sério” de desencobrimento e revelação da realidade, no caso, a realidade nacional na qual se situava.²³

²¹ Benedito Nunes, *op. cit.*, 2009, p. 178.

²² No caso da poesia concreta, o seu *Plano Piloto* (publicado originalmente em 1958 em *Noigandres 4*) ganha um *post-scriptum* em 1961, com a frase do poeta russo, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Silviano Santiago lembra que era sintomático da “onda populista”, que invadiu o panorama político-cultural brasileiro no início da década de 60, o passar em revista dos diversos programas estéticos, impactando, assim, na criação de novas alianças (caso do diálogo *Tendência-concretismo*) e em ferozes inimizades, caso do rompimento dos concretos com Mário Chamie e Cassiano Ricardo e a poesia Práxis. Cf.: Silviano Santiago, “Paulistas e Mineiros”, *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 183-184. Ver também: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano-piloto para poesia concreta”, *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2006, p. 215-218.

²³ Benedito Nunes, *op. cit.*, 2009, p. 183.

Para nós, a arte só poderia ganhar alcance social e político quando fosse arte engajada, fruto do compromisso dos criadores, reafirmação de sua liberdade, resultado de uma escolha a partir da situação que os enraizava num mundo, numa sociedade, num país.²⁴

O encontro de Assis é considerado o início do diálogo *Tendência-concretismo*. Dali em diante, destaca Affonso Ávila, passava-se da fase de uma amizade implícita, desde a década de 50, quando paulistas e mineiros trocavam os primeiros livros publicados, para uma fase de efetivo intercâmbio intelectual. Na sequência daquele evento, Décio Pignatari e Haroldo de Campos visitariam Minas Gerais, onde travariam contato com Rui Mourão e Fábio Lucas, tal como “descobririam o barroco mineiro”. Além disso, começaria uma “ruidosa troca de cartas-debates” e publicação de artigos na imprensa literária, que alimentaria a projeção nacional daquele diálogo. No âmbito das revistas que coordenavam, destacariam-se os artigos “A poesia concreta e a realidade nacional” de Haroldo de Campos, no número 4 de *Tendência*, e “Carta do Solo – poesia referencial” de Ávila, no número 2 de *Invenção*, ambos de 1962. Por fim, o acordo em torno de uma “Frente única nacional de vanguarda participante” seria selado na *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda* em 1963.²⁵

Traçado esse panorama comum geracional das duas vertentes de poesia de vanguarda passamos agora, a nos dedicar mais detidamente à experiência de Affonso Ávila junto a *Tendência*, entre 1957 e 1962. Buscamos sublinhar a importância do pensamento isebiano, particularmente de Álvaro Vieira Pinto, na construção da noção de *nacionalismo crítico* como linha mestra de compreensão do fenômeno literário no Brasil. Nessa fase, Affonso Ávila publicou na revista alguns poemas de *Carta do Solo* (1957-1960) e *Carta sobre a usura* (1961-1962), depois reunidos no *Código de Minas & Poesia Anterior* (1969). Como pretendemos demonstrar na análise dos poemas dessa fase é notável a evolução crítico-criativa da sua poética da história. Ao longo desse percurso, como ele mesmo avaliaria, move-se da predominância temática “para uma dicção ao mesmo tempo de radicalização de pesquisa e de denúncia ou desvelamento

²⁴ Benedito Nunes, *op. cit.*, 2009, p. 179.

²⁵ Affonso Ávila, “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, in: *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 15.

semântico” otimizando “o caminho de consciência crítica diante da linguagem, mas igualmente da realidade do poeta”.²⁶

2.1. *Tendência*: compromisso com o futuro da literatura nacional

Tendência lançou quatro números num espaço de seis anos. O primeiro, publicado em agosto de 1957, trazia um editorial, no qual os colaboradores demarcavam a orientação da revista, que compunha-se entre os ensaios críticos *Conceito de literatura nacional* de Fábio Lucas, *Três problemas de ficção nacional*, de Rui Mourão, e *Duas Águas*, de Fritz Teixeira de Salles, além dos poemas *Concílio dos plantadores de café*, de Affonso Ávila, e *Na beira do Cuiabá*, de José Lobo. Ao final do número, na seção “Depoimentos” coletavam-se pequenos comentários de outros críticos sobre obras de ficção e de poesia publicadas em cadernos de cultura de jornais da época. Já na seção “Registro de livros”, apresentavam resenhas mais longas de livros recentemente publicados.

A revista, composta por editorial, ensaios teóricos, poemas e resenhas de livros foi mantido nos números seguintes. Mas algumas novidades foram sendo incluídas no decorrer das edições como por exemplo, a seção “Tendência em debate” (presente no número 2, de 1958, e no número 4, de 1962). Esta trazia as referências e comentários sobre *Tendência* veiculados pela imprensa. No número 3, de 1960, dois textos de ficção foram publicados, *Capítulo de romance*, trecho do romance *Curral dos Crucificados* de Rui Mourão e *A lenta jornada do medo* de Gaspar Garreto, sem indicação se faria parte de um romance ou se era um conto. Já no número 4, em função do diálogo *Tendência-Concretismo* uma longa seção trazia a transcrição de artigos de imprensa e de excertos de correspondências trocadas entre os membros dos dois grupos.²⁷

Affonso Ávila sublinha que, na segunda metade dos anos 50, quando a revista *Tendência* foi criada, aquele grupo de jovens críticos e poetas, não muito diferente do conjunto da “inteligência nacional”, estava em alerta às transformações da consciência brasileira. Vivenciavam a implementação de um projeto de modernização estrutural do país de caráter político, econômico, social e

²⁶ Affonso Ávila, “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, *op. cit.*, 1993, p. 12-13.

²⁷ Para mais detalhes sobre o formato da revista e seus colaboradores conferir: Nilze Paganini, *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*, Belo Horizonte, PUC-Minas, Tese de doutorado, 2008. Veja nos anexo as capas dos quatro números de *Tendência*, figuras 3, 4, 5 e 6.

cultural.²⁸ Ao mesmo tempo, assistiam ao surgimento de novos paradigmas do pensamento nacional, que motivava-os a assumir uma posição crítica diante do turbilhão de mudanças.²⁹ Rui Mourão acrescenta que acometidos por ideias nacionalistas, os setores intelectuais “entregavam-se à tarefa do estabelecimento das linhas de um pensamento unitário, abrangente e criador, que viesse impor racionalidade a tudo o que acontecia na base da sociedade”.³⁰ No centro dessas discussões situavam-se dois expoentes do recém criado Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB): Álvaro Vieira Pinto, com sua análise fenomenológica da consciência ingênua em contraste com o modo de pensar crítico; e Alberto Guerreiro Ramos, com o conceito de redução sociológica, procedimento crítico-assimilativo da experiência estrangeira mediatizada pelos interesses de uma autêntica sociologia nacional.³¹

Cerca de um ano antes do surgimento de *Tendência*, em 14 de maio de 1956, por ocasião da aula inaugural do curso regular do ISEB, Álvaro Vieira Pinto expôs em *Ideologia e consciência nacional* os objetivos da criação daquele instituto, “estabelecendo os fundamentos teóricos, filosóficos e democráticos que orientavam a empresa intelectual de compreensão da realidade brasileira”.³²

O filósofo apresentava uma síntese preliminar sobre a correlação do processo histórico de desenvolvimento nacional e as condições para o surgimento de uma consciência autêntica no Brasil. Para Vieira Pinto, a comunidade brasileira alcançava naquela segunda metade de século XX condições inéditas e peculiares para o florescimento do pensamento teórico (a filosofia) sobre a realidade nacional. Embora reconhecesse no passado a existência de intelectuais, artistas e políticos perspicazes e devotados ao entendimento do “nosso ser nacional”,

²⁸ Sobre o panorama político, social, econômico e cultural da época, tal como o impacto do ISEB no meio intelectual ver: Santuza C. Naves, “Os novos experimentos culturais nos anos 1940/1950: propostas de democratização da arte no Brasil”, in: J. Ferreira e L. Delgado (Org.), *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*, (O Brasil republicano; v. 3), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011; Hélio Jaguaribe, “O ISEB e a retomada do desenvolvimento Nacional”, in: A. C. Gomes (Org.), *Minas e os Fundamentos do Brasil Moderno*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005; Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1986.

²⁹ Affonso Ávila, “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, *op. cit.*, 1993, p. 10.

³⁰ Rui Mourão, *Tendência e concretismo*, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 17, nº 33, 2º sem. 2013, p. 246.

³¹ Guerreiro Ramos, *A redução sociológica*, (1958), 3ª ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996. Ver também, nessa mesma edição, o apêndice II, texto de Benedito Nunes, “Considerações sobre a Redução Sociológica”, p. 189-200.

³² Norma Côrtes, *Esperança e democracia: as ideias de Álvaro Vieira Pinto*, Belo Horizonte, Editora UFMG, Rio de Janeiro, IUPERJ, 2003, p. 319.

entendia que esses careciam da aparelhagem conceitual indispensável para a superação das limitações de suas visões, condicionadas, em grande medida, pela dependência externa em que se processou a evolução social do país.

Vieira Pinto entende que a insuficiência de infraestrutura material obliterava a aspiração ao pensamento autônomo no país. O vício da inautenticidade, fenômeno típico e específico do *status* colonial, como sublinha, se manifestava quando “entregues ao ponto de vista alheio regulávamos o juízo sobre nós mesmos pelo modo de pensar alheio”.³³ Mas isso, começava a mudar naquele momento. O progresso econômico, os conhecimentos científicos e avanços técnicos em curso corroboravam a sistematização de um conhecimento objetivo do processo de desenvolvimento nacional no âmbito da teoria. Nesse sentido, somente a compreensão filosófica proporcionava à comunidade nacional as condições de interpretação de sua realidade. Ela criava os instrumentos teóricos e as categorias fundamentais por meio das quais se poderia abarcar objetivamente “o problema da existência de determinada comunidade social e o significado do ser do homem naquela situação”.³⁴ Mais precisamente:

A consciência brasileira, em virtude do ponto a que chegou o processo do desenvolvimento material da nação, alcançou aquele grau de clareza que começa a permitir-nos a percepção exata do nosso ser. Ora, observar a transmutação da consciência inautêntica em autêntica, é dizer que ela consiste na substituição de um complexo categorial, aquele que caracteriza o estágio do semicolonialismo, por nova estrutura de ideias, de acordo com as quais se inicia a reinterpretação do Brasil. O reconhecimento dessa metamorfose confirma a natureza de “processo” que atribuímos ao desenvolvimento nacional.³⁵

Para o filósofo isebiano o processo de desalienação da consciência era representativo do momento histórico de transformação da comunidade nacional em sujeito de fato da sua própria história. “É a aurora da nova fase histórica, a descoberta pelo país do seu verdadeiro ser [...] cada vez mais se vai impondo a configuração de sujeito nacional no lugar da de objeto colonial”.³⁶ Vieira Pinto estava preocupado em estabelecer os nexos entre a conjuntura transformadora da realidade socioeconômica do país e um projeto de constituição de uma consciência ideologicamente preparada para dar sustentação ao processo de

³³ Álvaro Vieira Pinto, *Ideologia e consciência nacional*, (1956), 3ª ed., Rio de Janeiro, ISEB, 1959, p. 26.

³⁴ *Ibidem*, p. 13.

³⁵ *Ibidem*, p. 28.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

desenvolvimento. Por isso, uma das teses fundamentais do autor era: “sem ideologia do desenvolvimento não há desenvolvimento nacional”.³⁷

Nessa proposta, cabe sublinhar que as ideias, ou a cultura num sentido mais amplo, desempenhavam um papel fundamental no processo de mudança da realidade. Nesse sentido, pensamento (consciência crítica) e realidade (mundo envolvente no qual se manifesta a prática social e política) não se encontram em relação de oposição, mas numa relação dinâmica de interdependência.³⁸ O caminho para a superação do subdesenvolvimento nacional, portanto, induzia determinadas exigências intelectuais, dentre elas a de que “a ideia do desenvolvimento se tornasse ideologia das massas, um projeto social comum de uma pluralidade de homens igualmente interessados no futuro da nação.”³⁹

Álvaro Vieira Pinto procurava atribuir uma orientação democrática ao projeto em construção. Assim, não subordinava-o aos ditames de uma elite esclarecida ou dependente da direção política de um líder. Creditava o sucesso e velocidade de implementação desse projeto quando sustentado socialmente na consciência das camadas populares. Para Vieira Pinto, a ideologia do desenvolvimento apenas encontraria condições para se expandir e se tornar preponderante na sociedade, quando o sentimento popular reagisse de forma nova e original (leia-se, com consciência crítica) aos problemas da realidade nacional.⁴⁰

Em *Consciência e realidade nacional* (1960), seu trabalho de maior fôlego, o sentido coletivo dessa empreitada voltaria a ser explorado. Nessa obra, como observa Norma Côrtes, o vínculo de união entre consciência e realidade, o problema da intencionalidade como estrutura desse vínculo entre as ideias e o real, ganhou um tratamento conceitual e teórico, tal como a partir do registro da vida política. Neste caso, “descrevendo o caminho que vai do projeto, a ideologia do desenvolvimento, até a ação propriamente dita”.⁴¹

Como se pode perceber, dentro do sistema teórico elaborado por Vieira Pinto os conceitos de *desenvolvimento* e de *ideologia* revestem-se de um caráter positivo. Quanto ao primeiro, observa que ele não se confundia com o simples desenrolar dos acontecimentos diários da comunidade, mas como projeto total e

³⁷ Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1959, p. 29.

³⁸ Norma Côrtes, *op. cit.*, 2003, p. 103-106.

³⁹ *Ibidem*, p. 180.

⁴⁰ Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1959, p. 39.

⁴¹ Norma Côrtes, *op. cit.*, 2003, p. 180-181.

deliberado do agrupamento social de transformar suas condições de existência visando padrões mais altos de bem estar humano.

A sustentação do desenvolvimento, segundo o filósofo, dependia de um suporte de clarificação dos condicionamentos históricos do novo processo social, de modo que interferisse nas formas de representação subjetivas da comunidade denunciando como prejudiciais ao projeto de ascensão nacional aquelas formas primárias de consciência (leia-se mentalidade ingênua, ou inautêntica). O processo de desenvolvimento nacional existiria, portanto, em função da consciência que a nação tivesse de si mesma.⁴² Nas palavras do autor: “A consciência do desenvolvimento é num só ato representação da realidade e origem de transformações. Estas duas faces são inseparáveis. Só a partir da compreensão da sua unidade será possível construir a teoria do desenvolvimento nacional.”⁴³

É nesse sentido de construção de uma teoria do desenvolvimento nacional para os países subdesenvolvidos que a *ideologia* “se apresenta como *ser* em função do *querer ser*”. Dentro dessa lógica, a ideologia não representaria uma fidelidade moral a um sistema de ideias abstratas, tampouco se constituiria como falsa consciência. Ela tinha o sentido de “eficácia social” e transformava-se em fator determinante para o desenvolvimento nacional, pois não haveria projeto sem ideologia, nem processo de desenvolvimento sem projeto.⁴⁴ O filósofo sublinhava que a consciência somente se constituiria em fator de desenvolvimento “se, de algum modo, deixar de ser simples representação para tornar-se projeto e origem de ação ou, ainda, se de especulativa converter-se em ideológica”.⁴⁵

Nessas condições, a base da criação ideológica reivindicada por Vieira Pinto não residiria no antagonismo de classes, como ocorreria nos países centrais do sistema capitalista, mas sim na *nação*. O subdesenvolvimento era, portanto, a contradição principal no curso da história de países como o Brasil. Sua superação passava por enfrentar o comportamento imperialista das nações desenvolvidas no exercício de poder em escala global.⁴⁶

⁴² Álvaro Vieira Pinto, *Consciência e realidade nacional: A consciência ingênua*, 1º vol., Rio de Janeiro, MEC, ISEB, 1960, p. 30-31. Ver nos anexos capa da edição particular de Affonso Ávila com assinatura na folha de rosto – figura 7)

⁴³ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁶ Sobre as concepções de nacionalismo em países da periferia do sistema capitalista ver: Luiz Carlos Bresser-Pereira, Nacionalismo no centro e na periferia do capitalismo, *Estudos Avançados*, v. 22, nº 62, 2008, p. 171-193.

Em 1960, Álvaro Vieira Pinto chegava a essa ideia-síntese acerca da ideologia nacional do desenvolvimento, que harmonizava-se com os pressupostos defendidos por *Tendência*. Fábio Lucas, em mais de uma oportunidade, sublinhou a importância de se implementar uma política nacionalista enquanto “atitude de defesa”, de resistência à dominação imperialista no campo cultural.⁴⁷ Para Lucas, naquele cenário das relações internacionais, “só uma posição” era “conveniente aos povos subdesenvolvidos: o nacionalismo”. Lembremos que esses intelectuais vivenciavam momentos de tensão decorrentes da Guerra Fria, nesse sentido, a defesa do nacionalismo representava um gesto provisório e defensivo, “enquanto não se vencer a etapa de luta contra o imperialismo, contra a desagregação dos valores locais, os povos têm de sustentar esta bandeira, empenhar-se na autoafirmação e na defesa de seu patrimônio cultural”.⁴⁸ Affonso Ávila, por sua vez, chega a sublinhar na sua edição particular de *Consciência e realidade nacional* (CRN) o seguinte trecho:

O subdesenvolvimento é uma contradição histórica; a marcha do processo universal faz-se na direção que tende a aboli-lo, apresenta-se como a contradição suprema, aquela que afeta todos os aspectos da realidade nacional e, por conseguinte, constitui a base objetiva da consciência que o país toma dele próprio. *Se entendermos por ideologia a compreensão que o país tem de si mesmo, e que se manifesta não só nos enunciados explícitos que profere a respeito do seu estado, mas ainda em todas as criações intelectuais que, provindo daquela consciência, não podem deixar de estar marcadas por essa mesma compreensão, vemos claramente que a representação que o país subdesenvolvido faz de si próprio forma base suficientemente homogênea e unificada para dar origem à ideologia nacional do desenvolvimento, como projeto da nação toda, ao se perceber submetida a uma contradição que a oprime e que deseja destruir.*⁴⁹

A condição de país subdesenvolvido afetava todos os aspectos da realidade nacional. A consciência desse entrave era, na visão de Vieira Pinto, fundamental para a construção de um projeto de nação. Norma Côrtes nos ajuda a

⁴⁷ Fábio Lucas, Conceito de literatura nacional, *Tendência 1*, Belo Horizonte, 1957, p. 23.

⁴⁸ Fábio Lucas, Literatura nacional: Problemas, *Tendência 2*, Belo Horizonte, 1958, p. 64.

⁴⁹ Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1960, p. 37. Na edição particular do poeta, consultada no Acervo de Escritores Mineiros, Coleção “Família Ávila”, o trecho em itálico da citação encontra-se sublinhado por Ávila. Ver figura 8 nos anexos. Além disso, no verso da última página do livro ele faz uma espécie de índice de palavras-chave, onde indica os principais trechos fichados ao longo do livro. A página 37, da qual extraímos a citação acima é identificada com a palavra “Tendência”. No resumo das páginas fichadas ao final do volume I de CRN, encontramos, também as palavras “Referencial”, “Ideologia”, “Realidade Nacional”, “a coisa é o homem fazendo-a”, “Técnica e situação”, “Técnica e invenção”, “Técnica e desenvolvimento”, “Consciência e condicionamento”, “Historicidade da consciência crítica”, “Revolução Nacional”. Ver figura 9 nos anexos.

entender o sentido do conceito de *nação* no autor. Segundo ela, ao contrário da tradição intelectual brasileira, o filósofo não foi buscar o ser da nacionalidade em um elemento identitário genuíno, numa ideia de brasilidade, ou em alguma essência primeira. Ao invés disso, ele tomou por objeto de análise as formas de mentalidade que conflitivamente conviviam na sociedade brasileira. Isso lhe possibilitou escapar de definições apriorísticas de um “ser nacional”, assim como rejeitar um caráter normativo a *CRN*.⁵⁰ Na interpretação de Vieira Pinto era no convívio social e histórico que se davam os arranjos e os acordos entre essas múltiplas consciências. Esse processo determinava a configuração da realidade nacional, que, por ser dinâmica, se achava em condições de ser transformada. Nesse sentido, o núcleo do ser nacional não residiria no passado, mas na fundamentação do *projeto* de *ser* da *nação*, que estaria sempre adiante, *por fazer*. Essa ideia encontra-se expressa em outro trecho destacado por Affonso Ávila, no qual identifica novamente a correspondência com “Tendência”:

Um país não possui o grau de consciência que exhibe, não cultiva preponderantemente determinada concepção filosófica, não adere a uma teoria política, não desenvolve particular estilo artístico, por virtude do acaso. Todas as manifestações espirituais que em conjunto formam a sua cultura encontram motivação em condições objetivas de sua existência, quer as do momento presente, quer as que vigoraram no passado, e continuam, por inércia social, a produzir efeitos.

[...]

A ideologia de que necessita a sociedade subdesenvolvida só será transformadora se for autêntica, e só será tal se surgir de uma consciência que represente veridicamente o real; esta, por sua vez, só terá essa qualidade se tiver sido configurada na prática, a qual, como sabemos, se define fundamentalmente como trabalho. *Por conseguinte, conclui-se que somente o trabalho gera a consciência capaz de elaborar a ideologia do desenvolvimento nacional. A filosofia que importa cultivar é portanto esta, a que valoriza em grau supremo o esforço criador humano, o trabalho, como fator de modificação do mundo. Esta, a filosofia que nos convém.*⁵¹

⁵⁰ Norma Côrtes, *op. cit.*, 2003, p. 226-227. A autora ainda acrescenta: “A sua ideia de realidade nacional não traduzia um conjunto de valores sublimes e intocáveis ou o berço dos sentimentos patrióticos e nem sequer a origem arquetípica de uma comunidade imaginada e ideal. Em *CRN*, a nação não é uma coisa nem um espírito; não consiste numa extensão tangível, nem num sentimento romântico; ela não exprime um caráter genuíno ou peculiar e nem é um agregado de seres reunidos pela razão num contrato político. Tampouco é raça, comunidade linguística ou solo fecundo.” *Idem*, p. 227.

⁵¹ Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1960, p. 63. Trechos em itálico, grifados por Affonso Ávila. Ver figura 10 nos anexos.

A consciência crítica da realidade nacional no país subdesenvolvido permitiria o reconhecimento de seus próprios condicionamentos, que interferiam nas formas de representação. Nesse sentido, Álvaro Vieira Pinto considera importante diferenciar as posturas dos filósofos do centro e os da periferia. A seu ver, os primeiros não sentiriam a necessidade de produzir uma ideologia como instrumento de transformação da realidade de que participavam justamente, porque contemplavam o mundo a partir do centro de dominação histórica. Ainda que não tivessem consciência explícita desse condicionamento estavam desobrigados daquele trabalho. O pensador do centro podia então, “entregar-se a toda espécie de lucubrações, das mais razoáveis aos simples devaneios metafísicos, porque sua posição de supremacia histórica está desde logo assegurada por pertencer ao centro dominante”.⁵² Em outros termos, ele estaria alienado da realidade, embora produzisse instrumental especulativo útil ao pensador das regiões subdesenvolvidas, que tinha diante de si tudo por fazer.

Do pensador da periferia era exigido raciocinar sobre o real concreto com o qual se defrontava e sobre o qual era obrigado agir. “As tarefas que incumbem ao filósofo do país subdesenvolvido são específicas, refletem a condição da realidade de que o pensador participa.” Este, adverte Vieira Pinto, sabe que pertence a um país cujas condições de menor desenvolvimento interferem no modo como representa a nação. Por isso, é da “supressão da situação de marginalidade” do país que fará emergir o fator decisivo para a transformação do seu ser nacional.⁵³

Chegamos assim à ideia principal que segundo Norma Côrtes orienta a concepção de nação de Álvaro Vieira Pinto, a de que *o ser da nação é o tempo*.⁵⁴ Dentro dessa ontologia da nacionalidade, a nação não é um ser que existe substantivamente, mas é um projeto de ser, que apoiado numa consciência crítica descobre a historicidade de seus condicionamentos. Sob essa orientação, o trabalho crítico da realidade nacional constituía-se como um *projeto de nação* igualmente aberto para a *reinterpretação da tradição*. Ou, como define Côrtes,

Se o futuro pode ser facilmente concebido como indeterminado – pelo fato de não ser ainda –, da mesma forma se pode conceber o passado – pelo fato de não ser mais. Ambos são aquilo que no presente se determina. E a cada novo instante, em cada nova

⁵² Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1960, p. 64.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Norma Côrtes, *op. cit.*, 2003, p. 228.

atualidade, uma conjunção temporal original reúne passado-presente-futuro, alterando as expectativas do porvir e modificando as perspectivas sobre o passado. Hoje é o dia em que a nação define tanto o que será, quanto o que julga ter sido.⁵⁵

Essa dinâmica da historicidade, inscrita na consciência crítica do pensador do país subdesenvolvido, nos parece importante ser ressaltada, porque converge para os propósitos de *Tendência* e de Affonso Ávila, em particular. Como temos procurado destacar até aqui, o poeta mineiro tinha leitura do livro *CRN*. Além disso, sempre destacou em depoimentos a ascendência das formulações teóricas do filósofo sobre ele e os outros membros do grupo.⁵⁶ Nesse sentido, pode-se afirmar que os principais colaboradores estavam atentos à produção daquele filósofo, tal como de outros intelectuais do instituto, como Alberto Guerreiro Ramos e Nelson Werneck Sodré, este, o isebiano mais citado em *Tendência*.⁵⁷ Embora não hajam citações diretas a Álvaro Vieira Pinto nos artigos da revista – exceção feita à menção de Rui Mourão em carta para Haroldo de Campos publicada no número 4, em 1962 – sabemos que os idealizadores de *Tendência* alinhavam-se ao tipo de nacionalismo derivado do ISEB. Na ocasião da troca de correspondências com Haroldo de Campos, Rui Mourão destaca que o intelectual ou artista situado é aquele que operara criticamente no sentido de totalização dos problemas nacionais:

Acredito simplesmente que, sem uma perspectiva englobante da nossa realidade não poderemos caracterizar o que seja a hora brasileira e diante de um acontecimento qualquer não estaremos capacitados a aquilatar a sua significação nacional. Segundo o pensamento dialético, a verdade só existe em situação; a totalização que entendo é representada exatamente pelo levantamento da situação. A distinção feita por Álvaro Vieira Pinto entre consciência ingênua e consciência crítica, e que está em *Consciência e realidade nacional*, parece-me altamente elucidativa a respeito. Uma pessoa pode ser excepcionalmente bem informada e até mesmo culta e não possuir senão uma consciência ingênua, se ela não souber pensar em situação; uma

⁵⁵ Norma Côrtes, *op. cit.*, 2003, p. 229.

⁵⁶ Affonso Ávila, “De vida, de poesia, de barroco” (1982), in: *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucas*, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 217. Affonso Ávila, *op. cit.*, 1993, p.10 (ou em: “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, *Pós: revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, nº 2, nov. 2011, p. 52); Nilze Paganini, Entrevista Affonso Ávila, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, vol. 17, n. 33, 2013, p.255.

⁵⁷ Nilze Paganini, *op. cit.*, 2008, p. 20 De Nelson Werneck Sodré, constam referências aos livros, *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1943; “Estudo histórico-sociológico da cultura brasileira”, in: *Introdução aos problemas do Brasil*, ISEB, Rio de Janeiro, 1956; e *Introdução à Revolução Brasileira*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1958.

pessoa de cultura primária pode ostentar uma consciência crítica se ela tiver aprendido a pensar em sentido de totalidade. E o mesmo autor conclui: ‘Somente em relação à consciência crítica se põe o problema da verdade, pois as proposições oriundas do pensar ingênuo não são nem verdadeiras nem falsas, mas justamente, ingênuas’. Um artista que deseje realizar uma obra de participação nacional e não se mantenha alerta com relação ao sentido de totalização dos problemas nacionais correrá fatalmente o risco de, com a observação de acontecimentos que têm lugar dentro do nosso quadro humano, chegar a realizar um trabalho artificial, absolutamente descaracterizado como solução para a arte nacional, muito embora válido do ponto de vista de uma totalização internacional, como expressivo de uma contradição real subjacente.⁵⁸

Em artigo publicado no *Correio da Manhã*, em dezembro de 1961, Fábio Lucas celebra *CRN* como um livro que pensava “sistematicamente e em profundidade o processo brasileiro, sem peias e servidões mentais”. Citava trecho do segundo volume – *A Consciência Crítica* –, no qual Álvaro Vieira Pinto afirmava que somente naquele momento se abria para a cultura brasileira uma “era de existência original, onde a produção cultural começa a ser feita para satisfazer à exigência de expressão para nós”. Fábio Lucas aproveitava esta passagem do livro para lembrar aos leitores que ele vinha externando na revista *Tendência* e em artigos publicados naquele jornal no ano anterior pensamento semelhante ao do autor de *CRN*.⁵⁹ Nesse sentido, destaca a convergência de suas proposições literárias com a crítica dirigida de Vieira Pinto ao saudosismo,

‘Ficará uma prova de alienação e arcaísmo o culto dos valores estéticos anteriores, os que pertenceram a artistas que, na falta de intensa motivação nacional, autêntica e superior, ou se apegavam ao folclórico, ao colorido dos aspectos elementares da vida popular, ou iam buscar inspiração nas classes cultas dos países metropolitanos. A genuína cultura nacional não constitui, a rigor, um item do programa nacionalista, porque, em verdade, resulta dele.’ (2º vol., 505).⁶⁰

De fato, esta crítica de Álvaro Vieira Pinto ao saudosismo estético, como uma espécie de retrato de alienação e arcaísmo, entrava em acordo com o editorial de *Tendência* 3, de 1960. Tomemos o seguinte trecho, como exemplo:

TENDÊNCIA crê no espírito de renovação. Procura investigar a possibilidade de uma renovação literária original para o escritor

⁵⁸ Rui Mourão, Carta a Haroldo de Campos, *Tendência* 4, Belo Horizonte, 1962, p. 128.

⁵⁹ Fábio Lucas, Retomada de um debate, *Correio da Manhã*, 1º Caderno, Sábado, 9 de dezembro de 1961, p. 8. <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/24713>

⁶⁰ *Idem*. Cabe destacar que esse mesmo trecho citado por Fábio Lucas também foi sublinhado por Affonso Ávila em sua edição particular de *CRN*. Ver figura 11 nos anexos.

brasileiro. Deseja, através de diferentes instrumentos de análise, conhecer o que restará ao escritor nacional após a erradicação das alienações que lhe foram inoculadas no curso de alguns séculos de dominação material e ideológica. TENDÊNCIA, portanto, pretende conhecer o resultado de nossa descolonização mental, vale dizer, pretende avaliar as possibilidades da cultura brasileira no momento em que esta puder manifestar-se em sua plenitude.⁶¹

Retomando o artigo de 1961, Fábio Lucas afirma que um pensamento tal como o de Álvaro Vieira Pinto, somente fazia sentido no contexto das transformações estruturais ocorridas naquela conjuntura. Segundo Lucas, embora aquela formulação não desacreditasse os instrumentos de análise de grandes autores nacionais do passado (como Machado de Assis ou Araripe Júnior), não restava dúvidas que tornava-se tarefa daquele presente pensar sistematicamente um programa cultural de cunho nacionalista.⁶²

Em grande parte, esta era a proposta de *Tendência* desde seu primeiro número: dedicar-se à “descoberta de formas literárias” que corresponderem à “consciência nacional”. A revista anunciava como foco “os valores mais eminentes de nossa espiritualidade, canalizando-os para a seara literária, porque ligados à vida e ao futuro, fontes de que defluem autenticidade e autoafirmação”.⁶³ No editorial de *Tendência 1*, manifestavam-se otimismo quanto ao inédito estágio de desenvolvimento histórico do país: “A emancipação de um povo começa quando se generaliza a consciência de sua capacidade de traçar por si os rumos de sua História. A aproximação dessa consciência parece ser a fonte de tanta inquietação social a que temos assistido.”⁶⁴

Como se pode perceber, os editores de *Tendência* deixavam transparecer no texto de abertura o clima de disputa ideológica e de engajamento na construção de um projeto literário, que se pretendia renovador. Como sublinham Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate, àquela altura nenhum deles tinham uma obra suficientemente significativa para ser tomada como um exemplo. Nesse sentido, os princípios que defendiam eram predominantemente ideais.⁶⁵ Embora Rui Mourão e Fábio Lucas tenham procurado em seus textos teóricos aprofundar a

⁶¹ *Tendência 3*, Belo Horizonte, 1960, p. 4-5.

⁶² Fábio Lucas, Retomada de um debate, *Correio da Manhã*, 1961, p. 8.

⁶³ *Tendência 1*, Belo Horizonte, 1957, p. 3.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 3-4.

⁶⁵ Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate, *Tendência: poesía y crítica en situación*, Revista *Tendência* (separata), Belo Horizonte, 1965, p. 11.

caracterização daquele programa estético de cunho nacionalista, algumas formulações eram vistas como idealistas ou ingênuas. Lívio Xavier colocava em dúvida a correlação que os jovens de *Tendência* estabeleciam “entre uma forma literária peculiar e a consciência nacional”.⁶⁶ Afirmações do tipo “a defesa de nosso patrimônio cultural induz a repulsa de culturas transplantadas [...]”⁶⁷ soaram para alguns críticos como aversão à cultura universal. Heitor Martins, por exemplo, chega a afirmar que a “pregação” nacionalista de *Tendência* tinha raízes nos “movimentos políticos chauvinistas [...], nas campanhas do petróleo, da energia elétrica, etc...”.⁶⁸ Também Otto Maria Carpeaux fazia forte repreensão à perspectiva nacionalista do grupo, sobretudo ao texto de Fábio Lucas *Conceito de literatura nacional*. Carpeaux, afirma:

Admito, é claro, a importância primordial, em toda expressão artística, do fator emocional que a gente só pode ‘sentir’. Mas outra coisa é fazer depender esse fator emocional de raízes exclusivamente nacionais: teoria que lembra de mais a literatura BLUBO (‘sangue e solo’) dos nazistas. É preciso ‘racionalizar’ essa fase emocional do entendimento estético. No caso, os defensores da tese nacionalista têm de esclarecer, antes de erigir o altar da literatura exclusivamente nacional, o que é ‘nacional’ e o que é ‘nação’.⁶⁹

Ainda que algumas formulações de *Tendência 1* pudessem soar estranhas aos ouvidos de alguns críticos era evidente o esforço de definição daquela orientação nacionalista enquanto expressão estética autêntica, que conjugasse temas nacionais à intensa atividade de pesquisa formal e técnica. Fábio Lucas buscou responder logo à “incursão punitiva” de Carpeaux contra *Tendência*. Em uma passagem do texto afirmava ser preciso destruir de uma vez por todas “a perfídia inacreditável de quem tentou confundir o nosso nacionalismo – anti-imperialista, defensivo e antirracista – com o nacional-socialismo – imperialista, ofensivo e racista.”⁷⁰ Ainda assim, Carpeaux diria que continuava a lhe preocupar “o isolamento artificial em que um nacionalismo mal fundado pretende colocar a

⁶⁶ Lívio Xavier, Revista das Revistas: Conceito de Literatura Nacional – Três Problemas da Ficção Nacional (Tendência), *Suplemento Literário*, São Paulo, 7 de setembro de 1957, p. 6. <<http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/282>>

⁶⁷ *Tendência 3*, Belo Horizonte, 1957, p.3.

⁶⁸ Heitor Martins, *Tendência* (resenha), *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de Setembro de 1957. <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/78668>

⁶⁹ Otto Maria Carpeaux, *Tendência Contemporânea*, *Correio da Manhã*, 1º Caderno, Sábado, 5 de Outubro de 1957. <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/82404>

⁷⁰ Fábio Lucas, Resposta Preliminar, *Correio da Manhã*, 1º Caderno, Sábado, 12 de Outubro de 1957, p. 9;12. <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/82680>

civilização brasileira”.⁷¹ Contudo, vale a ressalva feita por Crespo e Gomez Bedate para o fato de que a revista, na verdade, estava preocupada em reagir à “aceitação indiscriminada de sistemas de pensamento importados por razões de moda ou oportunismos de qualquer tipo”.⁷²

De todo modo, a dura recepção ao primeiro número levou os editores de *Tendência* a redobram os cuidados nas exposições de suas ideias, advertindo, sempre, para a abertura ao diálogo e o cultivo de uma posição antidogmática. Todavia, não deixariam de insistir na ineficácia de se pensar com a cabeça de outros os nossos problemas nacionais. Em meados de 1960, Fábio Lucas retomava os princípios que continuavam a nortear o projeto:

Em agosto de 1957, saía o primeiro número da revista ‘Tendência’. A apresentação da revista já revelava três problemas que continuariam a preocupar-nos até hoje: o primeiro referia-se à procura de uma estética baseada no esforço de preservação e atualização do humano na arte; o segundo refletia a busca de princípios literários identificados com uma consciência crítica nacional. Disso resultaria a formulação de uma análise prospectiva do processo brasileiro, de forma a executarmos, num futuro não muito remoto, um projeto autônomo de vida que compreendesse, entre outras, a produção literária e indicasse, definitivamente, a maturidade nacional e nossa capacidade auto-afirmadora; o terceiro tornava presente a necessidade de uma pesquisa formal incessante, a fim de que também nisso se revelasse o novo espírito, a experimentar seu poder inventivo após a apropriação de uma perspectiva mais ampla da cultura humana.⁷³

Acompanhando Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate, a evolução de *Tendência* aponta para a construção de um projeto literário empenhado com a investigação da realidade nacional, comprometida com a sociedade, ou mais precisamente, com seu futuro. Segundo os autores, isso colocava *Tendência* a uma certa distância do comprometimento sartreano, voltado unicamente para a realidade imediata, sem se preocupar com o juízo do futuro sobre a situação presente.⁷⁴ Partindo dessa observação de Crespo e Gomez Bedate, temos aí, a nosso ver, mais um indício do esforço de *Tendência* no sentido de compreender o papel do artista, seu comprometimento, em um contexto particular de um país

⁷¹ Otto Maria Carpeaux, O sr. Fábio Lucas e o Diabo, *Correio da Manhã*, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1957, p. 8. <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/82966>

⁷² Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate, *op. cit.*, 1965, p. 12.

⁷³ Fábio Lucas, Em busca de uma nova estética, *Correio da Manhã*, 1º Caderno, Sábado, 30 de julho de 1960, p. 8. <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/7969> O mesmo trecho também aparece no texto “Vigília da inteligência” em *Tendência* 4, 1962, p. 143-144.

⁷⁴ Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate, *op. cit.*, 1965, p. 14-15.

periférico. Nesse sentido, todo o esforço de teorização por parte de Rui Mourão e Fábio Lucas, tal como de experimentação poética participante, no caso de Affonso Ávila, convergem para uma estética crítico-nacionalista, porque não perdem de vista a necessidade de contribuir com o *projeto de ser da nação*, como fala Álvaro Vieira Pinto.

Por isso, *Tendência* advogará a identificação do artista/escritor com o domínio das questões sociais, pois elas o preparariam para a realização de uma literatura autêntica, contribuiria para o desenvolvimento de uma consciência crítica no país. Como alerta Fábio Lucas, o escritor que se alienar dos depósitos sociais na sua formação intelectual, com o ambiente que lhe circunda, correrá sério risco de “não fazer literatura autêntica, mas um raso e tímido arremedo”. E completa:

Assim sendo, a identificação do escritor com o ambiente que o circunda é problema fundamental para a sua realização literária. Ultrapassa o problema de sua identificação com qualquer política nacionalista ou quaisquer medidas administrativas de caráter anticolonial. Esse problema é político e transitório. Define uma etapa da vida nacional. Quanto ao outro, o da integração do escritor em seu meio, é problema transcendental, de todos os tempos, e entende com os aspectos fundamentais da formação da cultura humana.⁷⁵

2.2. O braço poético de *Tendência*: uma poesia referencial

No período de *Tendência*, Affonso Ávila começou a esboçar aquilo que ele mesmo definiu como poesia referencial a partir de *Carta do solo* (1957-60).⁷⁶ Antes da edição de 1961, foram publicados na revista os poemas “Concílio dos plantadores de Café”, em *Tendência 1*, 1957; “Carta do solo”, “Os negros de Itaverava”, “O boi e o presidente (fábula)”, “As viúvas de Caragoatá”, em *Tendência 2*, 1958; e “Morte em efígie”, em *Tendência 3*, 1960. Como ele afirma no depoimento para a revista *Invenção*, não acreditava na poesia como “dom numinoso”, nem mesmo se satisfazia com o “mero exercício lúdico”.⁷⁷

⁷⁵ Fábio Lucas, Vigília da inteligência, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 145.

⁷⁶ Para um apanhado sobre os textos de crítica e as poesia de Ávila publicados na revista ver: Antônio Sérgio Bueno, Affonso Ávila e a geração de *Tendência*, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 1, nº 2, 1º sem. 1998, p. 53-59.

⁷⁷ Affonso Ávila, “Carta do solo – poesia referencial” (1962), in: *O Poeta e a Consciência crítica*, 1ª ed., Petrópolis, Vozes, 1969a, p. 87. (3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 173). Como se pode notar nessa passagem, Ávila aplicava o termo “lúdico” não na acepção que veio a desenvolver em *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971). Um aprimoramento da sua visão sobre a seriedade do jogo na criação poética, já aparece mais explicitamente no

Reconhecia na poesia “o produto de conscientização estética e ao mesmo tempo expressão referencial do homem e da realidade”. Considerava “o ato criativo decorrência de momento lúcido em que o artista articula a linguagem-síntese de seu mundo existencial”. Assim, pretendia ser “poesia que inventa e condiciona”.⁷⁸

Se a linha mestra de *Tendência* passava pela arguição da realidade nacional, o seu braço poético, por meio da poesia referencial de Ávila, fez desse pretexto gerador a base de uma poesia experimental participante, na qual a determinação do sujeito da consciência crítica decorre da sua relação intencional com o meio social e histórico em que está situado. Assim, a consciência crítica do poeta se conforma no momento exato de representação de seu mundo circundante. Nesse ponto, vale recuperar, novamente, as anotações de leitura de Affonso Ávila sobre CRN. O poeta marca os trechos que na citação abaixo se encontram em itálico. Além disso, identifica-os com a palavra “Referencial”, numa clara alusão ao seu método de criação poética.

A consciência se define pela subjetividade, e é portanto o que determina o sujeito enquanto tal. Mas, ao mesmo tempo, sendo por natureza intencional, só existe no modo de ser referencial, enquanto ‘tendia’ para alguma coisa que não é ela, e sobre a qual exerce o poder de percepção. Na maneira como fazemos estas considerações, tomando o problema da consciência em toda a generalidade, aquilo para que tende a consciência é a realidade em conjunto; mas, em razão do objetivo particular a que nos dirigimos, desejamos restringir a análise ao campo especial que nos interessa, a realidade considerada apenas enquanto espaço social histórico de uma comunidade. [...] deve haver, portanto, modalidades de intencionalidade, segundo as quais se configurarão os diferentes comportamentos do sujeito, em presença daquilo que representa a si como sendo a realidade nacional, ou seja, deve haver formas ingênuas e críticas de intencionalidade.⁷⁹

Por conseguinte, a consciência que se investiga a si mesma terá como núcleo de todas as suas estruturas e reações esta propriedade: a de ser uma consciência histórica. Veremos, em continuação como tudo que a especifica se organiza em torno desta autopercepção fundamental: a de que seu ser é histórico, sua representação é condicionada por uma circunstância objetiva constituída pela forma do real, enquanto presente de um

poema “Os insurgentes” do *Código de Minas* (1969), no verso “O LÚCIDO JOGO DO REVÉS”. No capítulo seguinte trataremos das relações entre lúdico, barroco e uma poesia de vanguarda. A nosso ver, as principais fontes dessa evolução de Ávila decorrem das leituras de Friedrich Schiller e Johan Huizinga.

⁷⁸ Affonso Ávila, “Carta do solo – poesia referencial” (1962), in: *op. cit.*, 1969a, p. 87. (3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 173-174).

⁷⁹ Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1960, p. 43, Trecho em itálico encontra-se sublinhado na edição particular de Affonso Ávila. Ver figura 12 nos anexos.

*tempo histórico, e, portanto, seus enunciados não possuem a vigência de verdades perenes, mas refletem o momento que lhe dá origem.*⁸⁰

A poesia referencial de Ávila cumpre com o pressuposto da “autopercepção fundamental” reivindicada por Álvaro Vieira Pinto ao modo de pensar crítico em oposição à consciência ingênua. Ou seja, àquela autopercepção “de que seu ser é histórico, sua representação é condicionada por uma circunstância objetiva constituída pela forma do real, enquanto presente de um tempo histórico”. Essa poesia também já traz as marcas da pesquisa sobre o barroco. O entendimento de que o barroco extrapola a ideia de um estilo de época, mas é um *fenômeno de maior complexidade*, que forjaria um modo de ser e de pensar. Esse barroco pensado a partir de uma atitude de vanguarda torna-se instrumento de crítica da sociedade. O elemento satírico-crítico de seus versos possui essa raiz barroca. *Carta do solo*, como afirma Ávila, representava uma etapa da sua evolução poética. Concluída aquela fase de “crítica, marcada pela pesquisa, pela aferição de técnicas, pela organização de recursos”, essa experiência convertia-se em “suporte para novo projeto”.⁸¹ Encontramos essa percepção, também nas palavras dos críticos da obra.

No texto *Do poema em busca de participação* Luiz Costa Lima chama atenção para o problema do significado do poema participante na literatura brasileira, a propósito da leitura do livro de Affonso Ávila.⁸² Para Lima, o poeta mineiro buscava estabelecer um poema objetivo, na direção desenvolvida por Drummond e João Cabral, tal como outras vezes apanhava o “caráter elíptico do poema concretista”, imprimindo-lhe uma marca participante. Diante disto, o crítico considerava necessário distinguir *poema objetivo* de *poema participante*. Lima entende o poema objetivo como “a tentativa de expressão da realidade com um mínimo de referência à subjetividade do autor *enquanto autonomizada da realidade*”. Nesse sentido, o poeta pretende dizer o mundo sem tanto dizer-se a si mesmo, ou ainda, busca “fundir no objeto expresso a *sua* realidade enquanto vista

⁸⁰ Álvaro Vieira Pinto, *op. cit.*, 1960, p. 86. Trecho em itálico encontra-se grifado com uma linha lateral na edição de particular de Affonso Ávila. Ver figura 13 nos anexos.

⁸¹ Affonso Ávila, *op. cit.*, 1969a, p. 94. (3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 181).

⁸² Luiz Costa Lima, *Do poema em busca de participação*, 1962, 5f. Foi publicado no *Jornal do Comércio*, Recife, 7 de outubro de 1962, 2º Caderno, p. 1. Consultado original datilografado em Coleção Família Ávila, Série Correspondências, pasta Luiz Costa Lima, Recife, 17 de setembro de 1962, 1f, com ensaio em anexo, 5f. Ver a primeira página do artigo na figura 14 nos anexos.

por uma certa subjetividade, a qual, no entanto, só importa expressionalmente na medida em que ela informa a ‘deformação’ praticada sobre o objeto ou a realidade.” Por outro lado, o poema participante “significa a busca de expressão de uma visão *conscientemente* interessada e, por isso, com forte inclinação partidária”.⁸³ Assim, sublinha o autor, se no primeiro caso, o poema-objeto tendia para o cientificismo, o poema participante correria o risco de abandonar o campo poético pelo da propaganda ideológica.

Para Luiz Costa Lima, Ávila parecia demonstrar, em *Carta do solo*, que o poema-objeto poderia se desenvolver sem redundar na fuga do poeta, mas na apreensão da realidade objetiva em razão de sua subjetividade interessada na explicação das deformações introduzidas na apreensão da natureza. Nesse sentido, o poeta era capaz de “intensificar esse caráter fortemente visualizador e, sem fazer panfleto ou propaganda ou manifesto, *mostrar* as injustiças que lhe doem, porque praticadas sobre uma realidade que ele sente.”⁸⁴ Por isto, afirma Lima, encarava com simpatia a tentativa de Affonso Ávila ativar o poema-objeto no sentido da participação, “não pela voz que abertamente fala e conclama, mas pela carga ética que carrega intimamente.” Assim, um poema-objeto torna-se participante na medida em que, “intensificando a visão de uma situação dada, mostre também as cargas de injustiça que a atingem”.⁸⁵

Sobre o livro *Carta do solo*, Rui Mourão destacou a imposição da crítica social como fator preponderante na mudança de rumo do fazer poético de Affonso Ávila. De um subjetivismo voltado para si mesmo – característico da fase de “O Açude”, “Sonetos da Descoberta” e “Glosa da Primavera” (incluída na edição de 1961, na parte *Outra Poesia*) –, Ávila passava para o mundo exterior, em direção à objetividade, no qual encontraria “uma nova emoção, através da contemplação do espetáculo do homem, identificada com os movimentos e anseios coletivos”.⁸⁶ Mourão afirma que Ávila escolhe os assuntos dos poemas não orientado por aquilo que por si só seria definidor do brasileiro, mas atendo-se de preferência aos problemas circunstancialmente brasileiros. Assim,

o desenvolvimento econômico, o entreguismo, a pecuária, embora presentes em nosso meio, são fenômenos verificáveis em qualquer parte do mundo; o que constitui espetáculo

⁸³ Luiz Costa Lima, Do poema em busca de participação, 1962, f. 2. (grifos do autor)

⁸⁴ *Ibidem*, f. 3.

⁸⁵ *Ibidem*, f. 4.

⁸⁶ Rui Mourão, Prospeção criadora, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 154.

exclusivamente nosso é a forma por que esses acontecimentos se manifestam — esta sim, rigorosamente condicionada pelo caráter regional. Mas o que preocupava o autor, antes de tudo, era a denúncia dos problemas sociais, que pretendia realizar com uma veemência que se confundia no próprio vigor da reivindicação política e, assim, o apego ao presente mais imediatamente visível, o desejo de ir ao encontro dos fatos na sua implantação mais ruidosamente exteriorizada, teve a sua razão de ser.⁸⁷

Já Alfredo Margarido considera que a “verdade regional” descoberta nos poemas de *Carta do solo* representaria um momento da evolução do poeta na direção de uma vocação universal fortemente humanística, na qual descobre o homem enquanto elemento dos grupos.⁸⁸ Para Margarido, nesse livro, Affonso Ávila se movimenta ao modo de um cientista do telúrico, mas com o olhar especializado no caráter humano atrelado ao território pesquisado. Seus poemas fugiriam a uma função ritual, litúrgica da Terra, para se entregar à “descoberta sistemática de regras econômicas e sociológicas, capazes de, dentro de um quadro ecológico peculiar, descobrirem as linhas vetoras do comportamento individual [e coletivo].” Nesse sentido, segundo Margarido, *Carta do solo* representaria uma síntese dialética do telúrico e do científico. Por um lado, o livro afastava as incidências de um sagrado irracional e, por outro, descobria “os elos dos sistemas que definem as relações entre os grupos e os sistemas de produção e consumo”. Essa articulação sociológica, como chama Margarido, aponta para um aspecto importante da poesia de Ávila já naquele livro, mas que se estende para *Carta sobre a usura* e *Código de Minas*: “A poesia parte, deste modo, para campos onde o inefável, digamos, é o objeto de sátira, pois que a poesia se substantiva em função de coordenadas muito peculiares e que não pretendem se afastar do real mais imediato.”⁸⁹

Quanto a esta questão do uso da sátira no domínio do “inefável”, como sublinha Margarido, percebe-se como a linguagem barroca pôde servir como instrumento da consciência crítica do poeta. Tratando do poema *Morte em efígie*, Affonso Ávila comenta que “pegava como pretexto referencial o problema do ‘entreguista’”. Naquela época, afirma o poeta, andava preocupado

⁸⁷ Rui Mourão, Prospecção criadora, *op. cit.*, 1962, p. 155.

⁸⁸ Alfredo Margarido, Poesia e articulação sociológica, *Tendência 4*, 1962, p.139. Artigo publicado originalmente no *Diário de Lisboa*, de 20 de julho de 1961. (Encontra-se também na *Fortuna Crítica*, 2006, p. 63).

⁸⁹ *Idem.*

com o problema dos intelectuais e homens públicos que ditavam a política reacionária no Brasil, que procuravam fazer a cabeça do povo e que, na verdade, não passavam de agentes de um pensamento imperialista, inteiramente contrário aos nossos interesses. No poema eu formulava uma ideia de julgamento de uma pessoa dessas, pessoa que realmente existiu, que foi o modelo do personagem-entreguista do poema, pessoa, porém dissimulada e camuflada, difícil de ser nomeada, identificada frontalmente. Por isso, não podendo no julgamento do poeta submete-la ao enforcamento real, recorro à imagem da morte em efígie, instituto jurídico existente desde o período medieval e que no século dezoito chegou até Minas, onde houveram algumas execuções dessa espécie.⁹⁰

O poema *Morte em efígie* narra em quatro partes, os atos envolvendo o personagem-entreguista com cuidadosa seleção do vocabulário. Acompanhamos aqui Antônio Sérgio Bueno na leitura do poema.⁹¹ A parte I, apresenta quatro sequências de três quartetos e um dístico, todos em decassílabo heterométricos. As sequências são “A perversão dos anjos”, “Incêndio dos poços de petróleo”, “Cessão dos Horizontes” e “Átomos para a Guerra”. O dístico que se repete é: “A noite impôs aqui sua moeda / com os poros de pedra e de solércia.” Na parte II, como observa Bueno, uma nova simetria se instala, animando os dados referenciais, a partir de uma linha rítmica mais acelerada, composta de dísticos em redondilha maior. As sequências da parte II se intitulam “Maquinações com o demônio”, “Os trinta dinheiros” e “Propagação das ideias servis”. Os versos desta última sequência denunciam os homens que faziam a cabeça do povo, como afirmou Ávila,

PROPAGAÇÃO DAS IDEIAS SERVIS

Com seus coros aos incautos
pregou nos túneis de astúcia

– aos incautos com seus timbres
cantou nos ritos da burla⁹²

Na parte III, instala-se o momento do julgamento, composto pelas sequências “Alegação do réu anônimo”, “A carne é fraca” e “Invocação da clemência dos justos”, neste poema de feição *fáustica* e *miltoniana*, culminando com a parte IV,

⁹⁰ Affonso Ávila, “Poesia: da primeira leitura ao Visto e o Imaginado”, in: *Catas de Aluvião*, Rio de Janeiro, Graphia, 2000, p. 263.

⁹¹ Antônio Sérgio Bueno, Affonso Ávila e a geração de Tendência, *op. cit.*, 1998, p. 56.

⁹² Affonso Ávila, “Morte em efígie”, *Tendência 3*, Belo Horizonte, 1960, p.38. O mesmo trecho do poema se encontra em: *Carta do solo*, Tendência, Belo Horizonte, 1961, p. 29; *Código de Minas & poesia anterior*, 1969b, p.143.

“organizada em oitavas, cujo primeiro verso funciona como um mote condenatório e os setes demais compõem uma glosa indignada que justificará a condenação final”.⁹³

SENTENÇA

Com seus adornos o bifronte
 – onde verte sua salácia
 – onde drena suas volúpias
 – onde pasce suas tarântulas
 – onde liba suas empáfias
 – onde fia sua pelúcia
 – onde escande suas insânias

Com seus prodígios o bifronte
 – onde perora seus perjúrios
 – onde tonsura seus vitelos
 – onde vindima seus racimos
 – onde verruma seus alburnos
 – onde represa seus desertos
 – onde celebra seus umbigos

Com seus estofos o bifronte
 – onde perfila suas gibas
 – onde mede suas enxúndias
 – onde descerra suas vendas
 – onde carpe sua fadiga
 – onde finge sua candura
 – onde transveste suas fêmeas

Com seus fascínios o bifronte
 – onde fabula seus afrescos
 – onde blasona seus alardes
 – onde reverbera seus dons
 – onde flagela seus avessos
 – onde desrelva seus disfarces
 – onde flameja seus carvões.

O bifronte com seus adornos
 o bifronte com seus prodígios
 o bifronte com seus estofos
 o bifronte com seus fascínios:

GRAVE-SE NA MOEDA
 SUA MORTE EM EFÍGIE⁹⁴

O projeto subsequente de Affonso Ávila, *Carta sobre a usura*, carrega consigo a técnica referencial aprimorada em *Carta do solo*. Em 1962, os poemas

⁹³ Antônio Sérgio Bueno, Affonso Ávila e a geração de Tendência, *op. cit.*, 1998, p. 56.

⁹⁴ Affonso Ávila, “Morte em efígie”, *Tendência 3*, Belo Horizonte, 1960, p. 41-42. O mesmo trecho do poema se encontra em: *Carta do solo*, Tendência, Belo Horizonte, 1961, p. 34-35; *Código de Minas & poesia anterior*, 1969b, p. 146-147.

de *Carta sobre a usura* foram publicados em *Tendência 4* e traduzidos por Angel Crespo para edição número 2 da *Revista de Cultura Brasileña* em Madri.⁹⁵ Naquele mesmo ano, em texto apresentado ao III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária em João Pessoa, Décio Pignatari propõe uma análise crítica do poema “Coroação do urso/Eleição do usurário”⁹⁶ de Ávila. Vejamos primeiro o poema:

O urso coroa-se
de sua lisonja
(*os áulicos escrevem seus jornais*)

O urso coroa-se
de seu unguento
(*os áulicos pregam sua falácia*)

O urso coroa-se
de seu incenso
(*os áulicos entoam seus coros*)

O urso coroa-se
de sua peçonha
(*os áulicos conspiram seus sufrágios*)

O urso coroa-se
de suas esponjas
(*os áulicos decidem sua sanção*)

O urso coroa-se
de seu umbigo
(*os áulicos fiam sua casaca*)

O urso coroa-se
de sua giba
(*os áulicos apresentam suas mulheres*)

O urso coroa-se
de sua calvície
(*os áulicos guarnecem seu palácio*)

O urso coroa-se
de seu ouro
(*os áulicos servem seu banquete*)

O urso coroa-se
de sua usura

⁹⁵ Affonso Ávila, “Carta sobre la usura”, trad. Ángel Crespo, *Revista de Cultura Brasileña* 2, septiembre, 1962, p. 1-7.

⁹⁶ Affonso Ávila altera o título do poema, publicado a primeira vez em 1962, em *Tendência 4* como “Coroação do urso” para “Eleição do usurário” em *Código de Minas e poesia anterior*, em 1969.

(os áulicos recolhem suas espórtulas)⁹⁷

Tomemos agora, as críticas de Décio Pignatari:

Interessante é o fato de Affonso Ávila chamar de referencial sua poesia, toda ela simbólica, no mesmo sentido em que falamos de ‘Simbologia cristã.’ Se chamarmos, com Ogden e Richards, de referente, ao objeto designado ou denotado, por exemplo, pela palavra ‘urso’, em seu poema ‘Carta sobre a usura’, verificamos que o referente não funciona (pois se lermos o poema sob este aspecto, teremos uma sucessão de quadrinhos animados, com um urso – um urso, simplesmente – nas mais cômicas posturas: ‘o urso / coroa-se de suas esponjas’ – ‘o urso / coroa-se de seu umbigo – “o urso / coroa-se de sua giba’.) Claro que o poema pretende – e assim é, de fato – a extrapolação do significado da palavra face ao seu referente – e não há, pois como chamar de referencial sua poesia. Aqui, um urso não é um urso não é um urso não é um urso.⁹⁸

Ora, se para os concretos a pesquisa pela forma poética era a principal preocupação, para o poeta de *Tendência*, a pesquisa não se restringiria apenas à forma, mas estendia-se ao seu conteúdo, no caso a realidade *conscientemente* enfocada pelo poeta, da qual provém sua criação. Logo, seu poema é referencial e, embora busque a objetividade, o poema objeto não está voltado para o estrito signo linguístico, como faziam os concretistas, na tentativa de superação da poesia em verso.⁹⁹ O que não implicava subordinação ou tutela da poesia a “qualquer imposição extra-estética, seja à política, à sociologia, ao folclore”. Mas uma autoconsciência de que “o homem só cria, funda, inventa suas evidências numa projeção da realidade, em formas de percepção que se condicionam ao seu mundo

⁹⁷ Affonso Ávila, “Carta sobre a usura – Coroação do urso”, *Tendência* 4, 1962, p. 53-54. Ver também: Affonso Ávila, “Eleição do usurário”, *Código de Minas e poesia anterior*, 1969b, p. 127-128.

⁹⁸ Décio Pignatari, “A poesia brasileira em Ação” (1962), in: *Fortuna Crítica de Affonso Ávila*, Belo Horizonte, SEC; APM, 2006. p. 69-70. (Texto apresentado ao III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, 3, João Pessoa, 1962.)

⁹⁹ A respeito dessa preocupação com o signo linguístico, mais especificamente o ideograma, Gonzalo Moisés Aguiar chama atenção para o fato de “diversamente de Pound, que utilizava o método ideogramático para aplicar, em seus versos, os princípios de justaposição e de montagem, os poetas concretos quebram a sucessividade discursiva e desembocam no poema em sua relação com a *forma espacial*. O ‘método’ Pound é de composição, enquanto que para os concretos o ideograma define-se no campo da *percepção*. [...] O resultado a que os poetas concretos chegaram é bastante diferente daquele que haviam alcançado os autores que lhes serviam de ponto de partida. Já não se trata das qualidades metafóricas do ideograma, nem sequer da indicação de um processo moderno como o de montagem; para os poetas concretos, no qual estes signos se relacionam. Porém, se os signos já não se organizam na trama linear do verso, como se dispõem nessa nova dimensão que é a página como plano visual? Os poetas concretos recorreram a diferentes organizações ao longo das sucessivas fases, porque a viabilidade de seu projeto concreto residia, em última instância, no seguinte: a invenção de uma nova forma que substituísse o verso.” Gonzalo Moisés Aguiar, *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp, 2005, p. 189-190.

existencial”.¹⁰⁰ Seria então, algo próximo ao dito salto participante mencionado na discussão anterior de 1961, que Pignatari parece ter propositalmente se esquecido no congresso de 1962.

Como dito acima, os poemas de *Carta sobre a usura* aparecem mais tarde, em 1969, no *Código de Minas e poesia anterior*, onde o poeta acrescenta a seguinte epígrafe: “*Daqui vem que o mandar-lhes Deus que não levassem usuras uns aos outros*”, de Tomás Antônio Gonzaga. Esta frase pertence ao texto *Carta sobre a Usura*, escrito em 1783 e publicado em organização de Manuel Rodrigues Lapa em 1957, na segunda versão do *Tratado de Direito Natural*. Em *Carta sobre a usura*, Tomás Antônio Gonzaga discute as definições de usura e seu caráter legal pela perspectiva do direito natural. A *Carta* do ouvidor é destinada ao amigo intendente Francisco Gregório Pires Bandeira, em resposta às suas aflições mencionadas pelo intendente:

participais a grande perturbação dos habitantes deste Bispado, procedida do modo com que se portam os eclesiásticos dele, que tratam como públicos usurários a todos aqueles que emprestam dinheiro a juros. Esta matéria sempre fora pedra de escândalo entre os teólogos e legistas; mas nunca imaginamos que ela soasse fora das paredes das aulas, que penetrasse até o centro de nosso foro, e que os eclesiásticos, que devem mais que todos solicitar a paz e o bem dos povos, fossem os mesmo que se conspirassem contra o sossego público, praticando factos totalmente opostos à legislação do Estado, – fatos que de nenhuma sorte acreditara, se viessem referidos por outro sujeito em quem não reconhecera as vossas qualidades.¹⁰¹

Tomás Antônio Gonzaga fornece duas conclusões sobre a usura: a primeira, a de que elas não seriam proibidas, em regra geral, quando de contrato que não acarretassem em prejuízo de uma das partes, que não contivessem em si “a maldade interna”. A segunda, de que tendo-se consciência, que uma das partes se encontrasse reduzida “ao estado de pobreza e tendo apenas com que possa satisfazer a sorte”, não se onerasse ainda mais com o peso de usuras. Seriam usurários, portanto condenáveis, aqueles que praticassem “lucros excessivos” na firmação de contratos.¹⁰² Affonso Ávila, recorre a Gonzaga na intenção de

¹⁰⁰ Affonso Ávila, “Carta do solo – poesia referencial” (1962), in: *op. cit.*, 1969a, p. 93-94. (3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 181)

¹⁰¹ Tomás Antônio Gonzaga, *Tratado de Direito Natural*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 155.

¹⁰² Tomás Antônio Gonzaga, *op. cit.*, 1957, p. 181.

condenar a *execrável fome de ouro* dos potentados das Minas coloniais, tal como do personagem do seu poema.

Retomemos aqui outra parte do poema de *Carta sobre a usura* que Pignatari não menciona em sua análise, mas que nos auxilia na avaliação do julgamento sobre “a extrapolação do significado da palavra face ao seu referente”:¹⁰³ “O urso coroa-se de sua calvície [...] / O urso coroa-se de seu ouro [...] / O urso coroa-se de sua usura [...]”.¹⁰⁴ Em entrevista para Nilze Paganini, Affonso Ávila revela o santo, ou melhor, o urso de que se refere no poema:

AA: [...] O Décio não estava ainda preparado para compreender essa aproximação brusca que a poesia concreta fez com a vanguarda participante política brasileira. Tanto assim que, em um texto que tem na Fortuna crítica, ele fala da “Carta sobre a usura”. Ele não assimila que seja a palavra do urso como um jogo de palavra usura, usura como um anagrama, uma composição de palavras que, no fundo, urso queria dizer usura. E ele não chega a compreender isso. Ele ainda insiste falando: “um urso não é um urso, não é um urso, não é um urso”. (Risos). Ele acha que não é referencial e é referencial, porque no momento que havia aqui em Minas Gerais, e que me levou a escrever essa “Carta sobre a usura”, era que a política mineira estava entregue a um urso. A um homem que tinha uma compleição até física de um urso, que era, exatamente, uma evidência da usura mineira.

NP: Seria o Magalhães Pinto?

AA: Seria o Magalhães Pinto. É o mais referencial possível, mas é que ele não estava dentro do contexto, ele não podia compreender isso.

NP: Esse “referencial” é que se refere a um dado existente na realidade?

AA: Na realidade brasileira.¹⁰⁵

José de Magalhães Pinto, o urso, venceu as eleições para governador em 1960. Derrotou Tancredo Neves, do PSD, assumindo o governo do estado de

¹⁰³ Décio Pignatari, *op. cit.*, 2006. p. 70.

¹⁰⁴ Affonso Ávila, “Carta sobre a usura – Coroação do urso”, *Tendência 4*, 1962, p.54. (ou: “Eleição do usurário”, *Código de Minas e poesia anterior*, 1969b, p.127-128.)

¹⁰⁵ Nilze Paganini, “Entrevista com Affonso Ávila”, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 17, nº 33, 2º sem. 2013, p. 262-63. Inclui-se aqui, que o referente do “urso coroadado” se adequa tanto a Magalhães Pinto quanto ao rei D. João V, levando-se em consideração a análise de Affonso Ávila acerca de “As barroquíssimas exéquias de Dom João V” (1967), in: *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra*, São Paulo, Perspectiva, 3ª ed., 1994. Benedito Nunes em “Barroco: crônica de uma sedução”, a respeito dos *Resíduos seiscentistas em Minas* afirma que: “A recepção do barroco aqui denomina a reverência histórica pelos restos, pelas ruínas, de um passado esplendoroso, testemunhos silentes do irrecuperável surto de extraordinárias riquezas, cedo exauridas pela cobiça dos Reis portugueses (e nenhuma maior, segundo o nosso poeta, que a de D. João V) e pela ‘mania de luxo religioso’ das gentes de Minas Gerais, escravos, plebeus e funcionários, levados em comum, por incontinente ânimo festeiro, a organizar préstimos alegóricos e acender luminárias nas celebrações religiosas.” In: *O Estado de Minas Gerais, Suplemento Literário*, Belo Horizonte, fevereiro de 1998, p. 4.

Minas Gerais em janeiro do ano seguinte, com o apoio da UDN, seu partido, e do PRT e do PL. Sua principal atividade era gerenciar, comprar e fundar bancos. Foi presidente da Federação de Comércio de Minas Gerais e, também, do Sindicato Nacional dos Exportadores de Ferro e Metais Básicos. Vivia de usuras, dizia o poeta. No primeiro ano de seu mandato autorizou o Massacre de Ipatinga, episódio ocorrido numa vila de funcionários da Usiminas, que revoltados com as más condições de trabalho e as revistas que ocorriam na entrada e saída da jornada de trabalho deflagraram estado de greve. O movimento foi brutalmente reprimido pelas forças oficiais do estado de Minas Gerais em 7 de outubro de 1963, redundando em agressões e assassinato em massa.¹⁰⁶ Durante seu governo teve grande protagonismo na oposição ao presidente João Goulart e nas articulações diretas ao Golpe Civil-Militar de 1964, seja reunindo intelectuais e empresários em torno do IPES/IBAD, seja no apoio aos próprios militares nas estratégias que seriam colocadas em prática em abril de 1964.¹⁰⁷ Nos versos referenciais de Affonso Ávila,

As arcas / Genealogia dos bancos

O ouro ceva

suas crias de ouro:
a ganância no feno
a ganância no cocho
a ganância no peito
com suas tetas de ouro

[...]

O ouro adestra

seus serviçais de ouro:
a perícia no cálculo
a perícia no logro
a perícia nos ágios
com suas cifras de ouro¹⁰⁸

Por ser banqueiro e ocupar o centro do poder político em Minas Gerais, Magalhães Pinto era execrado como indivíduo aproveitador, baixo, que vivia de

¹⁰⁶ Sobre o Massacre de Ipatinga ver: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/outros-destaques/353-50-anos-depois-vitimas-exibem-no-corpo-e-na-alma-marcas-do-massacre-de-ipatinga.html>>

Acessado em 29 de março.

¹⁰⁷ Heloisa Starling, *Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964*, Petrópolis: Vozes, 1986; Cf.: Verbete biográfico de José Magalhães Pinto, CPDOC <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-de-magalhaes-pinto-1>>

Acessado em 29 de março.

¹⁰⁸ Tal como em “Coroação do usuário/ Eleição do usuário”, Affonso Ávila altera o título de “As arcas” (em *Tendência 4*, 1962, p. 47-50) para “Genealogia dos bancos” em *Código de Minas e poesia anterior*, 1969b, p. 121-123.

especular e aplicar juros excessivos. Numa paráfrase contemporânea da advertência de Tomás Antônio Gonzaga sobre os casos em que a usura era condenada, Ávila denunciava que seu personagem estava a levar usuras daqueles cidadãos, que encontravam-se reduzidos ao estado de pobreza e tinham apenas com o que satisfazer a própria sorte.

O onzenário

A usura gera
de seu ovo
(homem solércia
pele solércia
urso solércia
fome solércia
uso solércia)

A usura cresce
de seus embriões
(no homem calvície
na pele calvície
no urso calvície
na fome calvície
no uso calvície)

[...]

A usura move
de seus pés
(com seu homem
com sua pele
com seu urso
com sua fome
com seu uso)

Usura
∴ homem solércia
na pele calvície
de urso e ornato
onde a fome usurpa
com seu uso
∴ usura¹⁰⁹

Seguindo com a leitura desses outros poemas aqui selecionados, notamos que o objeto “urso”, “usurário”, “onzenário”, “homem calvície”, “homem solércia”, até mesmo sujeito coroado/eleito parece revelar seu referente, o governador José de Magalhães Pinto. Affonso Ávila encena com os códigos que remetem ao seu referente, cria um estereótipo, caçoa de seus vícios. Ávila opera

¹⁰⁹ Affonso Ávila, “O onzenário”, *Tendência 4*, 1962, p. 53-54. (*Código de Minas e poesia anterior*, 1969b, p. 119-120).

conscientemente as técnicas satíricas dos seiscentos. Como afirma João Adolfo Hansen, a sátira tinha por princípio dramatizar o sistema de prescrições retórico-críticas que a regem, fazendo com que se evidencie a franca direção referencial como ridicularização e agressão de indivíduos e situações.¹¹⁰ Ainda sobre a revelação do referente, Affonso Ávila nos lembra através de um dos aforismos do conceptista Baltasar Gracián,

que o jogar a jogo descoberto não é de utilidade nem de gosto e que se há, deste modo, de fazer prevalecer, como uma das regras básicas da literatura barroca, a lição do medieval já invocada de Galfrid de Vinsauf: não revelar uma coisa inteiramente, fazê-la, porém compreensível por meio de alusão. Na esfera da poesia, onde as sutilezas e as camadas lúdicas da linguagem se revelam mais nítidas, há também que ponderar-se a observação de Roman Jakobson de que a *ambiguidade se constitui num corolário obrigatório da poesia*.¹¹¹

Como menciona Affonso Ávila na análise do poema *Morte em efígie* estava construindo seus versos mirando uma pessoa que realmente havia existido, personagem real, porém difícil de ser nomeado, identificado frontalmente.¹¹² Pignatari parece confundir os pressupostos da poesia referencial com o programa original da poesia concreta. *Carta sobre usura* é construída a partir de todo o suporte técnico e de pesquisa testado em *Carta do Solo*, portanto representa a base do projeto poético que combina atitude crítica, em situação, com a exploração de técnicas de substantivação da linguagem. Sendo assim, discordamos do paulista ao afirmar que Ávila não faz poesia referencial. Ávila não faz poesia concreta.

Se formos buscar um possível simbolismo para a palavra “urso”, um simbolismo cristão, como implicado por Pignatari, talvez esse objeto adviesse do versículo bíblico, “Leão rugidor, urso esfaimado: tal é o ímpio que domina sobre um povo pobre.” [Provérbios 28:15]. Contudo, por si só essa referência bíblica não seria suficiente para definir sua poesia como simbolista, pois o peso maior dela recai sob o caráter satírico da construção do personagem, que emerge da situação observada pelo poeta. E por mais que Décio vivesse em São Paulo, acreditamos que não estivesse tão apartado do que acontecia no país, a ponto de

¹¹⁰ João Adolfo Hansen, “Ornato dialético e a pintura do misto”, in: *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 294.

¹¹¹ Affonso Ávila, “Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces” (1970), *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2012. p. 90.

¹¹² Affonso Ávila, “Poesia: da primeira leitura ao Visto e o Imaginado”, *op. cit.*, 2000, p. 263.

não saber quem seria Magalhães Pinto, uma vez que propôs um ano antes o dito salto participante, o pulo da onça, ou no caso, o pulo da onça manca.

Dizer que o “urso” em 1962 é um referente que não funciona, como disse Pignatari “o referente da palavra é outro que não o urso mesmo – outro, do qual, em verdade, a palavra foi inferida subjetivamente”¹¹³ nos impele a investigar o conjunto simbólico referencial decorrente dessa palavra na associação com seu aspecto político. Cabe lembrar, que essa inferência subjetiva, não pode ser confundida com subjetivismo, na verdade, ela se constitui na busca por uma expressão objetiva decorrente da visão *conscientemente* interessada do sujeito criador.

Sem pretendermos ser exaustivos, podemos buscar entre as referências poéticas de Ávila, pelo menos duas que possivelmente tenham contribuído para a construção do anagrama urso/usura. A primeira encontra-se nos *Cantares* de Ezra Pound, Canto XLV,¹¹⁴ e a segunda no “Inferno de Wall Street”, Canto X de *O Guesa* de Sousândrade.¹¹⁵ No depoimento para *Invenção*, Affonso Ávila arrola a divulgação da poesia de Pound entre os fatores que incidem sobre sua linguagem referencial.¹¹⁶ Além disso, afirma que *Carta sobre a usura* foi construída a partir do “pretexto mineiro-poudiano”, numa clara alusão ao tema da usura.¹¹⁷ Já no texto “Sousândrade: o poeta e a consciência crítica”, Ávila coloca o poeta maranhense como marco brasileiro de uma linha poética criativa na qual o artista traz para a estrutura poética “a realidade de que emerge seus temas, as

¹¹³ Décio Pignatari, “A poesia brasileira em ação” (1962), in: *op. cit.*, 2006, p. 70.

¹¹⁴ Citemos trechos do Canto 45: “Com Usura / Com usura nenhum homem tem casa de boa pedra / blocos lisos e certos / que o desenho possa cobrir, [...] / com usura, pecado contra a natureza, / teu pão é mais e mais feito de panos podres / teu pão é um papel seco, / sem trigo do monte, sem farinha pura / com usura o traço se torna espesso / com usura não há clara demarcação / e ninguém acha lugar para sua. / Quem lavra a pedra é afastado da pedra / o tecelão é afastado do tear / COM USURA / a lã não chega ao mercado / a ovelha não dá lucro com a usura / A usura é uma praga, a usura / embota a agulha nos dedos da donzela / tolhe a perícia da fiandeira. Pietro Lombardo / não veio da usura [...]” Ezra Pound, *Cantares*, (tradução conjunta de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos), Rio de Janeiro, Ministério Educação e Cultura, 1960, p. 111-112

¹¹⁵ Citemos trecho do Canto 10: “(Práticos mistificadores fazendo seu negócio; *self-help* / ATTA TROLL:) / – Que indefeso caia o estrangeiro, / Que a usura não paga, o pagão! / = Orelha ursos tragam, / Se afagam, / Mamuma, mamuma, Mamão.” Sousândrade, *O Guesa*, Luiza Lobo (org.), Rio de Janeiro, Ponteiro, São Luís, Academia Maranhense de Letras, 2012, p. 391.

¹¹⁶ Affonso Ávila, “Carta do solo – poesia referencial” (1962), in: *op. cit.*, 1969a, p. 89. (3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 174)

¹¹⁷ Affonso Ávila, “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, *op. cit.*, 1993, p. 13.

implicações de ordem social e vivencial que condicionam a atitude criadora, a linguagem e seus desdobramentos nos estratos semântico, sintático e sonoro”¹¹⁸

Esse cruzamento Pound x Sousândrade foi explorado por outros críticos. Haroldo e Augusto de Campos consideravam vários aspectos do texto de Sousândrade como precursores da estilística poundiana. Os irmãos Campos classificaram “a linguagem referencial, elíptica, às vezes mesmo cifrada” do poeta maranhense nos epigramas do “Inferno de Wall Street” como um “estilo sintético-ideogrâmico”.¹¹⁹ Por sua vez, Luiza Lobo argumenta que Sousândrade antecipou-se a Mallarmé e aos formalistas russos do início do século XX na junção forma e conteúdo, promovia “através da camada fônica do significante, uma contaminação com o significado, explorando, na linguagem, o aspecto alegórico e simbólico das palavras”.¹²⁰ Isso era justamente o que ocorria com as palavras urso/usura em Affonso Ávila. Quanto à análise do trecho do Canto X, de *O Guesa*, em que aparecem as palavras urso e usura, Lobo afirma:

Não se deveria perder de vista que o nome da mulher de Atta Troll é Muma. Seu nome se relaciona com o do deus Mammon, que, nos Evangelhos, simboliza a riqueza. Além deste significado, Mammon é referido no *Paraíso perdido*, de Milton, como o menos elevado na falange dos anjos caídos [...]. Ele aparece também na cena da ‘Walpurgisnacht’, do *Primeiro Fausto*. Mais tarde, na década de 1920, o deus Mammon surgirá em Pound como a representação da ‘usura’.

Unindo o sentido romântico dado ao urso, e ao mesmo tempo uma premonição surpreendente do tema central dos Cantos de Pound, nas estrofes finais do ‘Inferno de Wall Street’, Sousândrade apresenta uma crítica à sociedade capitalista enquanto dominada pelo universo financeiro.¹²¹

Augusto de Campos destaca que Sousândrade punha em foco as contradições do capitalismo em estado selvagem, “num cenário apocalíptico de muitas vozes, onde se cruzam os escândalos financeiros e políticos dos ‘robber barons’ e as vozes rebelionárias que atravessam o país em processo de conturbada industrialização e modernização”.¹²² Essa profusão de vozes era encontrada no noticiário nova-iorquino de fins do século XIX, do qual Sousândrade retirava a

¹¹⁸ Affonso Ávila, “Sousândrade: o poeta e a consciência crítica” (1965), *op. cit.*, 1969a, p. 38-39. (3ª ed., São Paulo, Perspectiva, p. 50).

¹¹⁹ Augusto de Campos, *Ecos do Inferno de Wall Street, Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 21 de abril de 2002. (texto incluído na 3ª ed. de *ReVisão de Sousândrade*)

¹²⁰ Luiza Lobo, *Épica e modernidade em Sousândrade*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 178.

¹²¹ *Ibidem*, p. 177.

¹²² Augusto de Campos, “Errâncias de Sousândrade”, *Poesia Antipoesia & Cia.*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 208.

matéria bruta da sua estilística de montagens e/ou colagens *avant la lettre*, de que fala Campos. Em Affonso Ávila, sobretudo em *Código de Minas*, os recortes de jornais se juntavam a outros fragmentos da sociedade mineira. Nas tramas da historicidade contida em cada um desses resíduos compunha-se um mosaico cultural, móvel da criação poética.

2.3. *Tendência 4: poesia de vanguarda participante em debate*

Em *Vanguardas Latino-americanas*, antologia de textos críticos, manifestos e polêmicas em torno da produção cultural das vanguardas artísticas latino-americanas das décadas de 1920 e 1930, Jorge Schwartz abre o tópico “*Nacionalismo versus cosmopolitismo*” com o seguinte comentário:

O conflito entre ‘nacionalismo’ e ‘cosmopolitismo’ talvez seja a polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano. Acentuada ainda mais pelo fato de os intelectuais e artistas da região cobrarem maior consciência de sua alteridade em relação aos povos que os colonizaram, emergindo daí uma necessidade imperiosa de afirmar suas especificidades. Já se tornaram clássicas as seguintes palavras de Antonio Candido: ‘Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos’¹²³

Essa questão, como temos visto até aqui, também está no cerne da discussão do início dos anos 60 envolvendo o grupo de poesia concreta e *Tendência*. No quarto número da revista, em 1962, Haroldo de Campos abre o ensaio *A poesia concreta e a realidade nacional* fazendo três perguntas que organizam seu texto: “Pode um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação? Em que medida uma vanguarda universal pode ser regional ou nacional? Pode-se imaginar uma vanguarda engajada?”¹²⁴

Para a primeira questão, a resposta do poeta é positiva. Nesse sentido, ancora-se no pressuposto antropofágico enquanto uma “forma de redução”, uma

¹²³ Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos, 2ª. ed. rev. e ampl., São Paulo, Edusp, 2008, p. 533. O trecho citado de Antonio Candido é do texto “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”.

¹²⁴ Haroldo de Campos, A poesia concreta e a realidade nacional, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 83. Em 1980, Haroldo de Campos irá retomar a discussão deste texto em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária, 3ª imp. da 4ª. ed de 1992. São Paulo, Perspectiva, 2010.

“devoração crítica”, na qual “se trata de devorar para compreender e superar”.¹²⁵ Campos afirma que Oswald de Andrade era o melhor exemplo de quem pensou uma poesia de exportação, na qual sem perder de vista a autenticidade do ser brasileiro e do espírito crítico empenhou-se em devorar o que não era nosso para fazer ressaltar o essencial. Assim, sublinha, que “22 foi a primeira tentativa de desalienar a literatura brasileira de seu paraíso perdido formal e coloca-la nos trilhos do tempo.” Ao operar dessa forma, os modernistas se punham no sentido da participação, “pois participar significa, ao nível do óbvio, ser entranhadamente de sua época, viver efetivamente.”¹²⁶

Fazendo convergir o rasgo antropofágico com a sociologia da redução de Guerreiro Ramos, Haroldo de Campos anuncia as condições para uma nova visada redutora na poesia brasileira, a *redução estética* concretista. Segundo ele, uma poesia com projeto, que seguia com totalidade e radicalidade a linha mestra da poética daquela época e exportava-se influenciando no âmbito internacional. Em reforço desse argumento trazia a observação de Engels, recuperada por Lefebvre, de que embora muitos países se encontrassem economicamente retardatários eram deles que advinha “o primeiro violino em filosofia”. Ou seja, um salto de compreensão filosófica ou, no campo da estética, a criação artística autêntica era independente das condicionantes econômicas.

Quanto à segunda questão, a de uma vanguarda universal ser, ao mesmo tempo, regional ou nacional, Haroldo de Campos defende que qualquer obra intelectual, artística ou material naquele momento histórico – o da era da automação, das distâncias encurtadas e das técnicas de intercomunicação acelerada – dependia do uso *crítico* do patrimônio mental universal. Nesse sentido, qualquer produto cultural, nacional ou regional, que se pretendesse construir isoladamente, fechado em uma ideia temática, correria o risco de *ingenuamente* se transformar em algo exótico. *Nacionalismo crítico*, a seu ver, significava, portanto, uma empresa redutora.

Este nacionalismo sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma-conteúdo (tendendo para o isomorfismo fundo-forma) o são. Guerreiro Ramos dá um exemplo do que chama de ‘redução tecnológica’ (a indústria automobilística brasileira, de caminhões) ‘em que se registra a compreensão e o domínio do processo de elaboração de

¹²⁵ Haroldo de Campos, A poesia concreta e a realidade nacional, *op. cit.*, 1962, p. 83.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 84.

um objeto que permitem uma utilização ativa e criadora da experiência técnica estrangeira'. Assim, no campo da arte (desculpem-me os licornes da sacralidade artística, se se confronta aqui, mais uma vez, o produto poético com a máquina), é possível reelaborar criticamente, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal, para, através de um salto qualitativo, afirmar-se uma poesia como produto acabado de vigência inclusive para esse universal, cuja universalidade não mais poderá ser definida com a necessária abrangência sem tomar conhecimento dessa contribuição nacional inovadora. A poesia concreta totaliza uma linha que remonta a Mallarmé e a supera (não como hierarquia de valor, é obvio) como radicalização metódica. Quem quiser 'pensar' poesia conscientemente depois dela terá que a tomar em conta, para uma nova (possível, talvez, em outras circunstâncias) operação redutora.¹²⁷

No país, defende Campos, o melhor contraexemplo ao nacionalismo *ingênuo*, ou seja, *nacionalista crítico*, era a moderna arquitetura brasileira. No campo das artes, como demonstrado na citação acima, a poesia concreta iria pela mesma linha, tal como *Tendência* dava mostras daquela evolução, segundo o poeta.

Nesse sentido, também entendo se pode travar fecundamente o diálogo concretismo/Tendência. Vejo hoje, e principalmente consultando certos textos teóricos mais recentes de Rui Mourão e Fábio Lucas, mas sobretudo à vista da experiência poética de Affonso Ávila em *Carta do Solo* (1ª parte, 1961) – poesia que se situa, com sentido pessoal, numa confluência João Cabral/concretismo, e que, quanto mais se for despojando do ornamento metafórico, mais substantiva irá se tornando – vejo hoje, ia dizendo, que a reivindicação ideológica de *Tendência*, levantada desde o seu primeiro número de agosto de 1957, continha, em projeto ou por natural evolução do pensamento dialético, a ideia da conquista de uma forma para os conteúdos que punha em debate. Na medida em que explicitá-la, estará marcando um encontro com o movimento de poesia concreta, que sempre teve implícita (e em certos poemas explícita até ideologicamente) a noção de um nacionalismo crítico.¹²⁸

Interessante notar, como Haroldo de Campos se preocupava com a necessidade de explicitação da *forma* da criação poética como instrumento básico para a constituição das bases para uma crítica correspondente ao novo modo de criação poética. No caso de Affonso Ávila, essa explicitação da forma da *poesia referencial* veio, como vimos no tópico anterior, no depoimento para a revista *Invenção*.

¹²⁷ Haroldo de Campos, A poesia concreta e a realidade nacional, *op. cit.*, 1962, p. 89-90.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 90-91.

Quanto à terceira e última questão levantada no ensaio, se era possível imaginar uma vanguarda engajada, Haroldo afirma que dentro da poesia o “engajamento de uma vanguarda construtiva e projetada” se fazia dentro do campo da linguagem. Segundo ele, não via saída para uma poesia participante sem um uso revolucionário da linguagem, por isso, defendia, que na poesia, a participação se fazia em vários níveis de “*concreticidade*”. Poderia se dar pelas *participações de existências* (nas quais trazia implícita uma ontologia direta), na *reautenticação do lírico* (desalienado do “esconde-esconde metafórico e restituído a um padrão básico humano”), ou ainda na *participação de realidades ou de teses* (ao nível ideológico propriamente dito). Assim, qualquer uma dessas variantes “só se reconhecerá como poesia criativa na medida em que o parâmetro informação semântica for, tanto quanto possível, coincidente com o parâmetro informação estética.”¹²⁹

Para Haroldo de Campos existia entre esses diferentes níveis de *concreticidade* contatos e descontinuidades que alimentariam uma dialética sutil – ao modo da equação sartreana *palavra objeto* (poesia) x *palavra-signo* (prosa), apresentada por Décio Pignatari em *Situação da Poesia no Brasil* – que se impunha como desafio e instigação. Ou melhor, enfatiza Campos, como o único “*situar-se*” válido da poesia naquele momento.

Poesia que se critica e radicaliza (como linguagem) e poesia que passa dessa autocrítica, munida da extrema consciência de seu instrumento, para a crítica da sociedade que fez dessa linguagem seu emblema e sua heráldica. [...] *Função crítica* portanto (*poesia-poesia*), que põe em evidência as contradições do processo dialético poesia/tempo (história), e enseja o trânsito para a ação (*poesia-prosa*). E assim num circuito reversível.¹³⁰

Naquele ponto da discussão, Haroldo de Campos considerava que a consciência daquela dialética poderia se apresentar no conflito de palavras. Nesse sentido, oferece como exemplo, um trecho do *poemalivro* “servidão de passagem” (junho/julho de 1961):

o azul é puro?
o azul é pus

de barriga vazia

o verde é vivo?

¹²⁹ Haroldo de Campos, A poesia concreta e a realidade nacional, *op. cit.*, 1962, p. 92.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 93-94.

o verde é vírus
 de barriga vazia
 o amarelo é belo?
 o amarelo é bile
 de barriga vazia
 o vermelho é fúcsia?
 o vermelho é fúria
 de barriga vazia
 a poesia é pura?
 a poesia é para
 de barriga vazia¹³¹

Do lado do movimento *Noigandres* de poesia concreta, *Tendência 4* traz também, o depoimento do poeta, tradutor e crítico de cinema, José Lino Grünewald. Para este, o ponto mais fecundo para o diálogo *Tendência-concretismo* residia no problema da poesia participante, do engajamento.¹³² Nesse sentido, Grünewald considerava importante enfocar a conceituação de arte participante no enlace dialético ideologia x produto. A seu ver, a participação de fato do artista não resultava do simples e imediato consumo de sua obra, tampouco dos usos de “personagens-tema” ou “eventos-conteúdo” extraídos do mundo das relações de trabalho subalternas na sociedade, mas sim da relação que o artista estabeleceria com os materiais mais atuais de que dispunha. Esse, segundo ele, era o aspecto que credenciava, de imediato, a poesia concreta como poesia participante, pois ela “apelava aos novos recursos provenientes dos meios de comunicação” daquele tempo, “evitando, com eles, estabelecer um outro tipo de estrutura poemática, livre da ascendência da sintaxe-discursiva”.¹³³ Para Grünewald, tal como no aforisma marxista “o modo de produção determina o modo de pensar” também ao nível da superestrutura haveria uma correlação entre a *intentio* e o instrumento. Segundo o poeta:

Retificar e restabelecer o campo virtual – dos elementos – a partir de uma seleção atual de materiais propiciados pela infraestrutura. Produzir – de fato – no presente (sem que haja, mesmo, a necessidade de ser imediatamente assimilado) para um futuro mais lúcido. O inventor é um homem *para* o futuro – é

¹³¹ Haroldo de Campos, A poesia concreta e a realidade nacional, *op. cit.*, 1962, p. 94.

¹³² José Lino Grünewald, Depoimento, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 109.

¹³³ *Ibidem*, p. 112.

quem desvenda novos *processos* – e novos processos somente podem ser forjados a partir de novos elementos e/ou relações, os quais, evidentemente, não podem ser familiares ao público.¹³⁴

Do lado de *Tendência*, destacamos naquele quarto número, os textos de Fábio Lucas, Rui Mourão, e Laís Corrêa de Araújo. Fábio Lucas busca fazer uma avaliação do salto concretista que, a seu ver, por carecer até ali, de uma posição ideológica clara – exceto por seu compromisso com uma contribuição técnica original – poderia encontrar perfeitamente um diálogo fecundo com o grupo de *Tendência*. Já em Rui Mourão há um esforço por esclarecer alguns pontos, segundo ele, insistentemente mal compreendidos da linha evolutiva atravessada por *Tendência* nos três números precedentes. Questões relativas ao suposto caráter regionalista ingênuo, de tipo temático, da revista e as relações entre técnica e expressão são abordados tanto nos artigos transcritos do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, quanto na troca de correspondências com Haroldo de Campos. Por sua vez, Laís Corrêa de Araújo traz uma distinção importante entre uma posição, em certo sentido, individualista, da criação pretensamente participante, encontrada na experiência poética de Mário Chamie, de um esforço coletivo de criação poética como desenhava-se entre os concretistas e o grupo de *Tendência*.

No ensaio *A poesia de nosso tempo*, Fábio Lucas reconhecia o concretismo como o movimento mais original da literatura brasileira naquele momento, sobretudo pelo seu “vigor teórico” e “ânsia de renovação”, contudo, não deixava de expressar certas reticências de fundo conceitual e ideológico. Nesse último sentido, afirmava: “Temíamos o seu aburguesamento e condenamos o seu isolacionismo, a autossuficiência e a alienação do seu processo artístico.”¹³⁵ Quanto aos princípios teóricos iniciais do movimento, Lucas julgava estranhas à poesia as contribuições advindas de outras artes, tal como as artes plásticas, por exemplo, e ainda assim, denominar de poesia a criação da unidade verbivocovisual. Para o crítico, aquela síntese de estruturas heterogêneas, ou seja, arte fonética e arte visual, resultava em um produto híbrido, que os concretistas continuariam chamando de poesia.

Na história das artes conhecemos essas fusões que, todavia, geram produtos diferentes, autônomos, com denominação

¹³⁴ José Lino Grünewald, Depoimento, *op. cit.*, 1962, p. 110.

¹³⁵ Fábio Lucas, A poesia de nosso tempo, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 61.

própria – teatro, drama wagneriano, cinema. Assim sendo, como denominar ‘poesia concreta’ à solução da equação Palavras + Artes Plásticas? Melhor seria chamar ‘expressão ideogramática’ à aventura artística.¹³⁶

Fábio Lucas considerava que o dito “salto participante” pretendido pelos poetas concretos poderia retirá-los de uma certa paralisação em torno da exploração semântica da palavra em direção à sintaxe. Segundo Lucas, não era surpreendente que a consciência crítica tivesse conduzido o grupo concretista a anunciar aquele salto de participação, posto que uma corrente literária não poderia separar-se do destino nacional. Ao procederem de nova forma, obtendo uma compreensão de si face todo o espaço social, do qual emergia sua criação, os concretos ganhavam o sentido e as dimensões da totalidade. Os concretistas, na visão de Lucas, integravam-se ao território social para não ficarem “capsulados no formalismo oco”.¹³⁷

O concretismo deixará de ser inviável essência para tornar-se existência. A tese fenomenológica (Husserl) ainda serve: a consciência é totalidade e, ao mesmo tempo, totalização. As coisas não são percebidas no seu isolamento. O que tem sentido para a consciência é um todo que, por isso mesmo, é irredutível aos seus elementos. O todo é qualquer coisa a mais do que a soma das partes constitutivas. Daí, a nosso ver, a importância da estrutura no estabelecimento dos valores estéticos.

O achado fundamental do salto concretista: a fenomenologia nos braços da dialética. É Sartre reelaborado em termos nacionais. É redução sociológica.¹³⁸

No que toca à questão ideológica, a avaliação de Rui Mourão sobre o *Salto concretista* (exatamente o título de seu artigo) segue no mesmo sentido das observações de Fábio Lucas, considerando o salto participante anunciado por Décio Pignatari como uma “inegável” “guinada dos concretistas para a esquerda”.¹³⁹ Para Mourão, incluía-se nessa “virada conteudística” do movimento concreto um definitivo afastamento dos doutrinadores da poesia não sintática dos dissidentes neoconcretos, estes, segundo o crítico, apegados à “fácil adesão ao novo, na sua desesperante procura do novo pelo novo, no seu empenho em

¹³⁶ Fábio Lucas, A poesia de nosso tempo, *op. cit.*, 1962, p. 61.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 66.

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ Rui Mourão, O salto concretista, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p.108. (Transcrito do *Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”*, 9 de setembro de 1961. Para consultar o original: <<http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/1507>>)

instituir o experimentalismo como um fim em si mesmo”.¹⁴⁰ O crítico traça, assim, uma contraposição entre os adeptos de uma arte participante, representativa dos interesses coletivos (incluindo-se aí os concretos pós-salto participante e *Tendência*) e uma vertente artística individualista, de autovalorização pessoal e aburguesante, sintetizada, por exemplo na concepção de Mário Chamie expressa no aparte feito ao texto de José Guilherme Merquior, na crítica desse aos neoconcretos.¹⁴¹

Por sua vez, Chamie critica o “vício” do conceito de participação de Rui Mourão, considerando-o limitado à reivindicação política. No artigo, *Em busca de oportunidade*, o poeta paulista afirma que, por ocasião de um debate com Merquior, pretendia demonstrar o grande valor de certas experiências artísticas, ainda que não aceitas de imediato pelo público. Isso indicava, por um lado o condicionamento do público (consumidor de arte) apegado aos velhos esquemas de linguagem e comunicação reativos ao dinamismo da inteligência individual e criativa do autor inovador (produtor de arte). Por outro lado, entendia caber ao autor, enquanto agente criativo, quebrar a inércia histórica do público através de uma nova linguagem e comunicação.¹⁴² Para Chamie, Rui Mourão confundia a explicação dele sobre a inter-relação entre arte e sociedade, com uma suposta busca pela descoberta de “formas puras” na poesia. O autor de *Lavra lavra*, aproveitava, ainda, para criticar o “irrecuperável nacionalismo acadêmico” de *Tendência*, segundo ele, uma revista “culturalmente obsoleta” e atrelada a um nativismo sociológico de complexo colonial. Diante disso, questionava a aproximação dos concretos com o grupo mineiro.¹⁴³

Quanto ao suposto “nativismo sociológico de complexo colonial”, Mário Chamie, repetia, com certa virulência, observação feita por Haroldo de Campos em entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo em *O Estado de Minas*, na qual afirmava que do ponto de vista estético, a reivindicação nacionalista de *Tendência* poderia redundar em um regionalismo ingênuo, de tipo temático, fechado às

¹⁴⁰ Rui Mourão, O salto concretista, *op. cit.*, 1962, p. 107.

¹⁴¹ Rui Mourão faz referência aos textos: José Guilherme Merquior, Miséria de uma linguagem, SDJB, 10 de junho de 1961, p. 4-5. <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/18998>; Mário Chamie, A parte a um debate: Miséria da linguagem, SDJB, 22 de julho de 1961, p. 11. <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/20308>

¹⁴² Mário Chamie, Em busca de oportunidade, *Tendência* 4, Belo Horizonte, 1962, p. 114. (Transcrito do *Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”*, 23 de setembro de 1961. Para consultar o original: <<http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/1517>>)

¹⁴³ *Ibidem*, p. 115.

técnicas e produtos internacionais, talvez vítima de um complexo colonial residual.¹⁴⁴

Rui Mourão responde Mário Chamie no artigo *A oportunidade chegou*. Segundo o diretor de *Tendência*, o poeta paulista se achava “enleado nas malhas do mais irrecuperável subjetivismo”, sendo o compromisso que praticava, uma espécie de “nostalgia idealista”. Para Mourão, Chamie realizava uma participação interessado na descoberta de formas poéticas puras, porque sua perspectiva valia-se dos acontecimentos do mundo apenas para se impressionar superficialmente, já que não estaria disposto a se entrosar na corrente viva do mundo. “Ele se interessa menos por aquilo que os fatos possam lhe dizer do que por aquilo que ele possa dizer sobre os fatos”.¹⁴⁵ Além disso, Mourão repreendia a tentativa de Chamie estigmatizar o nacionalismo crítico de *Tendência*, segundo ele, um movimento literário que o poeta paulista desconhecia, tal qual o diálogo que o grupo mineiro vinha travando com os concretistas, desde o Congresso de Assis.

Já no artigo *Salto concretista*, o diretor de *Tendência* rebatia a acusação de um regionalismo ingênuo, provinda de Haroldo de Campos. Para Mourão, esta afirmação seria injusta, quando observada a linha evolutiva atravessada pela revista. Segundo ele, o grupo de escritores de *Tendência* não era nacionalista num sentido de isolamento romântico em relação a tudo que fosse estrangeiro. Esse grupo, simplesmente acreditava que a arte seria mais autêntica quanto mais nacional, porque compreendia que o homem situado tornava-se consciente do fato da nação englobar os elementos configuradores da sua individualidade. Por isso, Rui Mourão justificava a distinção entre técnica e expressão: “procuramos utilizar a técnica que é patrimônio universal, para encontrar uma expressão brasileira. Queremos exportar não apenas técnica, mais igualmente produtos acabados.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Rui Mourão, *Salto concretista*, *op. cit.*, 1962, p. 108; Haroldo de Campos, Entrevista a Laís Corrêa de Araújo, Conversa com o escritor XVI, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 de agosto de 1961. Aproveitando-se da defesa de Rui Mourão, digamos, em certo sentido, que pela perspectiva concretista, até aquele momento, qualquer produto literário ou artístico que não representasse a modernidade urbana paulista – num Brasil dos anos 50 e 60, ainda de feição agrária preponderante – era visto como regionalista. Em outras palavras, essas outras representações, que não dialogavam diretamente com esse mundo industrial, pareciam não ser dignas de representar o ideal de universalidade e cosmopolitismo que os concretos buscavam. Talvez por isso, num primeiro momento, olhassem para *Tendência* como vítimas de um regionalismo ingênuo.

¹⁴⁵ Rui Mourão, *A oportunidade chegou*, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 117. (Transcrito do *Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”*, 14 de outubro de 1961. Para consultar o original: <<http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/1537>>)

¹⁴⁶ Rui Mourão, *Salto concretista*, *op. cit.*, 1962, p. 108.

Para Mourão, o salto participante dos concretistas os colocava no caminho da reivindicação de uma expressão mais abrangente, depois de já terem chegado a resultados preponderantemente técnicos.

Em carta para Affonso Ávila, transcrita em *Tendência 4*, Haroldo de Campos comenta, que os conceitos de técnica e expressão, articulados por Rui Mourão, envolveriam um certo preconceito da parte dele contra o poema não-discursivo de tipo concreto, pois não via em suas unidades enxutas um produto acabado, mas apenas um exercício de técnica. Campos afirma:

Lembro que, na poesia concreta, o que ele chama pelo nome equívoco de *expressão*, e que em outros termos, corresponderia ao nível semântico ou ao conteúdo do poema, faz parte integrante e qualificante da estrutura poemática, com a diferença de que, nessa poesia, esse material é reduzido ao essencial e submetido a um tratamento objetivo, na medida exata em que requer o problema que o poema propõe à sensibilidade e à inteligência.¹⁴⁷

Na mesma carta, Haroldo de Campos também comenta a percepção de Sartre sobre a arquitetura modernista de Niemeyer, que a seu ver, vinha a corroborar com a ideia de um nacionalismo crítico enquanto *redução estética*:

Sartre soube ver, ainda, na arquitetura de vanguarda de Brasília um traço (pouco regionalista, no sentido ‘ingênuo’ a que me reporto, mas muito nacionalista, no sentido *crítico* que proponho) do barroquismo bem brasileiro do Aleijadinho: traço representado pela procura de movimento na arquitetura de Niemeyer.¹⁴⁸

Já em carta para o próprio Rui Mourão, Haroldo de Campos volta a tocar na problemática do regional/universal na poesia participante dentro da perspectiva dos concretos. A condição essencial da poesia, na concepção de Campos, era, ainda que disposta a ampliar seu horizonte semântico, propor não um pensamento, mas sim um objeto, um poema-objeto capaz de revelar o mecanismo mais íntimo do fenômeno que se pretende desvelar.

Não acredito, porém, que esse âmbito semântico, para ser autenticamente nacional, deva se restringir apenas a determinados aspectos – por importantes, prementes e mesmo dramáticos – da realidade brasileira, como a sua face agrária por exemplo. O subdesenvolvimento é um epifenômeno do fenômeno imperialismo/colonialismo, e quando se desnuda num poema a mecânica mais íntima desse fenômeno, ferreteando-o no

¹⁴⁷ Haroldo de Campos, Carta a Affonso Ávila– São Paulo, 10 de setembro de 1961, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 119. (grifos do autor)

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 121. (grifos do autor)

seu ‘slogan’/emblema de validade universal (*coca-cola* é algo que se encontrará num boteco de beira-estrada do interior brasileiro ou num longínquo rincão africano, atingidos ambos pelo comércio de falsas utilidades criadas pela economia capitalista) não creio que se esteja fazendo um poema sobre a aparência ou sobre o transitório, mas antes que se está desocultando a medula disso de que a nossa estrutura agrário-colonial é a consequência episódica.¹⁴⁹

Por fim, Haroldo de Campos expõe criticamente o que entendia por uma visão globalizadora do nacional na literatura brasileira. Mais do que a possibilidade de produção de uma obra individual com um caráter totalizador, Campos entende que seria possível constituir-se uma espécie de *paideuma* nacional.

A totalização, a meu ver, não se obterá necessariamente num romance só, ou numa obra só, dando testemunho de uma realidade ubíqua, o que exigiria uma multiplicidade vivencial verdadeiramente impressionante num país-continente, formado de manhas regionais insuladas pela distância, como o nosso, e onde, sob certos aspectos, São Paulo e Bahia tem menos em comum do que São Paulo e Milão, por exemplo. A totalização dialética poderá se fazer ideogrâmicamente, de romance a romance, de poema a poema, cada um dando testemunho, com consciência crítica, da realidade que conhece e na qual está mais íntima e autenticamente situado, presentificando-a. O *projeto é coletivo*. Um poema do Cabral entranhado na problemática rural do nordeste ou um poema do Pignatari, focando a vivência urbana (e não menos brasileira!) do complexo de relações criado pela máquina e pela indústria paulista, mais um poema do Affonso Ávila dando testemunho da realidade mineira se podem conjugar num ideograma crítico, numa superestrutura ideológica nacional. Antes de acreditar na tarefa de um, acredito no encargo coletivo de uma geração, a espelhar o movimento dialético de sua peripécia histórica, mormente se este projeto está esteticamente empostado numa visada que, sem se descaracterizar do que é cada um, assume contornos comuns.¹⁵⁰

Rui Mourão parece responder Haroldo de Campos no artigo *Concretismo e nacionalismo* quando afirma que acreditava que no fundo, os colegas paulistas confundiam essência com aparência na escolha de seus objetos poéticos. O representante de *Tendência* indaga os concretos sobre que tipo de participação estavam interessados em se empenhar.

Eles querem participar fazendo poema sobre a coca-cola, num momento de nacionalismo político exaltado, fazendo poema sobre a terra, num ‘país essencialmente agrícola’ e mais do que

¹⁴⁹ Haroldo de Campos, Carta a Rui Mourão – São Paulo, 28 de dezembro de 1961, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 127. (grifos do autor)

¹⁵⁰ *Idem.* (grifos do autor)

nunca necessitado de repartir as suas terras, ou ostentando na sua composição um rigor de fatura que seja a resposta artística ao surto de industrialização brasileira? No meu entender, tudo isso corresponde a um falso enfocamento do problema. Basta considerarmos, por exemplo, o último ponto. A atitude em face das exigências rigorosas do trabalho artístico os mantém sintonizados com a etapa atual do desenvolvimento do mundo, constitui uma atitude criadora de grande autenticidade diante do mecanismo da vida moderna, mas só por si não pode ser expressiva da realidade brasileira. [...] Espero que me esteja fazendo entender: os concretistas estão certos em sua atitude estética quando vivem o nosso tempo e acredito mesmo que as reivindicações mínimas concretistas devam ser as reivindicações de todo escritor atual que se preze, *mas só com isso* e com a abordagem de temas políticos emergentes e transitórios, não chegarão a ferir a essência da coisa brasileira. O que configura a hora brasileira são os dramas que estão na base de sua estrutura, é a maneira unicamente nossa de enfrenta-los, de vencê-los ou de por eles sermos derrotados.¹⁵¹

Relacionado a esse último aspecto, sobre a suposta confusão entre essência e aparência, Rui Mourão divergia da visão, em certa medida, ingênua de Décio Pignatari (reproduzida por Haroldo de Campos na carta que lhe enviara em 28 de dezembro de 1961), de que no atual estágio de desenvolvimento, o operário queria um poema que lhe ensinasse a agir e a pensar tal como a máquina lhe ensinava. Ou seja, pelo raciocínio concretista, os poemas dos novos tempos deveriam estar à altura dos objetos industriais, deveriam ser úteis, seguir as premissas da revolução tecnológica, romper com seu caráter artesanal. Na última carta enviada para Haroldo de Campos, transcrita em *Tendência 4*, Mourão afirma:

O trabalhador absolutamente não tem preferência por ‘um poema racional, que lhe ensine a agir e a pensar como a máquina lhe ensina’, e isso simplesmente porque quanto mais racional menos ao alcance está do seu entendimento, que só se efetiva ao nível da linearidade. A máquina não o ensina a pensar, mas apenas concorre para a sua alienação, transformando-o também em máquina. O artista de agora deseja e deve realizar o seu trabalho racionalmente apenas porque chegou a compreender que a máquina, ao mesmo tempo que concorre para a alienação daqueles que não se encontram à altura de compreender o seu verdadeiro significado, está a sugerir a forma para a solução do problema de todos, que só poderá ser fruto do esforço coletivo organizado, da construção social, da lucidez racionalista. A este respeito, aliás, vocês já não estão pensando da mesma forma? Quem fez aquele fragmento de poema que nos enviou com o ensaio para *Tendência*, forçosamente tem que considerar o

¹⁵¹ Rui Mourão, Concretismo e nacionalismo, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 124-125. (Transcrito do *Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”*, 3 de fevereiro de 1962. Para consultar o original: <<http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/1628>>)

citado artigo do Décio como fase vencida de suas preocupações teóricas.¹⁵²

Cabe, ainda, destacar um último ponto, que consideramos expressivo desse diálogo *Tendência*-concretismo. Na resenha de Laís Corrêa de Araújo ao livro *Lavra lavra* (1962) de Mário Chamie, a autora chama atenção para o paralelismo existente entre aquele livro do poeta paulista e *Carta do solo* de Affonso Ávila. Desde a motivação temática rural, passando pela a estruturação poemática, a articulação de formas, o vocabulário, a técnica iterativa e a semântica referencial levava ao entendimento que aquilo considerado por Chamie como “poema-práxis” era idêntico à “poesia-referencial” realizada antes por Affonso Ávila. Araújo, no entanto, afirma que essa constatação não invalidava a poesia de Mário Chamie. Segundo a autora, não era preciso manter a controvérsia sobre poesia engajada ou poesia pura, surgida no debate com Rui Mourão, já que o poeta sabia perfeitamente que a determinante a seguir era “descobrir (ou inventar) uma expressão inteligível, nacional, total, consciente dos acontecimentos”. Contudo, sublinha Araújo, “essa certeza do autor não o deixa fora das malhas de um hermetismo de que o seu livro acaba sendo um dos belos (mas apenas) fogos de artifício, de brilho intenso mas inautêntico”.¹⁵³ A nosso ver, a imagem construída por Laís Corrêa de Araújo da postura, de fato do escritor consciente do seu ser no mundo, sintetiza o caráter da poesia participante que se pretendeu construir a partir daquele profícuo diálogo entre as duas vertentes de poesia de vanguarda. Afirma Araújo,

A estética de Mário Chamie nos parece, a nós, muros oficiais da informação literária, um completo laboratório, muito bem equipado, em que se manipulam por sinais cabalísticos os artifícios da virtuosidade verbal, com uma janela panorâmica que lhe mostra a terra e o homem, porém deformados ambos por moderníssimo ‘brise-soleil’. Para que desapareça o vidro que separa o poeta e a vida exterior, não basta o olhar mais penetrante. É preciso que exista uma unidade completa, esta participação com o mundo, seu país, sua gente, suas coisas, seja compreensão e posse. Que a experiência coletiva percebida através da experiência individual se cristalice numa totalização, que cria então a sua linguagem própria, a sua expressão poética, situada, e ao mesmo tempo válida esteticamente.¹⁵⁴

¹⁵² Rui Mourão, Carta a Haroldo de Campos – Belo Horizonte, 2 de abril de 1962, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 129. (grifos do autor)

¹⁵³ Laís Corrêa de Araújo, Poesia e situação, *Tendência 4*, Belo Horizonte, 1962, p. 158.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.159.

2.4. A Semana Nacional de Poesia de Vanguarda e a consciência crítica do poeta

Fechando o quarto número dedicado ao diálogo *Tendência*-concretismo, Affonso Ávila, compõe, no texto *Eixo São Paulo-Minas*, um quadro de relações históricas envolvendo os dois estados. Depois de apresentar o tema daquele processo de interação cultural e política, que remontava ao influxo dos paulistas na formação urbana e socioeconômica de Minas, apresentado no livro *Paulistas e Mineiros: plantadores de cidades*, do historiador Mário Leite, Ávila passa a enfatizar aquela mútua influência no campo da literatura. Começa por comentar a identificação da obra poética de Bernardo de Guimarães com a geração romântica de São Paulo. Lembrava da conferência de Oswald de Andrade “O caminho percorrido”, que conduzia o poeta modernista ao paralelo entre os anseios subversivos do movimento de 22 e os Inconfidentes. Com isso, sublinha:

A essa radicalização do modernismo dentro de uma tradição de consciência nacional, correspondeu um interesse novo para com a arte barroca de Minas, praticamente redescoberta após cem anos de obscurantismo e superfecundação acadêmica que seccionaram a evolução plástica brasileira. O ensaio de Mário de Andrade sobre Aleijadinho é um trabalho de redimensionamento crítico, ponto-referência compulsório de toda a posterior bibliografia que se ocupa do escritor.¹⁵⁵

Além do olhar para o barroco, segundo Ávila, Mário de Andrade ofereceu à jovem geração de intelectuais mineiros dos anos 20, estímulo constante e fertilizador no caminho da literatura. Do lado mineiro, destaca o poeta de *Tendência*, Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa, pareciam retrucar dentro do mesmo espírito vitalizador.

Feito aquele percurso, Ávila chegava ao novo encontro entre paulistas e mineiros, agora, dentro da poesia e assentado numa nova realidade imposta ao escritor brasileiro. O novo momento se construía a partir das transformações operadas no país, que vinha experimentando no pós-guerra, os reflexos da industrialização numa sociedade de raízes agrárias e coloniais. Do intelectual brasileiro, afirma Ávila, era exigida uma tomada de posição fundamentada não somente na conjuntura material do país, mas no “próprio ser nacional em seu devir histórico”.¹⁵⁶ Como se percebe, Ávila deixava ecoar a voz isebiana cravada

¹⁵⁵ Affonso Ávila, *Eixo São Paulo-Minas*, *Tendência* 4, Belo Horizonte, 1962, p. 161.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 162.

no espírito de pesquisa e invenção do grupo de *Tendência*, ainda mais explícito na passagem seguinte:

Enquanto se sistematiza uma ideologia da consciência nacional e uma sociologia da redução brasileira, voltadas ambas contra os resíduos saudosistas de certa índole do ensaio modernista, a literatura sofre também o seu processo crítico de desalienação. A pesquisa de uma nova expressão literária, através da prospecção totalizadora da coisa nacional e da concomitante aferição de técnicas importadas ou não que lhe possam ser úteis, engaja novamente hoje num projeto comum mineiros e paulistas.¹⁵⁷

Affonso Ávila sublinha que, simultânea às atividades de *Tendência*, voltada à postulação de uma linha teórica nacionalista crítico-estética para a criação poética e ficcional, o grupo *Noigandres* de São Paulo lançou as bases do concretismo, preocupado com a renovação da linguagem poética e logrou imediata repercussão dentro e fora do país. Para Ávila, embora os movimentos partissem de objetivos estéticos aparentemente dissociados chegavam a um denominador comum que demonstrava a evolução dialética de ambos. O diálogo que começou a se estabelecer no Congresso de Assis em 1961, vinha dando sinais, até aquele momento, da possibilidade de trabalhos coletivos vigorosos, de alcance nacional. Ao mesmo tempo, Affonso Ávila deixava entrever alguns desdobramentos dos interesses intelectuais particulares mais duradouros e profícuos na obra de Haroldo de Campos e do próprio Ávila, o interesse pelo barroco:

A vinda a Minas de Haroldo de Campos e Décio Pignatari ensejou não somente o entrosamento definitivo dos movimentos, com o acerto de pontos de vista crítico-ideológicos, mas também um prolongado contado humano e a oportunidade de os paulistas aprenderem melhor a projeção da realidade brasileira em que trabalha os companheiros de *Tendência*. Vale a pena consignar aqui, pelo seu inteligente sentido de definição do concretismo como fenômeno integrado num contexto de tradição nacional, a observação de Haroldo de Campos de que a poesia concreta se explica, a exemplo da de Drummond ou de Cabral e da arquitetura de Niemeyer, dentro de uma das vertentes de nosso barroco, que é a do despojamento de certa linha de concepção arquitetônica e escultórica visualizada em exteriores e portadas de Ouro Preto. Se contestada essa identificação por algum espírito daqueles sempre inclinados a interpretar superficialmente as manifestações estéticas, fica aí para instigá-lo a uma reformulação de juízo o fato inelutável da conjugação de *Tendência* e do concretismo no seu projeto comum da fundação de uma expressão literária de autenticidade nacional,

¹⁵⁷ Affonso Ávila, Eixo São Paulo-Minas, *op. cit.*, 1962, p. 162

fato para cuja significação já atentam escritores de todo o país. E fica aí mais um ele entre mineiros e paulistas no seu esforço de construir, pelo pensamento e pela ação, uma dimensão nacional brasileira.¹⁵⁸

A organização da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, em 1963, foi o passo seguinte, e o mais próximo de uma “Frente única nacional de vanguarda participante” vislumbrada por Haroldo de Campos e Affonso Ávila ao longo do diálogo *Tendência-concretismo*. Os desafios, sabiam eles, eram muitos. Como conta Affonso Ávila no depoimento para a efeméride de 30 anos da *Semana*, havia naquela época gente de “facções engajadas diferentes e até divergentes”.¹⁵⁹ Seja por seu depoimento ou de outros, contidos no livro comemorativo, mas, também, na consulta das correspondências trocadas com alguns dos signatários do evento, especialmente Benedito Nunes e Luiz Costa Lima, fica nítido que coube ao poeta um grande esforço de conjugar interesses que convergiram para o projeto da *Semana*. A tentativa de reconciliação entre os concretos de São Paulo e os neoconcretos do Rio de Janeiro, por exemplo, foi frustrada. Ávila comenta sobre viagem ao Rio, na qual se encontrou com Ferreira Gullar e visitou o Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE dirigido por Carlos Estavam. Ávila cita, ainda, o contato com dois importantes remanescentes do *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, José Guilherme Merquior, que tinha contato com o grupo “Práxis” e Roberto Pontual, que além do trânsito com os neoconcretos, ocupava naquele momento cargo no ministério da Educação e Cultura do governo João Goulart, vindo a desempenhar função estratégica na viabilização da *Semana* “não só atraindo o ministro para a abertura do encontro de 63, como ajudando a captar recursos para um evento de elevado custo como seria aquele”.¹⁶⁰

Ávila obteve o patrocínio da Universidade de Minas Gerais para a *Semana* por meio do reitor Orlando Carvalho, que segundo o poeta, apesar de formação udenista era sensível às novas ideias e um intelectual corajoso e independente. Em São Paulo, Haroldo de Campos articulou a presença do grupo concreto, “quer através de palestras e debates, quer principalmente da exposição de um repertório didático-criativo de poemas-cartazes”. Ávila se preocupava com a “ampliação do caráter intergrupar e mesmo nacional do encontro”, por isso, pôs-se a costura-lo

¹⁵⁸ Affonso Ávila, Eixo São Paulo-Minas, *op. cit.* 1962, p. 162-163.

¹⁵⁹ Affonso Ávila, “Trinta anos depois: Um depoimento muito pessoal”, *op. cit.*, 1993, p. 16.

¹⁶⁰ *Idem.*

com os contatos cariocas, de que já falamos, e os do norte e nordeste do país, Benedito Nunes, no Pará e Luiz Costa Lima, no Recife.¹⁶¹

A *Semana* ocorreu entre 14 e 20 de agosto de 1963, no saguão da reitoria da Universidade sob olhar da imprensa local, acadêmicos e também professores e alunos dos colégios de Belo Horizonte, que iam visitar a exposição dos poemas cartazes. Quanto à recepção da *Semana*, a nível internacional, Ávila comenta da repercussão positiva em revistas de Buenos Aires, Madri, Tóquio e México.¹⁶² Já a nível local, o poeta comenta sobre certa hostilidade de uma ala de intelectuais e artistas, sem nomeá-los diretamente. Silviano Santiago, chega a citar algumas críticas surgidas na época que sugerem que a linguagem da poesia de vanguarda padecida de um tom elitista, de inalcançável comunicação com o público.

Houve reações tanto por parte de um Geir Campos quanto de um Walmyr Ayala. Na *Última Hora* (14-9-63), comenta o poeta de 45: ‘Em todo caso, como também dizem que não há nada mais sério do que uma criança brincando, espero que as brincadeiras patrocinadas pela UMG também sejam de uma alta seriedade – tão alta, que não a alcanço, e acho que só umas cinco ou seis pessoas geniais a alcançam’. E já Walmyr Ayala, respondendo a crítica de Augusto de Campos, reconhece a incapacidade da verdadeira poesia de se comunicar com o grande público: ‘Diria que poetas do povo, para o povo, são Vinícius de Moraes, Dolores Duran, Noel Rosa. Nem Drummond, nem Cecília Meireles, cuja linha de cancionero seria a mais próxima de funcionar neste jogo’ (*O Correio do Povo*, 12-1-64)¹⁶³

Para os poetas e críticos que participaram do evento, a *Semana* representou um marco histórico no panorama cultural daquela geração. Percebe-se na leitura dos depoimentos sobre o evento, um misto de realização utópica com frustração decorrente da imediata desaglutinação da frente única, fosse por circunstâncias extra literárias ou por desvios de interesses de alguns de seus participantes, como os concretos, sublinha Ubirassu Carneiro da Cunha em homenagem à *Semana* no Suplemento do Correio Braziliense de 1965.¹⁶⁴ Benedito Nunes, sublinha o fato da *Semana* externar certas potencialidades contidas no movimento modernista de 1922, “quer sob o aspecto formal da poesia, como sob o aspecto de uma concretização da realidade brasileira”. Para Nunes, o movimento de vanguarda de

¹⁶¹ Affonso Ávila, “Trinta anos depois: Um depoimento muito pessoal”, *op. cit.*, 1993, p. 17.

¹⁶² *Ibidem*, p. 19.

¹⁶³ Silviano Santiago, “Paulistas e Mineiros” (1977), *op. cit.*, 1982, p. 192.

¹⁶⁴ Ubirassu Carneiro da Cunha, *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, *Correio Braziliense*, domingo, 19 de Setembro de 1965. <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/20239>

1963 exprimia o engajamento dos poetas para além do sentido vulgar de mero reflexo da realidade:

O poeta engajado é justamente aquele que, não abdicando de sua condição de poeta, abre a linguagem para projetos fundamentais da comunidade da qual faz parte. Esse engajamento possibilita, sobretudo, uma desalienação da linguagem, permitindo que ela se torne verdadeiramente atuante e alcance um nível de autêntica práxis.¹⁶⁵

Essa observação, converge com a de Luiz Costa Lima, que via na *Semana* a oportunidade de se estabelecer um sentido mais consciente do fazer poético, “entender como se passam ou se devem passar as relações do poeta, como ocupante da realidade pela linguagem, como a realidade imediata que o envolve: a nossa brasileira, em processo de mudança”. Segundo Lima, até aquele momento não havia tido no Brasil a oportunidade de se tentar resolver com consciência crítica o dilema posição do poeta x realidade nacional.¹⁶⁶

Já os poetas concretos, sempre muito preocupados em demarcar o espaço que lhes coube no movimento de vanguarda, reconhecem no evento de 1963 a oportunidade que tiveram de ampliar seus propósitos de divulgação e influência junto a outros grupos mais jovens, como explicita Décio Pignatari.¹⁶⁷ Além disso, defendem o legado da vanguarda em seus aspectos mais duradouros, como destaca Augusto de Campos, na produção de novas obras, de teor não convencional, mas de cunho permanente, graças a sua capacidade de criação de repertórios na dialética de desconstrução e aperfeiçoamento.¹⁶⁸ Já Haroldo de Campos, entende que os limites da *Semana* documentariam, em certo sentido, o encerramento do ciclo da poesia de vanguarda, programada em torno de um princípio-esperança com anseio de totalização e busca de identidade utópica. Ao mesmo tempo, essa poesia de vanguarda seria sucedida, em razão da crise da utopia e das ideologias, pela pluralização de poéticas possíveis, assentadas num princípio-realidade voltado à agoridade, no sentido benjaminiano do termo. Nas palavras de Campos,

¹⁶⁵ Benedito Nunes, “Depoimento” sobre a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, *Correio Braziliense*, domingo, 19 de Setembro de 1965.

¹⁶⁶ Luiz Costa Lima, “Depoimento” sobre a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, *Correio Braziliense*, domingo, 19 de Setembro de 1965.

¹⁶⁷ Décio Pignatari, “Vanguarda e expectativa”, *op. cit.*, 1993, p. 59-60.

¹⁶⁸ Augusto de Campos, “Morte e vida da vanguarda: a questão do novo”, *op. cit.*, 1993, p. 64-65.

uma poesia ‘do outro presente’ e da ‘história plural’, que implica uma ‘crítica do futuro’ e de seus paraísos sistemáticos. Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um ‘interpretante final’ que estanque a ‘semiose infinita’ dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo e à facilidade. A admissão de uma ‘história plural’ nos incita, ao invés, à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro.¹⁶⁹

O traço quase unânime na avaliação daqueles que vivenciaram a ebulição literária às voltas da *Semana* de 1963 era que, por ironia da história, salienta Benedito Nunes, sete meses depois da assinatura do documento que consubstanciava o pacto de participação, veio o golpe civil-militar a bloquear o horizonte de expectativas daquela geração.¹⁷⁰ Como destaca Laís Corrêa de Araújo, um momento crítico/criativo veio a ser substituído por um “imenso e temível futuro da mediocridade, da ignorância, do vazio discurso ufanista do milagre”.¹⁷¹ E acrescenta:

Passamos todos do transbordamento e da convivência de ideias para a cautela, senão o temor, de um período de assombramento de todos os fantasmas incapazes de distinguir a arte e assinatura peculiar do criador como transcendentais à fragilidade do discurso aparentemente imutável da vontade de poder. A palavra *subversão* cobria toda condição de pluralidade de aspirações indeterminadas e inqualificáveis pelo senso comum, no mínimo estoque vocabular e mental do cerimonial cívico. O que, para os promotores e protagonistas da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda significava um alerta da linguagem, um pulsar acelerado de reconhecimento e apropriação estética da realidade, o golpe de 1964 inferiu como ataque à venerável, poderosa e brutal dominação militar. Assim, os intelectuais, em sua maioria, sofreram uma ‘parada cardíaca’ ou entraram em estado catatônico.

Por sua vez, Luiz Costa Lima, em carta a Affonso Ávila em 5 de fevereiro de 1965, traça uma das linhas de resistência da consciência crítica a partir daquele momento:

¹⁶⁹ Haroldo de Campos, “Reflexões após um triênio”, *op. cit.*, 1993, p. 44.

¹⁷⁰ Benedito Nunes, “Trinta anos depois”, *op. cit.*, 1993, p. 33.

¹⁷¹ Laís Corrêa de Araújo, “Caminhos e descaminhos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: lembrança pessoal”, *op. cit.*, 1993, p. 50-51.

O que está aí ensina muitíssimo melhor do que se poderia ter dito por palavras. Se existiam subversivos, estes não valiam nada em relação aos que estão no poder; estes sim ensinam ao povo o que é anti-povo e o anti-Brasil. Neste entretempo, porém haveremos de sofrer e amargar. Não seremos parte de uma geração que apenas pôde indicar diretivas que só outras depois de nós poderão tentar ou cumprir? Trabalho hoje dentro desta perspectiva.¹⁷²

¹⁷² Luiz Costa Lima, “Carta a Affonso Ávila – Petrópolis, 5 de fevereiro de 1965”, 2f. Acervo dos Escritores Mineiros, Coleção Família Ávila, Série Correspondências, Pasta Luiz Costa Lima. Ver carta na figura 15 dos anexos.